

Antoan Bozhinov

(Bulgaria, Sofia University St. Kliment Ohridski)

The Nude Pictures of Socialism

*Ad augusta per angusta.*¹

Abstract: The Nude is a genre with an extremely interesting history in the field of fine arts. Its roots can be traced back to the very beginning of civilization, the impulse for the creation of such works is perhaps the most powerful instinct of living beings - that of the continuation of the genus. At the same time, there are long periods in which nudity in art is pushed to the periphery of public attention, considered a sin or at least indecent. No less interesting is the place of the naked body in the dogma of the Totalitarian machine of the twentieth century and in particular in Bulgaria in the period between the years 1945 and 1989, watching over the „purity“ of the „socialist realism“ construct. The mission of this text is to explore the topic with the benefit of hindsight, referring to events from the country's artistic life in that period, in which the author has direct observations and in some has even participated.

Голото тяло е жанр с изключително интересна история в областта на изобразителните изкуства. Неговите корени могат да се търсят в самото зараждане на цивилизацията, импулс за създаване на такива произведения е може би най-мощният инстинкт на живите същества – този за продължението на рода. Същевременно има продължителни периоди, в които голотата в изкуството е изтласквана в периферията на общественото внимание, считана за грях или най-малкото – неприлична. Не по-малък интерес представлява мястото на голото тяло в догмата на тоталитарната машина на XX в. и в частност в България в периода 1945–1989 г., бдяща над „чистотата“ на конструкта „социалистически реализъм“. В настоящия текст темата се изследва от дистанцията на времето, обръщайки се към събития от художествения живот в страната, за които авторът има преки наблюдения, а в някои от тях и участие.

Антоан Божинов

(България, Софийски университет „Св. Кл. Охридски“)

Голите снимки на социализма

Кратък преглед на появата и утвърждаването на жанра в изобразителното изкуство.

„290. За действията на фигурите. Ще направиш фигурата в такова действие, което стига да изрази какво фигурата таи в душата си. Иначе твоето изкуство няма да бъде за похвала.“
(Да Винчи 2014: 176)

В книгата си „Голото тяло“ Кенет Кларк съвсем бегло споменава първите открити от археолози пластинки на голи тела – керамичните стилизирани фигурки от неолита, може би защото сведенията за това време са твърде оскъдни или пък самите те са твърде далеч от представите му за изкуство. За сметка на това още в началото прави важни

¹ Към великите неща се отива по тесни пътища (лат. посл.).

терминологични бележки, като тази, че жанрът е формално, а не съдържателно ограничение:

... „Какво е голото тяло?“ То е форма на изкуство, изнамерена от гърците през V век пр.н.е., също както операта е форма на изкуство, възникнала в Италия през XVII в. Това заключение е без друго твърде рязко, но пък има едно достоинство – в него се подчертава, че голото тяло не е предмет, а форма на изкуството. (Кларк 1983: 10/Klark 1983: 10).

След това съществено уточнение пътят за следващите разсъждения е отворен. С още една бележка към „викторианското“ лицемерие по отношение на еротичното въздействие Кларк категорично заявява, че „чистата форма“ е твърде абстрактно и умозрително понятие, еротиката е културната следа на биологичния закон, тя е вплетена в индийската култура, но освен биологичните потребности има изключително богата палитра от човешки усещания и асоциации, базирани на сетивния и интелектуалния опит, които голото тяло напомня и може да провокира – „...хармония, енергия, екстаз, смирение, патос; и когато видим прекрасните резултати на такива възплъщания, ние сме склонни да повярваме, че голото тяло като изразно средство притежава универсална и вечна стойност“ (Кларк 1983: 12). Тези емоционални акценти той намира в начините на изобразяване от античността насам на Аполон и Венера, битки, лов и спортни игри, свалянето на Христос от кръста, вакханалиите. Душевно състояние, които провокират въображението на ваятели и художници, търсенето и дори тиражирането на най-силното и точно движение на различните части от тялото, което предава чувствата и настроенията, характерни за сюжета.

По-нататък той разглежда историческите периоди, в които европейската цивилизация по някакъв начин ограничава създаването и показването на изображения или пластики на голото тяло. Дори прави разлика между „голо“ и „съблечено“ тяло, което според него е схематично и сковано почти до ролята на символ, знак на земно несъвършенство. Резултатите от тези политики се открояват най-добре през средновековието. Тук към твърденията на Кларк, който е далеч от мисълта да хвърля обвинения, по-скоро изказва съжаление за пропуските за културната съкровищница вследствие на църковните догми, може да се добави, че наблюдаваното явление не се отнася само за мястото на голотата в световната култура, а и за правата и свободите на хората въобще в пирамидалните общества – тези, управлявани от монотеистични религии и авторитарни и тоталитарни обществено-политически формации (това не е универсално правило, не може да се открие например в изобразителната традиция на далечния Изток, където културните натрупвания са различни, но пък го има в тоталитарните режими в Китай, Индокитай и Сев. Корея.). Ислямът също преживява деволуция – от разцвет на науките и изкуствата през средновековието до забрана на пренасянето в изображения на реалността. Така в ислямските културни паметници от по-близкото минало можем да наблюдаваме изключително богата орнаментика, но не и фигурални композиции. Същите ограничения спазват и следовниците на Стария завет – евреите.

„Голото тяло“ на К. Кларк е книга, пронизана от желанието да се обяснят причините за утвърждаването на жанра през вековете, като за целта се създава обобщена картина на културната и духовната атмосфера през основните епохи с подчертан интерес в тази посока – древногръцката античност и ренесанса – и други, които отблъскват голотата в периферията на общественото внимание. Авторът подчертава основните проблеми, които се налага да се решават при изобразяване на голото тяло – неговите пропорции и точността на детайла. Отбелязва еволюцията на реалистичното изображение от античността до модернизма. При древните гърци геометрията обобщава елементите на тялото и движенията и така телата в известна степен са стилизирани. Ренесансовите ху-

дожници обръщат все повече внимание на анатомията, вследствие на което през Ренесанса голото тяло „оживява“. Това зависи в голяма степен и от наблюдателността и таланта на художника. Преодоляването на тези трудности и вече натрупаното изобразително наследство, както и все още непромененото отношение към живописца като към занаят, в който трябва да се усвоят стереотипи на изображението, обясняват сходствата в „пози“ и движения на тялото векове наред, като качествата на художника или скулптора се проявяват при работа с детайла, светлината и цвета и умението да предаде настроение, усещания и чувства. Времето на Ренесанса е характерно с появата на автора в изкуствата така, както край на XX в. – с неговото изличаване в полза на прочита. Именно в тези детайли, както и в способността за синтез на цялостното звучене на картината се отличават Микеланджело и Леонардо, Рафаело, Тициан и Енгр. Стереотипните състояния на тялото за почти 3000 г. са изработили „норма за възприемане“ от зрителя на анонимното произведение, чието нарушаване изглежда като нарушаване на закон.

Традицията на голото тяло, събудена за нов живот през Ренесанса, намира своето място в изящните и пластични изкуства на Новото време, преминава през светоусещането на Европейския Юг и Север и в крайна сметка се превръща в класическа дисциплина, изучавана в академиите по изкуствата. Така навлиза в XIX в. и Индустриалната революция, една от рожбите на която е и фотографията.

Мястото на голото тяло в историята на фотографския образ

Между първите фотографии, заявили намерение да интерпретират фактите с помощта на художествената измислица е снимка с полугол обект – „Автопортрет като удавник“ на Иполит Баяр (1801–1887), 1840 г.



Иполит Баяр

живот“ (1857) е търпяла укори заради многото голи фигури и схематичния и морализаторски тон на посланието (съвсем справедливо, защото той е прекалил с алегориите дори за вкуса на официално приетия тогава класицизъм). Тя е лепен и ретуширан колаж от повече от 30 негатива. Голото тяло е леко засегнато и в творчеството на Джулия Маргарет Камерън, работила през същия период.

С изключение на измисления сюжет там всичко е автентично. В самото начало фотографите нямат достатъчно самочувствие да обявят този технологичен феномен за изкуство, каквото и да значи това. Художниците от своя страна не се притесняват да го използват в работата си – кога сами, като Дега, кога с чужда техническа помощ, като Йожен Дьолакроа (1798–1863), който създава албум с актови снимки на съименника си Йожен Дюрийо (1800–1874). Двадесетина години по-късно се появява и първото течение във фотографията със заявена опозиция на документалната ѝ същност – пикторализмът. Негов създател и кръстник е Хенри Пийч Робинсън. Съмишленикът му Оскар Густав Рейландер (1813–1861) ще остане в историята с няколко сложни композиции, една от които – „Двата начина на



Оскар Гюстав Рейландер

Много по-сериозно място заема то във втората вълна на пикторализма от края на XIX и началото на XX в., което освен другото показва, че един изобразителен способ не



Хайнрих Кюн

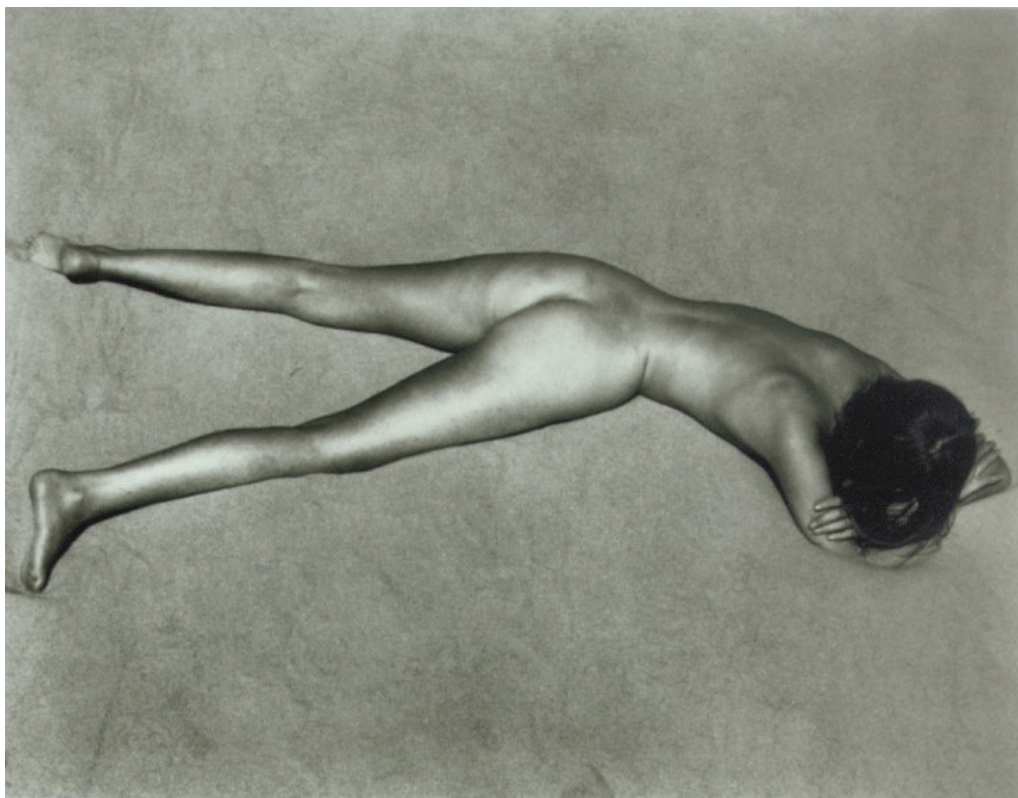
може да претендира за място в изкуството, подражавайки на друг. Основният аргумент на тези автори, обединени в кръг от творчески групи в различни страни на Европа, като водеща е била Австро-Унгария с групата „Трилистник“ във Виена (Хайнрих Кюн (1866–1944), е, че съществената за изкуството характеристика е уникалността на творбата. Тук трябва да се уточни, че в случая уникален е материалният носител, а не творческият замисъл. Пикторалистите създават няколко техники за експониране на изображението от негатива върху хартия, очувствявана по алтернативни безсребърни методи. Наричат ги „благородни процеси“. Технологиите са бавни и трудоемки и наистина е невъзможно от един негатив да се получат две идентични копия. Използват се процеси на базата на гума арабика, бихроматни соли, маслен и бромомаслен печат, пигментов печат и др.

При тях се получава имитация с други средства на модерното по това време течение в живописа – импресионизмът интерпретира разлагането на светлината според дължината на вълната, забелязано от

Исак Нютон и наблюдавано в някои от първите обективи с неотстранена хроматична аберация; фотографите се стремят и успяват да създадат по технически път мекота на контура на импресионистичното произведение. В края на XIX в. Алфред Стиглиц посещава Виена и пренася тези позитивни техники в САЩ под названието „фотосецесион“. Увлечението на американските фотографи по тях е краткотрайно, тъй като на сцената все по-уверено навлиза модернизмът, като американският му вариант налага собствена открояваща се изобразителност, коренно различна от пикторалната.

Имайки предвид тези тенденции и други в следващи периоди, трябва да се отбележи, че в цялата история на фотографията се наблюдава уклон към заемки от различни практики на изобразителното изкуство, като например на графичните техники от 60-те–70-те години във фотографията и обратно, заемки от фотографските процеси при ситопечата и сериграфията в поп-арта. При по-задълбочено изследване със сигурност ще могат да се намерят и други влияния между двата изобразителни способа.

Американската модернистична фотография също се обръща към голото тяло в работата на автори като Едуард (1886–1958) и Брет Уестън (баща и син), самият Стиглиц и други големи американски фотографи.



Едуард Уестън

Модерността търси собствения изобразителен език на фотографията и загърбва имитацията на живопис – използва се максимална дълбочина на остротата и перфектен детайл по цялото изобразително поле, което се постига с голямоформатни камери с рязка и светлосилна оптика. Голямоформатна камера и пряка фотография – това е пътят, който избират американските фотографи през 30-те години. Ако добавим документалната форма, устремена към истината, може да се твърди с достатъчна точност, че това е предпочитаната посока от американската фотография и до днес.

В европейския модернизъм голото тяло има по-скромно присъствие, открояват се няколко автора във френския сюрреализъм, начело с Ман Рей (1890–1976) (от руско-еврейски произход), появил се в Париж в началото на 20-те години на XX в. от САЩ.



Ман Рей

Той има предпочитание към студиото, фикцията, символизма, драматичното осветление и лабораторните трикове и работата му е по-близка до тая на чешката школа на Франтишек Дртикол (1883–1961),



Франтишек Дртикол

Яромир Функе, Ярослав Рьослер и др.; потърсилите реализация в Париж емигранти от разпадналата се австроунгарска империя Андре Кертес (1894–1985) и Жорж Брасай (1899–1984) демонстрират една по-спонтанна среща с реалността. Голото тяло при Кертес е великолепна серия от отражения в криви огледала, направена за мъжкото списание „Льо Суир“ с един от първите вариообективи (Кинг 2014: 255/King 2014: 255).



Андре Кертес

Брасай изследва нощния живот на Париж в повечето от неговите форми, включително и тези на ръба на закона – бистра и вертепи.



Френската столица приема фотографския прочит на реализма и натурализма, появили се там през XIX в. Нормално е тази посока да бъде продължена през 30-те и 40-те години от френската хуманистична школа с най-ярки представители Анри Карт и е-Бресон, Едуар Буба, Робер Доано, Уили Ронис. Въпреки че при тях основното внимание е насочено към пулсиращия живот на улицата и особеностите на френската душевност, немногобройните произведения в жанра на голото тяло демонстрират красотата на вътрешната свобода – при Бресон тялото е на Леонор Фини, част от кръга на сюрреалистите и талантива художничка.

Жорж Брасай



Анри Картие-Бресон

Също така непринудено-прекрасна е снимката, която Ронис прави на жена си Мари-Ан Лансио през 1949 г. „Nu provezal“, грабваща с естественото си държание в провинциалната семейна къща.



Уили Ронис

Голото тяло присъства и в колажните техники на Дада, руския конструктивизъм и Баухаус. Авангардът от 20-те години руши устоите на стария свят, застава зад равенството на половете и свободата в интимните отношения. Някои от гениите на епохата попадат в капаните на революционния вихър и не успяват да оцелеят в стихията на емо-

циите – като Маяковски и Дора Мар. Времето преди Втората световна война бележи еманципирането на фотографията от изобразителната традиция и последователното изследване на собствения ресурс за създаване на характерен визуален език от двете страни на Океана. За относителна пълнота на изложението могат да бъдат споменати и комерсиалните милионни тиражи от еротични пощенски картички, които заемат долните етажи на естетическата норма, като от една страна имат много спорен принос в културно отношение, а от друга прокарват пътя на порнографията, която постепенно задръства комуникационните канали на публичния интерес към голото тяло и предизвиква морализаторски отпор. Малко по-високо естетическо ниво носи употребата на голото тяло във фоторекламата, която става видима и популярна по същото време – край на 20-те и 30-те години на XX в. Но утилитарната ѝ по условие употреба е далеч от функцията, предмет на настоящото изследване. Само Хелмут Нютън (1920–2004) успява да използва езика на лъскавите списания и образната еротика, за да въвлече крехкостта и силата на модерната жена в провокациите на консуматорското общество.



Хелмут Нютън

Подходът на Ървинг Пен (1917–2009) е различен – той създава собствено творчество независимо от работата си за различни издания, като обектите в жанра „голо тяло“ не са манекени или фотомодели.



Ървинг Пен

Внимание! Нова медия, продължение на човешката ръка, око и ум, фотографията на практика елиминира процеса на създаване на образа. Тази толкова трудно достигаща съвършенство техника е заменена от друга, която технически, подкрепена от естествените науки, го получава за части от секундата. За наистина творческата личност, застанала зад фотоапарата, са необходими броени секунди, за да разбере, че няма нужда да повтаря и усъвършенства положения на тялото, доказали естетическите си качества в рисунката, живописа и графиката, освен ако не е решил да прехвърли мост, предизвикателство към световноизвестни образци. Възприемайки правилата за композиране, изграждане на изображението, фотографът използва коренно различен подход –

остра наблюдателност, търсене на гледна точка, най-доброто осветление и снимане, непрекъснато снимане, защото скоростта на възприемане на промените през окото отстъпва на паметта на фотоапарата. Може би тук е прикрит чарът, който носят снимките на Мари-Ан Лансио от Уили Ронис и на Леонор Фини от Бресон.

Възможно ли е било това да се случи още през XIX в.? Не, не е било възможно. Първо, по технически причини – чувствителността на материалите е била много пониска, а експонацията – много по-дълга. Което прави невъзможно снимането при трудни светлинни условия. Невъзможни са и смелите ракурси, които са привилегия на малкоформатните фотоапарати. Да не говорим за нощни снимки (Брасай) или снимане зад кулисите. Но това е по-малката пречка, американците от 30-те години (Уестън, Стийли) нарочно са работили с голямоформатни камери, оттам идва и името на група F64 (диафрагма 64 не се среща при обективите на малкоформатните фотокамери).

През XIX в. фотографията все още се е социализирала. Трупала е престиж, за да бъде приета като достойна и заслужаваща внимание дейност. Тогава живописиста с хилядолетната история зад гърба си е могла да си позволи „скандални“ изяви като тези на Курбе, Тулуз-Лотрек и Мане. Импресионистите правят първата плаха крачка, която преодолява преградата на класицизма. Следващите стъпки са по-смели. Пикасо разсъждава с четка в ръка върху същината на формите, в състезание с Брак. Това е времето на „постепенната“ модерност, чиито провокации продължават да обновяват тухла по тухла вековната изобразителна традиция. Въобще не е учудващо, че реалистът Курбе не е заподозрял угрозата за миметичната живопис от новата медия (която е използвал без особени скрупули). Вината е на положеното в традицията късогледство. Не е могъл да допусне, че следващата широка крачка на реализма вече е направена, и тя е фотографията. Изглеждаше му е твърде занаятчийска и някак си измамно лесна, за да измести класическото образопописване. Първата Световна война отваря кутията на Пандора. Табутата падат. Радикалните жестове са на гребена на вълната. Пълзящият модернизъм се отприщва в звънящ авангард. Сюрреалистите на свой ред изследват с Фройд подсъзнателното. Всичко, случило се в изкуствата в следващите 50 години, намира своето основание в 20-те. А фотографията става новата медия на модернизма.

Ситуацията след Втората световна война е много по-различна от тази след Първата. Няма го чувството за революционно „преобръщане на света“, за ново начало. В Апокалипсиса намират смъртта си над 70 млн. души, повечето от които мирно население на Китай и Русия. Това е пет пъти повече от жертвите на Първата световна война. Светът излиза от войната разделен на две и навлиза в периода на Студената война. Основна политическа линия е противопоставянето на двете системи, пропагандата работи и от двете страни, съществен ресурс е хвърлен в разузнаването. Такива настроения и в двата лагера, когато на инакомислещите се гледа с подозрение като на агенти и „диверсанти“, не са особено здравословни за творчески дейности и предизвикват вътрешна съпротива и реакция. В Източния блок въпросът е решен със затворените граници и лагерите, на Запад нещата са по-балансиранни, но също се появява цензура и преследване на хипотетичния враг – японците след Пърл Харбър и комунистите след 1945. Идеите на хуманния реализъм са опорочени от тоталитарните си варианти на социализма и национал-социализма. Интересно е, че Лени Рифенщал, автор на „Триумф на волята“ и „Олимпия“, програмни филми на нацистката пропаганда, след поражението на Хитлерова Германия емигрира в Централна Африка и години наред снима прекрасните тела на нубийците. От гледна точка на формалната естетика няма противоречие и дори може да се намери последователност в тези две функции, красотата на хитлеровата младеж и тая на живеещите в лоното на природата, но идва да покаже, че формата не е самоцел и е от съществено значение откъде авторът черпи вдъхновение за произведението.



Лени Рифенцал



Лени Рифенщал

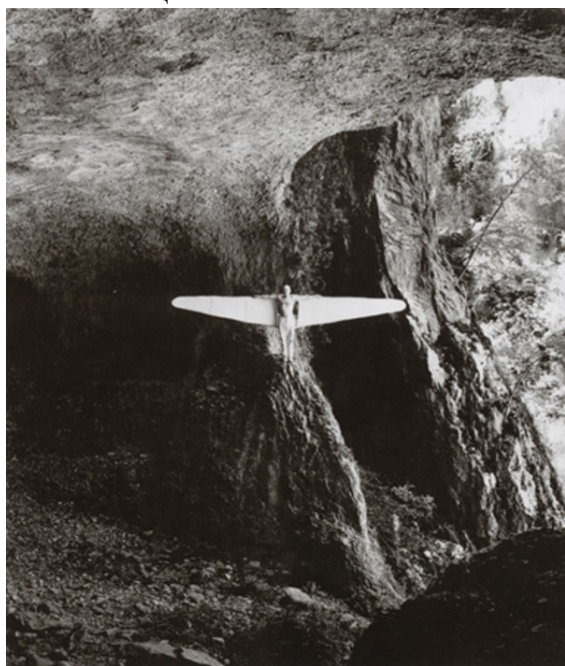
Във всеки случай разследващите военните престъпления на хитлеристите не са определили нейната дейност като осъдителна.

Фотографите, които след войната се обръщат към жанра на голото тяло, прехвърлят мост във времето към деструктивната традиция на ДАДА. Вълнува ги крехкостта на живата материя при сблъсъка ѝ с неживата и в крайна сметка въпросът за живота и смъртта. Ерос и Танатос се срещат в работата на Ейко Хосое (р.1933) в Япония.



Ейко Хосое

Фотограф и режисьор, той използва статичния и динамичния образ, танца и музиката за създаване на контрастен и драматичен фикционален свят. Дитер Апелт (р. 1933) е от същото поколение – на родените в първата половина на 30-те години и го занимават подобни екзистенциални проблеми на срещата на човека с недружелюбното заобикалящо го. Такива са и някои от авторите на групата „Фотоформ“.



Дитер Апелт

Поколението, родено по време на войната и скоро след нея, също носи своите травми от детството и поставя в основата на творческия си порив екзистенциалните въпроси, като Емет Гоуин (р. 1941), САЩ. Той дръпва рязко завесата на свенливостта за най-близкия си роднински кръг и разкрива телесността като най-интимна връзка в заобикалящия материален свят.



Емет Гоуп

Със същата смелост изследва земната повърхност като епидермален слой на живо същество. Има и автори с по-класически подход, които търсят нови измерения на формата в жанра като ветерана Бил Брант (1904–1983), работил като асистент на Ман Рей между двете войни и като фоторепортер, отразяващ бомбардировките над Лондон през Втората световна;



Бил Брант

Хари Калахан (1912–1999) (един от учителите на Емет), който систематично и последователно снима голото тяло на съпругата си и по този начин изгражда странен и личен свят на интимността



Хари Калахан

и търсеция своеобразната красота на всичко живо с кръстоносен плам Джоел-Питър Уиткин (р.1939) – неговите обекти изпращат зрителя по-скоро в апокалиптични видения, сходни с тези на Йеронимус Босх, ако не бяха напълно реални същества с всевъзможни органични отклонения, появили се на Земята.

С подобен гротесково-натуралистично-патетичен стил се отличава работата на Роджър Балън (р. 1950) в течение на 50 години в една колония в Йоханесбург, където белите заселници, кръстосвайки гените си в един сравнително малък затворен кръг, са довели биологичния регрес на популацията до състояние на вегетативно съществуване, реагиращо първосигнално и удовлетворяващо най-вече първичните си физиологични нужди. Работейки на границата на документалното, Балън освен директните послания се заиграва с прикритата метафоричност на самата ситуация.

Джоел-Питър Уиткин



Роджър Балан

Друг автор, работещ в областта на голото тяло, е Ралф Гибсън.



Ралф
Гибсън

Неговите проекти са насочени към създаването на фотокниги, като в работата му преобладава търсенето на собствен изобразителен синтаксис. Освен в областта на постановъчната фотография и изграждане на фикционален свят голото тяло е концептуален обект и на фотографии с по-репортажен и документален стил като Лари Кларк (р. 1943), който на свой ред разрушава мита за девствения наивизъм на малките градчета в дълбоката провинция, снимайки още като тийнейджър ежедневието на своите връстници, преминаващо в насилие, дрога и безразборен секс.



Лари Кларк

Нан Голдин (р. 1953) използва фотоапарата като изповедна камера на собствения си интимен живот и този на някои свои транссексуални приятели.



Нан Голдин

Сали Ман (р. 1951) също е погълната от интимната откровеност на голотата в своето семейство, снимайки растежа на децата си и проблемите, които ги вълнуват. Тя търси образа на любовта в семейството в телесната откритост. Напоследък документи-ра атрофията на мускулите на съпруга си вследствие от заболяване с помощта на голямоформатна камера.



Сали Ман

Повечето от последните споменати автори намират своите творчески основания в междинното място между документа и изследването на телесната интимност, което поражда силна емпатия у зрителя, но е и отхвърляно от пуританските схващания на по-консервативно настроената публика.

Сюзан Майселъс (р. 1948) е пресфотограф, работила по горещите точки на Латинска Америка, член на „Магнум“. Един от последните ѝ проекти е придружаване на лунапарк в провинцията, чиято програма включва и стриптиз. Тя изследва живота на стриптизьорките с дълбоко хуманно съчувствие.

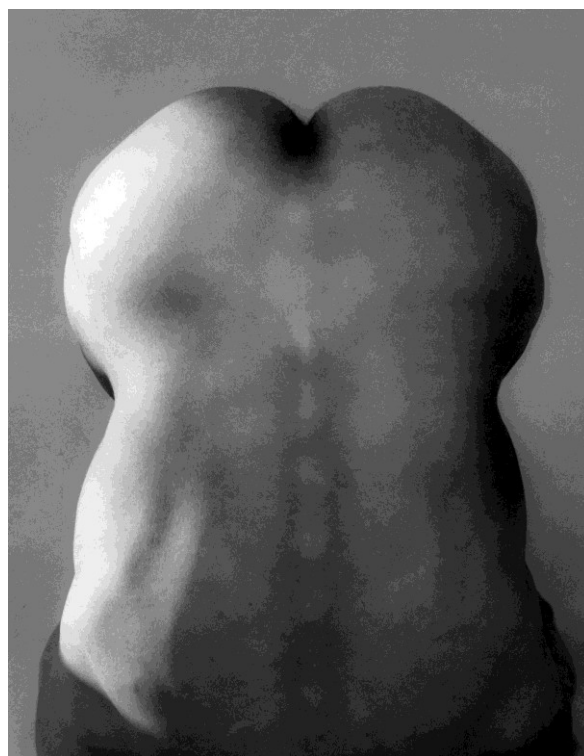


Сюзан Майселъс

Представянето на жанра в имена би било непълно без няколко по-скандални автора, навлезли в граничните територии на сексуалността в края на XX в. като тандема Пиер (1950) и Жил (1953) , приети и разпознаваеми в Париж и по света с типичната хомоеротика;



Пиер и Жил



Робърт Мейпълторп

Робърт Мейпълторп (1946–1989), по-близък до постмодернизма с класическите си черно-бели работи, починал от спин;

нашумелият през последните десетилетия Ървин Олаф (р. 1959) освен пищните си рекламни проекти създава и хомоеротика.



Ървин Олаф

Не може да се заобиколи и открояващата се фигура на Небойши Араки (р. 1940) – ярък и изключително продуктивен японски фотограф, който се движи на ръба на порнографията, създавайки произведения, описващи сексуалната зависимост в японското общество. Обществена тайна е, че червените фенери в Токио предлагат услуги, включващи садо-мазо насилие. Араки реализира във фотографиите си сексуалните фантазии на сънародниците си. Продукт на неговото творчество са фотокнигите, като голяма част от тях са в лимитиран тираж и многократно преиздавани, така че някои статистики сочат над 500 издадени албума.



Небойши Араки

За да бъдат проследени определени тенденции в жанра, е необходимо да се привлече повече фактология. Може би затова този параграф се окаже малко по-дълъг. Но наблюденията си заслужават усилието. Първо трябва да се отбележи, че фотографията продължава посоката на изобразителното изкуство на обръщане към човешкия свят. Както живописиста след Ренесанса се оттласква от митологичните и алегорични мотиви и се насочва към бита и възжеланията на хората, така фотографията напуска живописната традиция и започва да търси свой собствен образен език. Портретът, най-широко разпространеният жанр, вече не е задължително тържествен и аристократичен, започва да търси пътя към характера на портретувания с характерни за медията подходи. XIX в. и пикторализмът ще останат в историята като откривателски и романтичен приключенски период, наситен с важни нововъведения, различни технологични процеси и все още твърде далеч от творческа зрелост с относително малко изключения.

Следващото XX столетие изправя фотографията пред куп предизвикателства, които тя последователно преодолява. В творческо отношение достига границите, поставени от изобразителното изкуство преди нея и постоянно ги атакува и разширява. Всеки следващ автор прави крачка напред в отхвърлянето на табутата на традицията и разширяване на кръгозора. 90-те години са десетилетие, през което като че ли човечеството е на път да постигне толерантността на либералния модел и се опитва да го укрепи и продължи пътя си. Но атаката на кулите-близнаци вещае други сценарии, връщане назад и повторно отвоюване на територии. Такива изводи могат да се направят и при внимателно вглеждане в артистичните интерпретации на голото тяло. Като една от типологиите на фотографския образ то има някои много ценни качества – винаги търси граничните състояния на човешката същност и е изключително жизнелюбиво, активно и непримиримо към ентропията и разпада, примирението и безразличието от античността до днес. Възторженият патос, който пронизва Новото време, Просвещението и Индустриалната революция, успоредно с обществено-политическите трусове на Френската буржоазна революция чак до революциите след Първата световна война, отстъпват място на обществената сцена на критичния дискурс, осъзнатия граждански протест, който става основен двигател в защита на либералните ценности и неговите културни изяви след Втората световна война. Последвалата глобализация носи все по-дълбоко икономическо разслоение на света. Жанрът на голото тяло с готовност поема и тези предизвикателства и много от неговите прояви през втората половина на XX в. могат да се разглеждат като бунт, несъгласие със ставащото. В края на века фотографията става една от водещите медии на съвременното изкуство.

Голото тяло в българската фотография до 1944 г.

Въпреки че по времето, когато е в пределите на Османската империя, българското население да споделя общото изоставане спрямо Европейската цивилизация, през XIX в. то бързо наваксва и в културно, и в технологично отношение и се превръща в най-бързо прогресиращ регион. В българските земи се развиват занаятите, които снабдяват турската армия с дрехи и аксесоари, като развиват връзки и купуват оборудване от европейските страни. Заможните българи изпращат децата си да учат в Европа и Русия. Пътуващи фототографи се появяват тук още през 40-те години на XIX в., а скоро след това са открити и първите уседнали ателиета. След Освобождението в България сравнително бързо се усвояват благата на индустриалната революция, броят на фотоателиетата значително се увеличава и задоволява изискванията на пазара.

Първите професионални фотографии са фотолюбители, избрали хобито си за професия. Причината за това е сложността на ръчното подготвяне на емулсии, плаки и всичко необходимо при повечето от известните тогава процеси и трудността на най-разпрост-

ранения от тях – мокрият колодиев процес (Боев 1983: 115/Боев 1983: 115). През 90-те години сухите броможелатинови плаки опростяват процесите, а в началото на XX в. фотокамерите са вече с по-малки размери, светлосилни обективи и на по-достъпни цени, което улеснява развитието на фотолюбителството. През 1897 г. е основано първото любителско фотографско дружество. Инициатор е Стоян Георгиев. След войните, през 1920 г. е създаден Българският фотоклуб с активната организация на Георги Ст. Георгиев.

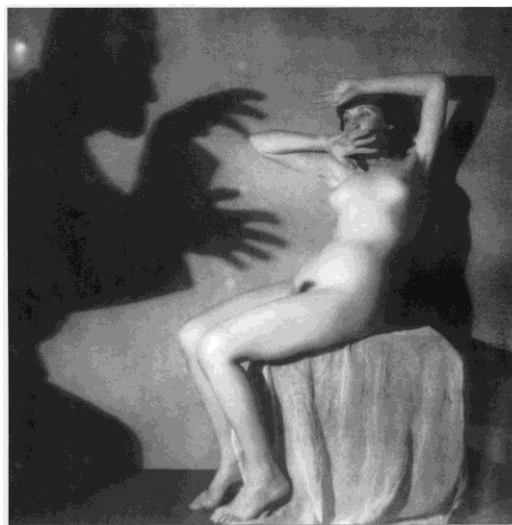
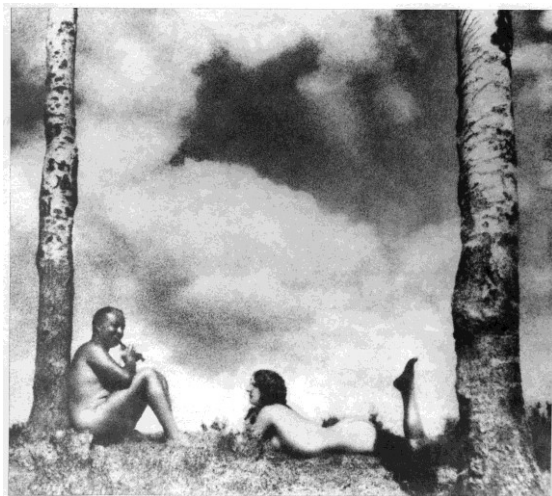
Ентусиазирана група от клубни членове (д-р Георги Кънчев, Никола Божинов, Васил Савов, Пано Попандов, Георги Хрусанов, Антони Левиев, проф. В. Бешевлиев и др.) освен редовните изleti в околностите на София наема модели и работи в студиото на клубния член Бончо Карастоянов. „В това студио – спомня си н.а. Михаил Люцканов – направихме и първите актови снимки. Но за да не кажат, че там се вършат неморални работи, канехме и жените си да присъстват на снимането (Боев 1983: 172/Боев 1983: 172).

Във фотографията се налага традицията аматьорството да върви ръка за ръка с професионализма. Фотолюбителите четат повече специализирана литература и са по-добре запознати с новостите в процесите от ателиерните фотографии, преобладаващо занаятчийски. Затова е твърде вероятно актовите снимки, за които става дума, да са първи не само в любителските среди, а въобще в страната. Частни колекции доказват, че у нас в началото на XX в. са печатани еротични пощенски картички в големи тиражи, но дали между тях е имало такива на български автори въобще и сред тях на такива, които не са членували в Българския фотоклуб, няма информация. Благодарение на усилията на Петър Боев до нас са достигнали снимки на голо тяло от двама автори – Бончо Карастоянов (1899–1962)



Бончо Карастоянов

и Георги Ст. Георгиев (1881–1956).



Георги Ст. Георгиев

Възможно е при по-задълбочено търсене да се открият и други. Внимателното разглеждане на тези фотографии показва, че в тях се преплитат влиянията на модернизма (при Георги Ст. Георгиев се наблюдава подчертана склонност към символизма), а предпочитаната форма на поднасяне е от втората вълна на пикторализма от началото на века и по-точно – благородните процеси гумидрук, бромомасло, платинов печат и т.н. Развитите в младата държава по-тесни връзки с Австрия, Германия и Чехия могат да обяснят наблюдаваните влияния от австрийския и чешкия модернизъм за сметка на теченията, появили се в други европейски страни – руския конструктивизъм, френския сюрреализъм, италианския футуризм и появилият се в Цюрих Дада, а по-късно и школата Баухаус (което явно разделя немскоезичния авангард на северен и южен) не намират резонанс в българската творческа фотографска практика. Установяването на тоталитарните режими в Германия и Русия задушава прогресивния кипещ в изкуствата и налага откровено пропагандния псевдореализъм, наложен за официална държавна културна политика. След Втората световна война България попада в зоната на влияние на СССР и демократичното политическо устройство е заменено със съветски модел на управление.

Голите снимки и соцреализма

С навлизането в страната на Червената армия всички културни влияния и връзки със Западния свят са преустановени, демократично ориентираната интелигенция е маргинализирана, а част от нея и избита и в първите години се установява комунистически терор и разправа с идеологическите противници. Комунистическата партия в никакъв случай не е най-влиятелната в страната, но зад нея стои окупационната армия и подпомага налагането на тоталитарна диктатура. Извършено е одържавяването на промишлените предприятия и кооперирането на селското стопанство. Новата тоталитарна власт за няколко години насажда еднопартийната система и подменя културния елит на страната с послушни писатели, художници, музиканти, журналисти, учители. Често този „назначен отгоре“ елит е недостатъчно образован, дори в учителската професия. В МВР са назначени и престъпници, освободени от затвора заедно с политическите. Създадена е службата за цензура „Главлит“, която преглежда всичко, подлежащо на печат.

Повечето от частните фотоателиети са одържавени, а собствениците са назначени като квалифициран персонал. Студиата се превръщат в „Центрове по фотореклама, фотопропаганда и фотоуслуги.“ За официален стил е признат „Социалистическият реализъм“, чиято същност не е точно дефинирана, но би трябвало да се подразбира от само себе си. И тя е да пропагандира успехите на новата власт. За фотографията това значи в кадър да попадат млади, здрави, силни и весели, контактни и окрилени от идеите на комунизма жени и мъже. Еманципацията на жената е едно от прогресивните постижения на новата идеология в известни граници, които прехвърля. Вече няма мъжки и женски професии, става модерно жени да навлизат в традиционно мъжки области – кранистки или шофьорки на камион. Така природно заложената разлика между половете отстъпва в полза на вездесещия работник. Фотографията и киното изграждат новия образ на социалистическа България, в която всички се трудят и се радват на живота, нямат никакви проблеми и са готови да се борят с идеологическия враг. Наистина, образът на жената в някои случаи е лишен от женственост, но явно това е цената на прогреса.

През 50-те години пропагандната картина от другата страна на Желязната завеса не е особено различна, но за сметка на „американската мечта“ и там жената си остава привлекателна. Светът е силно поляризиран. Има някои видими разлики, като тази, че западните хора са по-добре и разнообразно облечени, карат по-хубави коли, да не говорим, че през войната точно тези цивилизационни врагове (най-вече САЩ) осигуряват голяма част от продоволствието и машинния парк на СССР. Тук е необходимо по-детайлно вглеждане в идеологическата схема на тоталитарната власт. Първо, социалистическото производство не е ориентирано към свободен пазар. Именно затова облеклото е еднотипно и напомня на униформено. Борбата е за умовете на хората, за тяхното „правилно мислене“. Още от началното училище е създадена система от извънкласни форми – спорт, изкуства, „Тимуровски команди“, които помагат на възрастни хора, направата на стенвестници, съботници, помагане в селското стопанство и много други подобни неща. Целта е подрастващите, а по-късно – и порасналите да остават насаме със себе си колкото се може по-малко. Подобни младежки организации има и на запад, но те не са политизирани. Скаутите се учат да оцеляват в дивата природа. В България класовете на „чавдарчетата“ със сини вратовръзки са „чети“, а на пионерчетата с червени – „отряди“ (военизираща терминология). Всеки клас си има патрон, който има табло в класната стая и е някой от „героите“ на партизанското движение. В по-зряла възраст гражданите трябва да присъстват на всякакъв вид събрания – партийни, комсомолски, ОФ, профсъюзни и т.н. Всеки трябва да е видим отвсякъде. Личният живот трябва максимално да се ограничи. Второ, героите на социалистическия реализъм, фигурите, които той предлага, са откровени митологеми. Колкото и здрав и щастлив да е работникът, в митологичния слоган той е знак:

В мита установяваме същата триизмерна схема: означаващо, означаемо и знак. Но митът е особена система, тъй като се изгражда въз основа на една предшестваща семиологична верига: той е *вторична семиологична система*.... Тук трябва да отбележим, че материите на митичната реч (същинският език, фотографията, картината, плакатът, ритуалите, предметите и т.н.), колкото и да са различни по начало, щом бъдат обхванати от мита, се свеждат до една чисто означаваща функция: за мита те са винаги една и съща суровина; единството им произтича от факта, че всички са сведени до положението на език (Барт 1991: 49/Bart 1991: 49).

Това означава, че цялото богатство от чувства, интелект, сетива, умения, качества и таланти, които един човек може да притежава, прокарани през тясното иглено ухото на мита изчезват и остава само посланието на знака. Трето, въпреки физическия си

наглед и очевидно доброто здраве и сила, обектът на социалистическия реализъм е лишен от сетивност, лични предпочитания, вкус и пр. индивидуализиращи го характеристики, дори буквално. В книгата си „Между желаното и действителното“ д-р Катерина Гаджева, разглеждаща печатната изобразителна продукция на 50-те години, отбелязва:

Самите сцени на хранене са изключително редки във фотографиите от периода – те постепенно изчезват от характеристиките на положителните герои и се появяват единствено при децата или като част от интимните семейни мигове. Храненето е физиологичен процес, а социалистическата естетика изключва физиологията (хранене, пиене, еротика) – от своя илюстративен и словесен репертоар (Гаджева 2012: 59/Gadzheva 2012: 59).

Не по-различна е ситуацията при свръхчовека в националсоциалистическата утопия. Оказва се, че реализмът в случая на тоталитарното изкуство е половинчат – героите, предполага се непобедими, са всъщност безтелесни, лишени от физиология и жизненни сокове. Защо? Нали не са измислени герои от приказките? Отговорът е на повърхността – защото живият човек има потребности, нужди, които удовлетворява според природата си. А те могат да го отклонят от повелите на „Партията“. Човекът със собствени предпочитания за храна, секс и културни блага не е безличен член на колектива, а равнопоставен член на демократичното гражданско общество. И голото тяло като че ли включва или се докосва до почти всичко, което тоталитарната машина се стреми да държи на дистанция. Това е причината всички теми, свързани с голотата, да са табу при социализма, а по-ниската степен на ограничаване означава по-високо ниво на демократичност на обществото. При национал-социализма има известна разлика, защото държавата запазва капиталистическата общественно-политическа формация, което ще рече пазарните принципи и способности за привличане на клиента. А е всеизвестно, че пазаруването попада в приоритетите на жената в семейството.

Времето след деветосептемврийския преврат е такова, че всяко продължение на нормалния културен живот е немислимо. Първата държавна институция, която отговаря за културата и изкуството е Министерството на пропагандата. За няколко години то неколкратно се преименува и променя предмета на дейността си. През 1947 на негово място е създаден Комитетът за наука, изкуство и култура, който през 1963 г. е променен на Комитет за култура и изкуство с ранг на министерство, през 1966 г. на Комитет за изкуство и култура, а през 1977 на Комитет за култура. Другата институция, която се занимава с любителското движение и организира събития в цялата страна, е Центърът за художествена самодейност. През 60-те години вече е технически достъпно всяко семейство да разполага с фотоапарат и да поеме разходите по копиране на снимки, в зависимост от тиража, разбира се. Появяват се фотокръжоци в училищата и фотоклубове в големите индустриални предприятия и ВУЗ-овете. Управляващите се стремят да регулират спонтанните творчески стремежи в културата и изкуствата. През 1966 г. излиза Първи брой на сп. „Българско фото“, а през 1972 г. е създаден „Клубът на фотодейците в България“. Появяват се нови фотографски събития в различни градове на страната – годишни тематични фотоконкурси в Сливен, Ямбол, Перник, Шумен. Сериозният проблем на българските фототворци е Желязната завеса, прекъснатата връзка с останалия свят. Но междувременно са започнали да се издават специализирани фотографски списания и в другите социалистически страни, в някои от тях повече от едно – СССР, Чехословакия, ГДР, Полша, Унгария, Румъния и др. Трудно би могло да се прехвърли мост към 30-те, активното време на Българския фотоклуб – сменили са се и поколенията, и общественно-политическата формация. На творческата сцена се появяват нови лица, благородните техники са потънали в забвение.

В началото на 50-те години свежа струя в любителското движение внася установяването на връзка с международната федерация за аматьорска фотография ФИАП, създадена в Белгия през 1946 г., която единствена успява да заобиколи Желязната завеса. В нея в момента членуват над 1 млн. фотографа от 85 страни от цял свят. За съжаление, цената на компромиса на Изтока и Запада е фотография, загубила връзка с документалната си природа. И до днес ФИАП утвърждава формални визуални клишета и е твърде далеч от иновативни търсения, каквато би била задачата на една творческа организация.

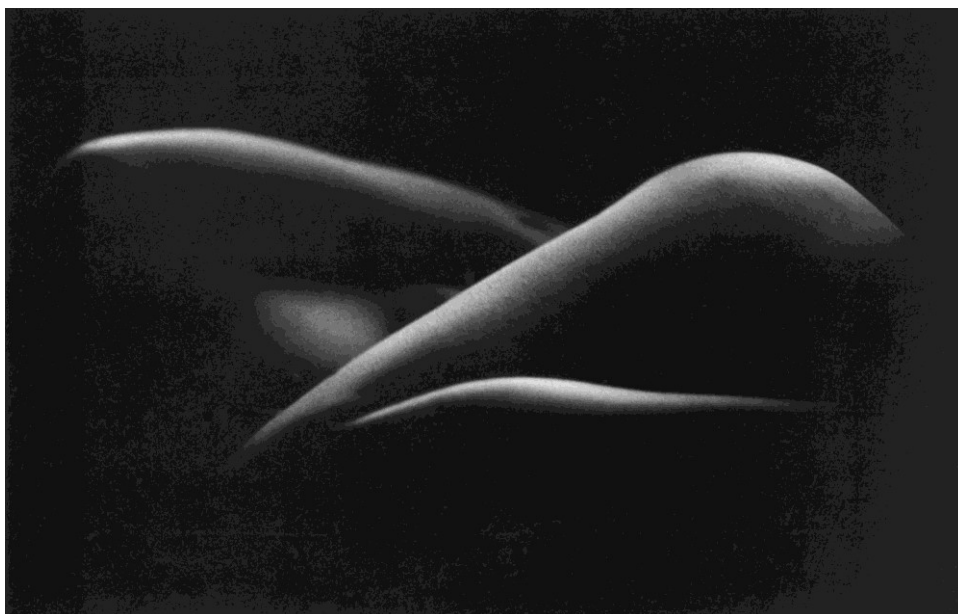
Картината през 60-те е като цяло обещаваща, създадени са условията, очакват се резултатите. И те не закъсняват – Лоте Михайлова (1925–2015 г.) връща голото тяло в изложбената зала. Въпреки премерената деликатност и консервативност на сюжета (в сравнение с работите на Георги Ст. Георгиев и Бончо Карастоянов 30-тина години по-рано) предизвиква (необяснима) съпротива в оторизираната комисия във Втората национална изложба, проведена през 1963 г.



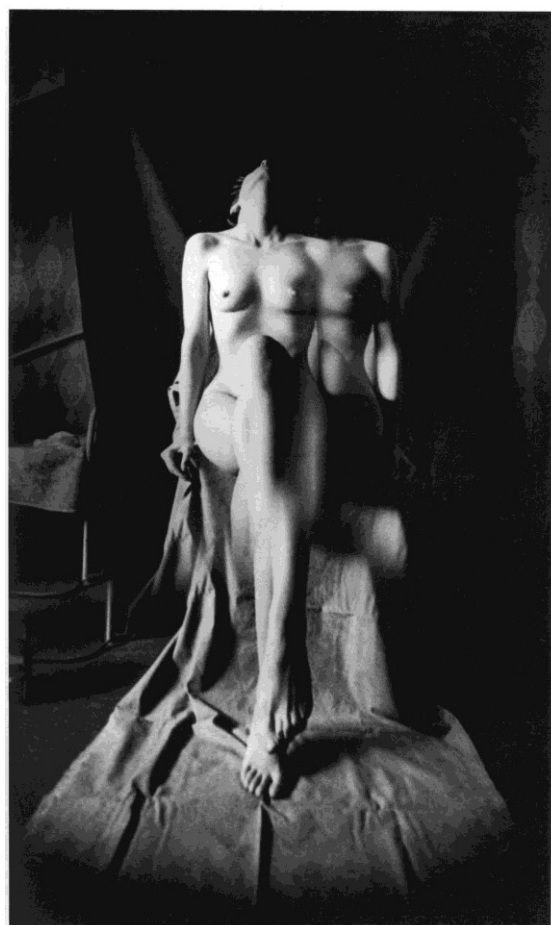
Лоте Михайлова

Първата е 10 г. по-рано. Наградената работа е изпълнена в класически сребърно-желатинов процес с превес на светлите тонове, т.е. е във висок ключ и отговоря на стилистиката, преобладаваща през 60-те години. Първата международна фотоизложба-конкурс е проведена в Пловдив през следващата 1964 г., втората през 1966, следващите издания са под патронажа на ФИАП. Вторият български автор, насочил вниманието си към голото тяло, отново е жена – Деяна Стаматова (1941–2001). Появила се е женската нишка в българската фотография. Деяна е модерна, невисока, енергична, бивша гимнастичка, тя развива две незадължително успоредни посоки в творческата си работа – професионална и чисто артистична. Дългогодишен професионалист, работил за различни издания, тя насочва творческите си усилия към голотата, търси метафоричен израз на еротиката и продължението на рода. Пластичният ѝ език осцилира в изразните си

средства между южноевропейския авангард и модните през 70-те години заемки от актуалната графична практика.



Деяна Стаматова



Едро зърно, драматични тъмни полета и добавяне на геометрия в пространството с помощта на трикови снимачни филтри, разлагащи образа на няколко равнини, използването на остри ракурси и засилена перспектива и раздвижване на светлинните източници към фокалната равнина и зад нея изграждат многокомпонентен футуристичен образ с респектиращо въздействие. Деяна Стаматова обаче отива и по-нататък и последните ѝ работи демонстрират формалистична стилизация, която надделява над идеята и замразява елементите на композицията в причудливи геометрични построения. Всичко това, предполага се, с цел да се избяга от натуралистичното отражение на голотата.

Двете дами поемат на крехките си рамене първите укори и обвинения, проправят пътеката на завръщането на глътката човешка и интимна свобода, която дава съзерцанието на голото тяло във всяка хуманна общност. Следващото поколение, родено в края на 40-те и началото на 50-те има база, върху която да надгражда. Вече е краят на 70-те години, КФДБ е натрупал опит, появява се най-сериозният преглед на националната фото-

графска сцена – Биенале на българската фотография, 1979 г. На сцената излиза авторът на зрели произведения, надрасъл образните клишета на масовото любителско движе-

ние. Една от тези автори, многократно доказала се като творец, е Станка Цонкова-Уша (р. 1952 г.). Всяка нейна следваща работа от „На село с Дея“, отличена на Биенале на българската фотография 1983 г., до изграждането на собствен стил-емблема, класифициран от организаторите на престижните международни конкурси в Сент и Роаян – Франция като „фотографски барок“ е уникална и запомняща се, далеч от аналогии с предходни формални решения.



Станка Цонкова-Уша



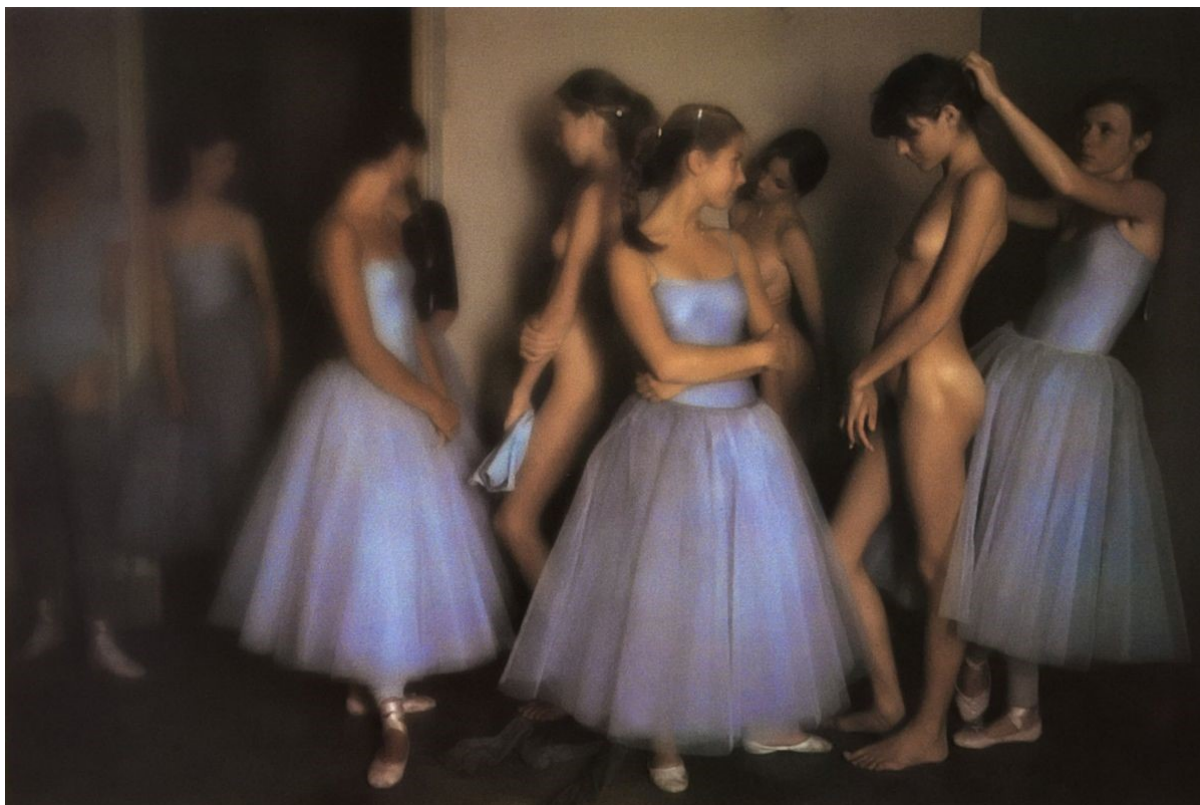
През 1973 г. завършва Техникума по полиграфия и фотография в София. Работи последователно в Студия за игрални филми „Бояна“, ЦНСМ, БАН, Театър „София“, сп. „Аве“, художествен ръководител на фотоклуба при СУ „Св. Климент Охридски“, преподава в Училище по изкуствата и НБУ. Творческата ѝ дейност може да бъде проследена през цялото последно десетилетие на социализма в участията ѝ в национални и международни групови изяви и повече от 10 самостоятелни изложби в страната и други в Будапеща, ГФР, Франция. Търсенията на Уша преминават през лаконични почти графични и силно въздействащи портрети до на пръв поглед разточително-хаотични многоелементни композиции със застъпващи се образи в различен мащаб, начупени линии, отпечатащи от перфорация на филм и богати тонални преходи в нюанси на сепия и кафяво. Това е последователна деконструкция на фотографския образ във фотолабораторията чрез копиране от няколко негатива, мацкане на фотохартията и експерименти с лабораторната химия. Крайният резултат е единствено копие с максимален размер 20x30 см. върху документна фотохартия. Уша като че ли изтръгва от подсъзнанието си фрагменти, които забърква в невероятно блюдо, създадено да съхрани това, което си отива...

През последното десетилетие на социализма се отбелязва най-пъстро и многобройно присъствие на голото тяло във фотографския живот. Причините са няколко. Първо, в СССР ситуацията е несигурна. След починалите Андропов и Черненко постът заема Михаил Горбачов, който провежда перестройката и в крайна сметка слага край на една от последните империи. Хватката на ДС се охлажда заради осъждането на култа към личността и в културата се наблюдава творчески подем. През 1983 г. в Бургас, благодарение на организационните усилия на Георги Радев, се провежда първият фотоконкурс за актова фотография (терминът е синоним на голо тяло, утвърден през XIX в. в живописата) „ЕОС“. Той има още две издания през 1984 и 1986 г. Динамир Предов (2014: 103/Predov 2014: 103) прави подробна статистика на присъствието на голото тяло в изявите на българската творческа фотография в периода на социализма. Според него

в този първи национален конкурс журито е приело за участие в изложбата 31 фотографии от 20 автори, а в третото издание от 1986 г. – 44 творби от 30 автори. Количеството е твърде скромно дори за авторска изложба, но въпросът за причините за това ще остане без отговор. Друг интересен факт е, че статията, която представя събитието в Българско фото, е кратка и без илюстрации. Предов избира за емпирична база на своите изследвания присъствието на актовата фотография в специализирания периодичен печат. Такъв подход може би не е лишен от основания по отношение на достигането на фотографии от жанра до по-широка публика. Според неговата статистика през целия период на излизане на сп. „Българско фото“ в него са отпечатани общо 19400 илюстрации, предимно фотографии. Между тях актовите снимки на небългарски автори са 49, а на български 86, или 0,44% от общия брой публикувани илюстрации. Това ясно показва предпазливостта на редколегията или налаганата от висшестоящите цензура.

Едно от следствията на цензурата, дори когато вече я няма, е автоцензурата. Публикациите в специализирания периодичен печат не могат да бъдат достатъчно основание за правенето на какъвто и да е анализ и изводи за присъствието на жанра в творческите пространства на българските автори, защото статистиката няма достъп нито до отхвърлените от различни журита, нито до непоказваните през периода произведения, съхранени в очакване на по-добри времена. Като се прибави липсата на информация за работата на колегите зад Желязната завеса и фактът, че съвсем малка част от хората, ангажирани по това време с фотографиране, следят специализираните издания на другите социалистически страни, в повечето от които има утвърдена традиция в актовата фотография – ГДР, Полша, Унгария, Чехословакия и прибалтийските републики, може да се направи изводът, че голото тяло в българската фотография едновременно присъства и отсъства; не е забранено, но все пак е необходимо усилие, за да бъде открито. И е съвсем нормална негативната реакция на по-широкия кръг професионалисти към епизодичната му поява в индивидуални или групови изложби при положение, че не се е превърнало в естествена част от изобразителната среда в страната.

Тук трябва да се добави, че активно занимаващи се в края на десетилетието са около 200-300 човека, познаващи се помежду си предимно млади хора, членове на студентски фотоклубове или ученици във фотографския техникум, които участват в по-голямата част от събитията от артистичния живот. Едно от тях е Фотоваканцията в Южното Черноморие, където по това време има и специално наети за целта млади момичета – фотомодели и в продължение на тази творческа седмица са снимани хиляди кадри на голи женски тела. Това е една мотивирана и почти затворена в увлечението си общност от ентусиасти, които активно следят събитията в цялата страна и се влияят един от друг или заедно се поддават на нечие външно влияние. Така например след публикация в БФ на статия за английския фотограф Дейвид Хамилтън (1933–2016) (бр. 5-6 1980 г.), който работи по това време за списание „Elle“ и стилът му в много мека акварелна градация е наречен от него самия „Hamilton Blur“, всички започват да омекотяват образа с помощта на филтри и различни вазелини върху филтъра и това продължава години наред. Нещо подобно се случва днес с т.нар. боке (разфокусиране на фона), има фотографии, които са толкова увлечени, че снимат само по този начин и то поръчкова фотография. Истината е, че модата на бокето е провокирана от фирмите производители на фотографска оптика, за да пласират на пазара скъпите си светлосилни обективи, които са най-необходими на фоторепортерите за снимки при недостатъчно светлина, но не би било зле да се продават и на фотолюбители.



Дейвид Хамилтън

И така, поради невъзможността за свободно пътуване по света и ограничената информация, достигаща до творческата общност всяка свежа идея, проникнала отвън; всеки, който е получил възможност да пътува извън страната, да участва в международно събитие или да покаже нещо ново и всеки по-интересен материал, публикуван в сп. „Българско фото“, може да предизвика вълна на подражание, а в някои случаи да диктува и модата. Тук е редно да се спомене, че освен ограниченията, забраните и въобще трудностите от всякакъв характер, стоящи пред фотографите по това време, планирано се ограничава и долното ниво на масовата култура. Публичното пространство е чисто от долнопробния ориенталски фолк, за разлика например от съседна Югославия. Основните източници на сенчестия бизнес – проституцията и наркотиците – се следят стриктно и се премахват, а там, където ги има, са под държавен контрол. Порнографията е преследвана от закона, а в държавните печатници, телевизия и кинематография няма практическа възможност да се произвежда такава продукция, така че всъщност няма порнография. Тези особености, които отличават страните от социалистическия лагер от Запада, изместват и фокуса на вниманието тук спрямо този на западните колеги в работата им с голото тяло – сексуална експлоатация, консуматорско общество и др.

У нас основен катализатор на творческа енергия са проблемите на тоталитарното общество и на първо място несвободата. Поколението, което навлиза в 80-те, е от млади хора, които нямат спомен за насилствената смяна на властта през 1944 г. и преследването на инакомислещите, лагерите. То се среща с куките фрази на политическия новговор, ограниченията пред собственото си развитие, уравниловката, безхабериято, лицемерието, застиналото време. Актовата фотография е една жизнерадостна и човешка реакция към блокираните възможности за личностна изява, място, което дава път на личните пориви и пространство за усложнена метафорична визуална реторика. И все



пак в преобладаващата си част родните „голи снимки на социализма“ от автори, нямали представа за световното развитие на жанра, са невинни като умовете на Адам и Ева преди да откъснат ябълката от дървото на познанието. Последователността на представените по-долу автори и творби е според времето на създаване на творбата. Повечето фотографии са предоставени от самия автор, но има и такива, които са от публикации в печата.

Стела Радева

Актовата фотография през 80-те години

Стела Радева (р. 1942), живее и работи в Бургас, завършила техникума по полиграфия и фотография „Юлиус Фучик“, носител на званието „фотограф-художник“ от 1974 г. Участвала е в редица общи изложби, конкурси и пленери. Предпочита пейзажна, портретна и актова фотография. Публикуваният кадър демонстрира типично женска ненатрапчивост и финес, изпод която прониква жилото на „пунктума“ (по Барт), неочакваното, нежната еротична атака, която прави кадъра запомнящ се.

Живко Арабов (р. 1946), София, дългогодишен художествен ръководител на фотоклуба на Централния студентски дом на културата. Фотограф-художник. Завършил Лесотехническия университет. Доцент в НАТФИЗ и НБУ. В снимките на Арабов често се срещат човек и природа. Понякога, като тук, в симбиоза, друг път – в опозиция.



Живко Арабов

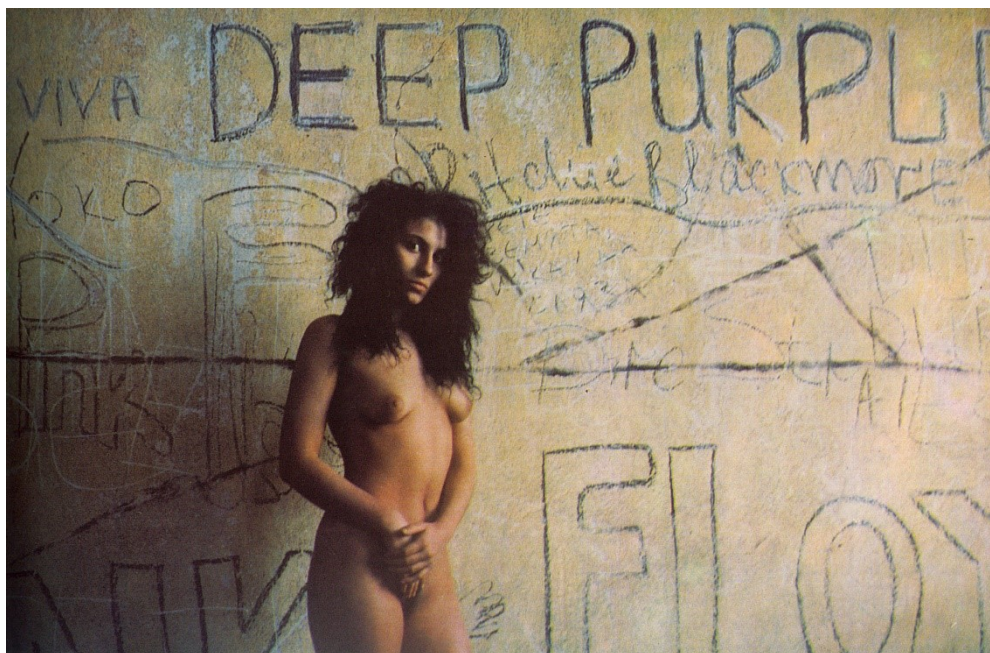


Динамир Предев (р. 1950) София. Фотограф-художник. Възпитаник на фотоклуба при ЦСДК. Завършил УАСГ. Доцент в НБУ. Работата му се отличава с прецизна композиция и осветление. Предпочита студиото.



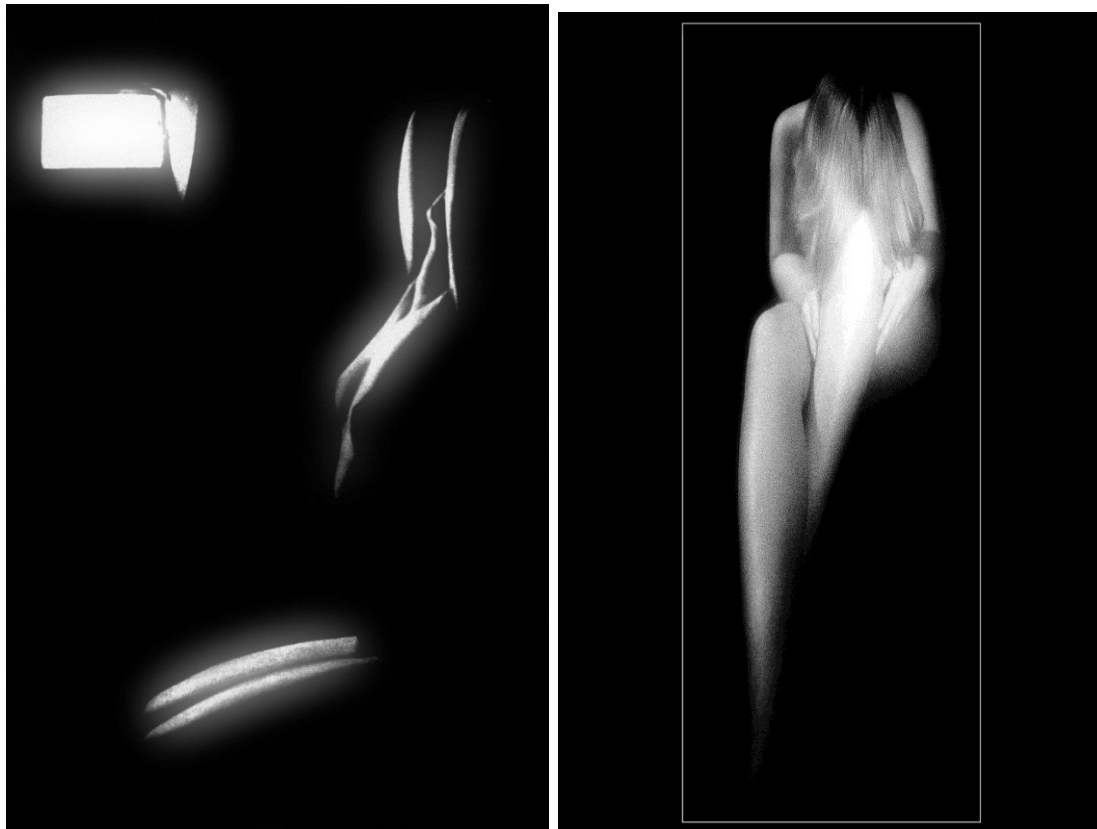
Динамир Предев

Валентин Киров (р. 1956). София. Възпитаник на фотоклуба при ЦСДК. Завършил техникум по енергетика. Фотограф-художник от 1984 г. Професионално се занимава с рекламна фотография, но понякога му се случва да направи и провокативна снимка като тази.



Валентин Киров

Генчо Петков (р. 1957). Велико Търново. Възпитаник на фотоклуба при ЦСДК. Фотограф-художник от 1984 г. Работи в областта на приложната и рекламна фотография. С траен интерес към актовата фотография и подчертан стремеж за естетизация на натурата понякога до чисто графичен резултат.



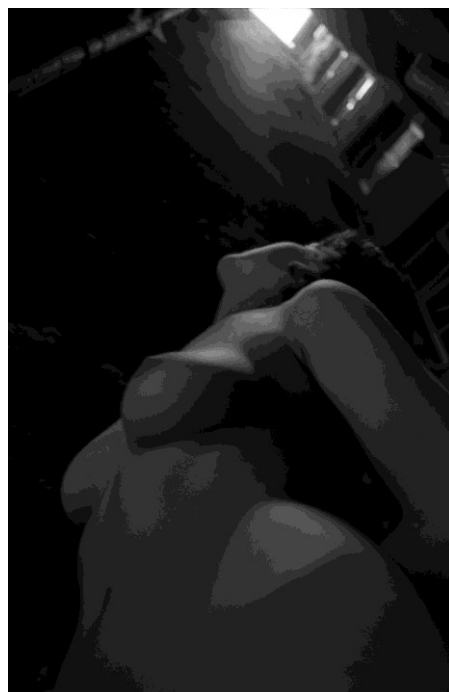
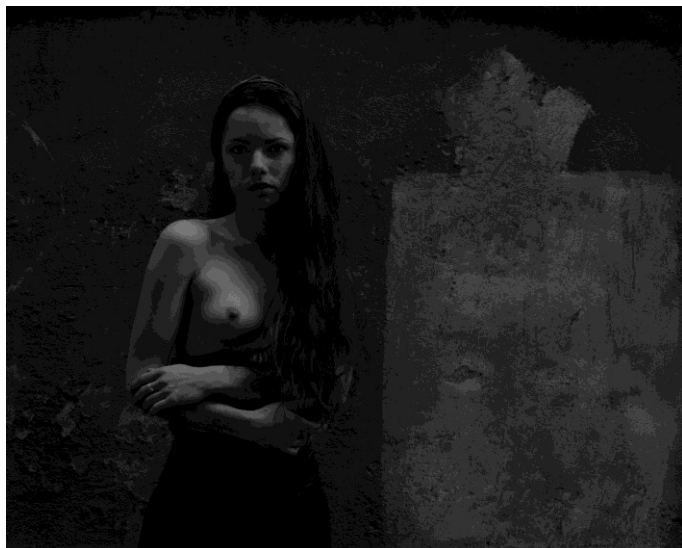
Генчо Петков

Бейла Даракчиев (р. 1957) София. Фотограф-художник от 1984. Работи в областта на фотоуслугите. Създател на фотопленера „Фотофиеста“. Творческите му интереси са предимно в областта на голото тяло.



Бейла Даракчиев

Тихомир Пенев (р. 1960). Пловдив. Възпитаник на фотоклуба при ЦСДК и ФАМУ – Прага. Работил в БТА.



Тихомир Пенев

Последните петима автори са от едно поколение на студентския фотоклуб към ЦСДК под ръководството на художествения му ръководител Живко Арабов. Те са тези, които в началото на 80-те години участват с актови снимки във формиращия няколко поколения фотографи годишен преглед „Студентски мигове“. Може да се каже, че тогава този конкурс определя до голяма степен посоките на творчески търсения на младите фотографи в страната. Тук в едно „поколение“ са автори с разлика във възрастта до 4-5 години, каквото е времето да се завърши висше образование. Ролята на това поколение е, че „легитимира“, прави нормално показването на актова фотография в публични изложбени пространства. При по-прецизно вглеждане може да се намерят обединяващи работата им особености, на първо място хедонизмът, удоволствието от създаването на произведения в жанра голо тяло. Чувството е овладяно от естетическия порив, доколкото се откроява стремежът удоволствието от създаването на творбата да бъде пренесен от нея върху зрителя. Дали с това се предизвиква социалистическия изобразителен канон е трудно да се отговори, но че скандализира битовия морализъм няма спор. Подходът към темата на Тихомир Пенев може да се класифицира като спонтанна (защото не е нарочно подготвяна) акция или перформанс. Той спира непознатото момиче на улицата, убеждава го да му направи по-разсъблечена снимка и го завежда в най-близкия заден двор, където снима разкопчана блуза или яке, понякога и голо тяло, в зависимост от сезона. Много често обаче на тази акция стават свидетели възрастни хора, залепени до стъклото на прозореца. Те възмутени се обаждат в милицията и така Тихомир е заведен на отчет в ДС, правят му обиски, конфискуват негативи и т.н. Дори се появява офицер от службите, който персонално се занимава със случая „Пенев“. Тази история е интересна с това, че буквализира напрежението между голотата и властта, интуитивно заложено в „голите снимки на социализма“. Как е завършила не е от особено значение, защото в същината си е сблъсък в реално време и място между творчеството, свободата и

репресивната същност на режима. Свободната воля на двама души да се срещнат в една изключително творческа задача е погазена от властта заради предполагаема аморалност. А самите фотографии натрупват добавена стойност заради условията, при които са направени.

Към това поколение принадлежи и авторът на това изследване, възпитаник на фотоклуба при ВМЕИ – София,



Антоан Божинов

и студентът тогава по стоматология Росен Коларов (р. 1959), възпитаник на студентския фотоклуб на ВИАС.



Росен Коларов

Моите работи от този период са обърнати към усещането за подменени ценности и лъжливо безвремие на младите и активни хора в социалистическото катадневие, а Росен Коларов насочва вниманието си към крехката преходност на телесното, тема, като че ли по-подходяща за друга възраст.

Следващото поколение млади творци, намерили творческо вдъхновение в голото тяло, поема щафетата и навлиза в експерименти с пластичния език и философските въпроси, които могат да намерят израз в жанра.

Нели Гаврилова (р. 1964), София. Завършва Техникума по полиграфия и фотография през 1984. Присъдено ѝ е звание „фотограф-художник“ през 1990 г. В последния брой на сп. „Българско фото“ (Гаврилова 1991: 24/Gavrilova 1991: 24). Нели споделя:

Сега си спомням как търсех форми на изказ на несъгласие срещу подредеността на света ни, по-чисти, по-свободни, форми облечени в истинското изживяване. В действителност успях единствено да избягам от идеализацията на голото тяло. Приех обектите като реални обеми, вписани или не в обстановката, интерпретирани чрез светлината.



Нели Гаврилова

Валентина Стойчева (1964–2008) завършва Техникума по полиграфия и фотография през 1984 г. и ФАМУ в Прага през 1998 г. В същия брой на списанието, посветен на актовата фотография, тя споделя:

Показът на голото тяло се считаше за фотография, предразполагаща към морално разложение. Да, ние сме възпитани да не забелязваме своите тела, по-скоро липса на каквото и да е възпитание в тази насока. ... Запълването на празнината, простираща се в десетилетията, ще продължи десетилетия. Българският фототворец ще трябва да почака, докато средностатистичният български зрител преодолее шока от възприемане на голото тяло и започне спокойно да гледа на актовата фотография като на средство, с което авторът се опитва да изрази своите мисли, чувства, надежди, страхове, своето виждане за света, в който живеем (Стойчева 1991/Stoycheva 1991).



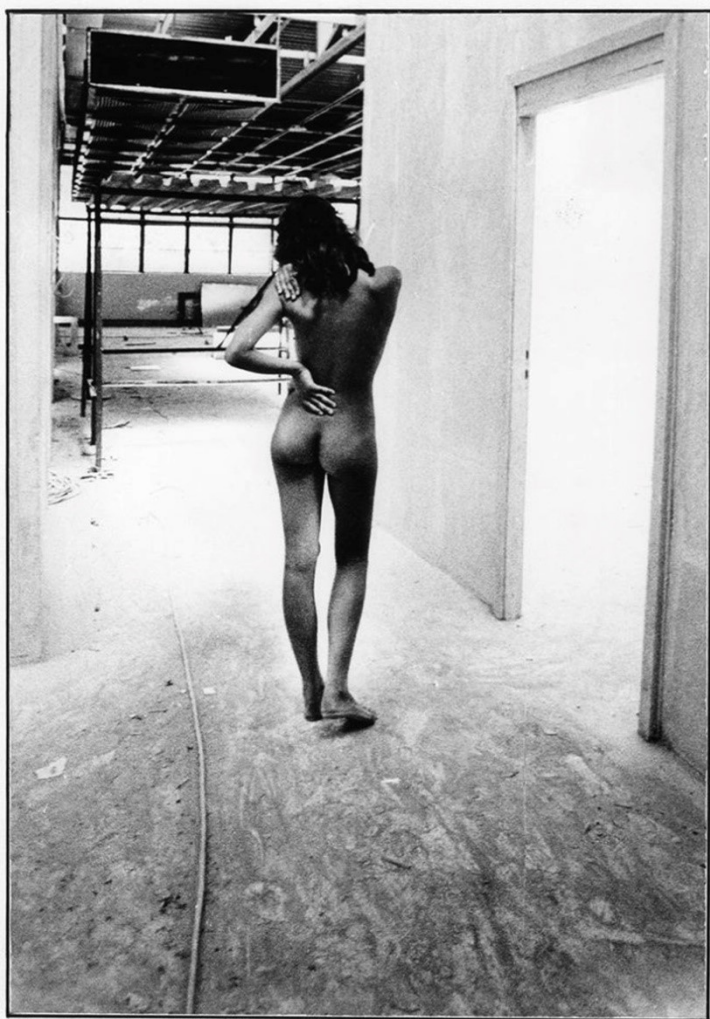
Валентина Стойчева



Антоан Божинов

Тези две млади дами продължиха нишката на женското присъствие не въобще в българската фотография, която е сериозна, а и в жанра на актовата фотография, при това не са единствените. Но, така или иначе, физически е невъзможно да бъдат споменати всички, които имат отношение към темата.

Иво Монов (р. 1964) е представител на фотоклуба на ВМЕИ – София, завършил през 1988 г. Той е от същата вълна автори на студентски фотоклубове от това поколение.



Иво Монов

Освен фотолюбители – студенти в София и страната има и много други автори, които са работили в областта на актовата фотография. Някои от тях са представяли в общи изложби свои творби, които, допуснати до колекции или не, са останали по една или друга причина извън вниманието на публиката. Това изследване няма за цел да бъде изчерпателно, а да открие ключовите фигури и тенденциите в присъствието на голо-то тяло в активния фотографски творчески живот по това време.

Такор Кюрдян (1946–1997) София. Завършва Техникум по полиграфия и фотография през 1970 г. Работи като оператор в Българска кинематография, театрален и балетен фотограф в Народния театър и Народната опера. Заема особено място в българската фотография с удачното хрумване да превърне в действителност идеята, вдъхновила една от новелите на Мишел Турние, френски писател от световна величина, фотолюбител и съорганизатор на Международния фестивал в Арл – новелата „Саваните на Ве-

роник“. Технологията, която Такор прилага, изпраща светлописта в нейния зародиш на химическо чудо. Облива с проявител голи тела и ги отпечатва на светло върху фотохартия с подходящи за това размери. Тук изцяло е елиминирана физическата и оптическа компонента на феномена фотография, той е сведен до индекс, отпечатък, следа от нещо, преминало през него. Особеностите на взаимодействието на светло между фотографията химия и емулсията дават богато нюансиран цвят от виолет през кафяво, жълто и черно до бялото на местата, където не се е получил контакт между емулсия и тяло. Такор работи в този стил през цялото десетилетие на 80-те и след това до кончината си. Нарича ги „Архетипове“ и те наистина носят такова усещане за нещо древно-същностно за биологичния вид, изведено като отпечатък и документ единствено вследствие на химически реакции.



Такор Кюрдян



Такор Кюрдян

Има участие в общи изложби в Италия, Испания, Швеция, Австралия, Люксембург, Франция, Югославия и Япония и Фотофест в Хюстън, САЩ. В България има 3 самостоятелни изложби – 1985 Несебър, 1988 Варна и София. За разлика от колегите от своето поколение – Гаро Кешишян, Юри Йорданов и Станка Цонкова, които вземат участие в различните събития на гилдията, участват в общи изложби и видимо променят стила си пред погледа на общността, Такор Кюрдян страни от социално присъствие, рядко участва в национални конкурси и едновременно го има и го няма. Знае се, че е наблизо, но не се вижда. Обяснимо и човешко е да има по-саможиви хора, които не се чувстват комфортно сред глъчката, но тук като че ли има и друго. Той е влязъл в различния си свят по-надълбоко и това го затваря и завършва като същност. Премерил е социалните контакти до мястото, в което са част от това цяло. Стана дума, че жанрът на голото тяло предлага хедонистична, жизнерадостна алтернатива на митологичната реч, а дадените дотук примери показват различните граници, в които се разполага този хедонизъм – от спонтанната радост от живота и позитивен патос през съмненията на екзистенциализма до бунта на аполитичното, превърнало се в политически текст. Светът, създаден от Такор Кюрдян, е на светлинни години от какъвто и да е дебат върху

настоящото. Той не подава ръка на зрителя, за да го поведе навътре в себе си. Толкова е първичен и същевременно цялостен и завършен, защото се е опрял на основните колоси, движещи битието – Ерос и Танатос, а отпечатъците на Кюрдян са следа на извечната война между тези колоси. От една страна сексуалността е афиширана пряко и директно, без украса чрез анатомично подчертаване на половата принадлежност, от друга тези части от тела изглеждат изтерзани в миг на екстремно преживяване, може би миг преди да се разпаднат и погълнат от ентропията. Тази откровеност заличава не само идеологизирания, а който и да е основаващ се на някакъв обществен договор свят. Другият автор на световната сцена, който се домогва до изследване на архетипите, Роджър Балън, запазва в творчеството си много повече връзки с обществото и пътища за проникване в същността на произведенията. А принадлежността му към отвореното общество и продължителността на експеримента – около 50 години му създават и доизграждат имиджа, който има днес.

Гаро Кешишян (р. 1946). Варна. През 1970 г. завършва ВМЕИ – Варна. Носител е на много фотографски отличия на национално и международно ниво. Представял е свои колекции в страната и във Великобритания, Дания, Италия, Норвегия, Полша, Румъния, Русия, САЩ, Турция, Унгария, Украйна, Франция, Чехия, Швейцария, Югославия, Япония. Бащата на Гаро – Левон Кешишян е студийен фотограф, но синът не се ограничава в познатото пространство на ателието. Като инженер в Завода за дизелови двигатели създава серията „Работници от металургичната промишленост“, която без украса представя нехигиеничните и опасни за здравето условия, в които се трудят металурзите. На фона на покритите с фина смес от шлака, стружки и машинно масло повърхности носител на символичното отмиване на мръсното битие е кадър с гола фигура в гръб, излязла от банята след края на работния ден. Серията влиза в задочен дебат с пропагандния стил на фотографията в официозната преса. Студийните снимки на Гаро се отличават с прецизност в постройката на кадъра, работата със светлината, обемите и детайла и постмодерни препратки към стиловете увлечения на модернистите от началото на XX век.



Гаро Кешишян

Актовата фотография като опозиция на пропагандата в други страни от Източна Европа

Падането на Берлинската стена и последвалото я сгромолясване на тоталитарната система отваря пътя на демократични промени в целия източен блок, освобождаване на границите и отпадане на табутата и цензурата в културата и изкуствата. Но заедно с това са премахнати ограниченията и бариерите на долното ниво на масовата култура, което отваря „кутията на Пандора“ за поп-фолка и порнографията. В резултат на това голото тяло влиза в бита на доскорошните социалистически страни от там и много бързо комуникационните канали са запълнени. Без да се обръщат назад, съвременните представители на културната общност смятат, че голотата няма място като самостоятелна художествена форма и използването ѝ е признак на лош вкус. Като прибавим към това табутата на исляма и тези на политкоректното говорене, а защо не и на социалните мрежи и видим реалната ситуация с отворени очи можем бързо да стигнем до извода, че съвременното общество с лека ръка успява да зачеркне немалка част от изобразителната си традиция, като допусне на празното място долното ниво на масовата. Но преди обобщенията нека погледнем още един фрагмент от пъзъла, заемащ неблагоприятната позиция между двата свята – тази на автори от други бивши социалистически страни.

Ян Саудек, лошото момче на чешката фотография (р. 1935 г. в Прага). Произхожда от еврейско семейство и като дете е прекарал известно време в концлагер. По собственото му твърдение там са приемали по-пълните хора за здрави и с по-големи надежди да оцелеят от глада в лагера. Затова предпочита да снима по-пълни жени. Има брат-близнак, който е художник на комикси. Фотографията му от 60-те са по-скоро романтична и с виц, но не дава да се разбере какво ще последва в следващата декада, през 70-те. Той споделя, че голяма роля изиграва помещението, което наема в индустриален квартал на Прага. Там са направени всички снимки, които го правят известен. То е наполовина под земята, стените са подгизнали от влага, а единственият прозорец гледа в задния двор. Кварталът е известен с лоша (за обществения морал) слава и Саудек не среща проблем да привлече за идеите си дами с освободено от условности поведение.

Ян Саудек е твърде жизнелюбив човек и провокативен събеседник, едното от твърденията му е, че е художник, а не фотограф. Всички знаят, че преди 1990 г. в социалистическите магазини можеше да се намери цветна фотохартия, която обаче страда от недостиг на цвят. Той решава въпроса с лазурни боички, които полага върху изкопираната снимка. Те не покриват контурите в снимката, само добавят цвят на пространството, на което са нанесени. Така някои тела изглеждат нормално, други сини, зелени и т.н. Ян Саудек изгражда пищна гротескова антиутопия на секс и разгул, в която всичко е преиграно като в бурлеска с бароков декор. Скоро след приемането на тази посока идва и славата. На въпроса защо снима толкова много гола плът отговаря, че по това време „Всяко късче плът е късче свобода“. Освен към социалистическата утопия той отпраща предизвикателство и към чешката фотографска традиция на модернизма, за която стана дума и която очевидно също пародира. Така си спечелва отхвърлянето от фотографската гилдия, която се гордее и поддържа традицията на чешката школа от началото на XX в. Саудек запечатва сюжетите си в комична помпозност, която не предполага диалог или изход. Тази декларативна „окончателност“ внася декадентска лекота и небрежност като изкуствена усмивка на сатир, в каквото често се превъплъщава.



Ян Саудек

Борис Михайлов (р. 1938 г.) в Харков е украински фотограф, работещ с години върху отворени цикли, показващи обратната страна на фасадния социализъм – мизерия, глад и деградация на човешкото както по времето на тоталитаризма, така и в първото десетилетие след него. Сам скромно споделя, че му се е паднала ролята да довършва това, което липсва в летописа на съветската власт, това, което е извън официалната история. Което е било важно за него и за много други хора и най-вече освен важно е било и твърде много, пропуснатото от пропагандата... И съвестно се занимава с това последните 30 г. от 70 на СССР и следващите 10, на посткомунистическата разруха. В неговата работа голото тяло е откровено беззащитно и в много случаи обвива интелектуална и душевна нищета. Един от ранните му цикли е „Червената серия“. Изразните средства, които използва, са много и разнообразни, трудно е да се изолират отчетливи стилови кодове, които да го отличат. Работи в монохром и цвят, негативно-позитивен и обратим процес, сандвич-диапозитиви, екранни произведения (диапори), допълнително оцветяване на части от изображението. И все пак е разпознаваем – в подхода си към обекта, в близостта, която постига, навлизайки в интимния свят на маргиналите и в запазване на тяхното човешко достойнство, в унищожителната ирония към идеологизираното общество. Това изобилие от формални решения води до деструктивни резултати, но в синхрон със съдържанието, което приближава особения му стил до концептуализма.



Борис Михайлов

Обяснимо е изложението да завърши с Мирон Цовнир (р. 1953), Берлин, от украинско-немски произход и пънк-поколениято се потапя в ъндърграунда на Берлин, Ню Йорк, Лос Анжелис, Москва и Украйна, създава фотокниги, късометражни и пълнометражни филми, разкази и романи. Той по произход и като творчество прехвърля мост както между поколенията, за които тук става въпрос, така и между Изтока и Запада. Могат да бъдат търсени аналогии в работата му с фотографи, кинематографисти и писатели, но трябва да се подчертае, че неговият поглед към показваното е вътрешен, той става част от неформалната общност, която представя и заличава дистанцията от своите герои – неудачници, бездомници, наркомани. Резултатът е документален образ без филтри и бариери, търсене на мрачната поетика на отхвърлените от обществото, напуснали света на великите митове. Във фотографското му творчество могат да се открият следи както на американската документална фотография, така и на постсъветските антиутопии, но има и собствената жилка на пределна откровеност, напомняща за немския педантизъм. Тази особена химия от надграждане и личностна енергия, движеща се по ръба на възможността за възприемане и на моменти обагряна от неочаквани поетични проблесци той сам нарича „радикална фотография“ и изглежда няма никакви основания този термин да бъде оспорван. През октомври 2010 г. Гьоте институт покани Цовнир със самостоятелна изложба в Центъра за култура и дебат „Червената къща“ в София.



Мирон Цовнир

Малко са нещата, които могат да се добавят по темата, освен още автори. Незасегната в изследването остана областта на фотожурналистиката, по две причини. Първо, пред фоторепортера има много ограничения, наложени в етичния кодекс на журналиста и едно от тях е показването на голо тяло. От една страна заради правата на снимания, а от друга поради факта, че в повечето случаи сюжетите са свързани с насилие и болка, което пак връща въпроса до правата на снимания. Никой не иска да бъде публикуван в момент на болка или опасност за живота. Случаите на подобни публикации са единици, като този на бягащото от напалма вьетнамско момиче от Ник Ут (р. 1951) от АР. Снимката се превръща в символ на безсмисления ужас на войната и оръжие на антивоенното движение в САЩ, довело да изтеглянето на американската армия от Виетнам. Но пресфотографията и голото тяло би могла да бъде следваща голяма тема за самостоятелно изследване.



Ник Ут

Всяко тяло има право на специално внимание.

Не би било редно темата за голото тяло в изобразителното изкуство и конкретно във фотографията да бъде затворена без да се спомене и един представител на съвременното изкуство – Спенсър Туник (р. 1967), който организира мащабни акции, разполагащи голи тела в обществени пространства. Така той естетизира образа, внушаван от обществените науки, появили се през втората половина на XIX в. и доминирали следващия XX в. Или може би го иронизира? Трудно е да се каже. Тук, както и в теориите, индивидът не е от значение, той е анонимен. Произведенията на Туник хипотетично затварят кръга между света и човека – сложната структура, изградена с хилядолетия и природният екстериор, съществуващ милиони години присъстват сами по себе си и подвластни единствено на стихии и ентропията. Мястото на човешкия нравунък тук е твърде относително и като че ли силно преувеличено от самите хора, безпомощни пред природата и света, който сами са изградили. Спенсър Туник хвърля ръкавицата едновременно на либералните принципи, даващи преднина на личността и масовите теории от XIX в., поставили си задачата да формулират законите, които следва обществото.

Двете са в диалектично напрежение, но не и тук, глобализацията като поредна витка на спиралата обезличава човека и го превръща в тълпа, водена като с магическа пръчка от това, което го отличава от животните – разумът.



Спенсър Туник

Днес, независимо от ограниченията на социалните мрежи, във виртуалното пространство прелитат милиони изображения, немалка част от които са на голи тела. Световните музеи, галерии и аукциони, цифрови банки съхраняват на своите сървъри милиарди пиксели човешка плът, която е на един клик разстояние. Гугъл и неговите конкуренти услужливо предлагат пътища за достъп до тях. По-голямата част обслужват долните етажи на нагона, но не са малко и тези, задоволяващи нуждите от изкуство и култура. Разликата от ситуацията само преди 40 години е огромна – достъпът до целия неизбройдем обем на тази информация е от всяко домашно или мобилно устройство. Един директор беше казал, че няма нужда човек да се разхожда по света, защото всички може да намери в Британския музей. Сега тази реплика се връща като бумеранг върху него, защото отпадна нуждата дори да се ходи в музея...

В огромните масиви от изображения на голи тела няма проблем да се сглоби каквато и да е колекция, представяща жанра през годините. Броят на вариантите на подобни сбирки е практически безкраен. И всеки, който не е запознат с историята може да приеме, че всички те имат право на съществуване.

Причината за създаването на този текст е желанието да се очертае някакъв път или поне няколко пътеки, които да проследят съществените моменти в социализацията на актовата фотография по света и в България, в един определен период. Условието, при които това се е случвало, проблемите, изниквали по пътя и качествата, които са били нужни на един творец, за да устои и защити творчеството си. Затова текстът обръща внимание на общественно-политическата ситуация, технологичния прогрес и не на последно място художествената стойност на цитираните произведения. Това са ориентири, които не могат да се открият във виртуалния океан от изображения, които съвременните технологии предлагат. И докато по въпросите за основните моменти в развитието на световната актова фотография науката вече се е произнесла и към това биха могли да се прибавят съвсем малко нови шрихи или гледни точки, то в полето на българската фотография все още има много място за среща на мнения и тълкувания, а за разглежда-

ния период те могат да бъдат и твърде различни. За да е полезно това пространство за бъдещи тълкуватели е добре да се чуе мнението на колкото се може повече свидетели и участници в тези събития, да излязат на бял свят нови детайли и мнения, които да внесат повече яснота и достоверност в разглежданата материя. Изследването има не-натрапчива претенция да съчетае фактологията с протичащите процеси и мястото на индивида в тях или иначе казано емпирията с анализа и синтеза по обясним и доказателствено ясен начин.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт 1991: *Барт, Р.* Въображението на знака. София: Народна култура/Bart 1991: *Bart, R.* Vaobrazhenieto na znaka. Sofia: Narodna kultura.
- Боев 1983: *Боев, П.* Фотографското изкуство в България. София: Септември/Boev 1983: *Boev, P.* Fotografskoto izkustvo v Balgaria. Sofia: Septemvri.
- Гаджева 2012: *Гаджева, К.* Между желаното и действителното. София: Гутенберг. ISBN 978-954-617-136-8/Gadzheva 2012: *Gadzheva, K.* Mezhdz zhelanoto i deystvitelnoto. Sofia: Gutenberg.
- Гаврилова 1991: *Гаврилова, Н.* Българско фото в антикриза. №1, с. 24/ Gavriloza 1991: *Gavriloza, N.* Balgarsko foto v antikriza. №1, s. 24.
- Да Винчи 2014: *Да Винчи, Леонардо.* Трактат за живописата. София: Изток-Запад, ISBN 978-619-152-500-3/Da Vinchi 2014: *Da Vinchi, Leonardo.* Traktat za zhivopista. Sofia: Iztok-Zapad
- Предов 2014: *Предов, Дин. Цв.* Изследване на творческия процес в българската актова фотография 1944-1990 г. Докторска дисертация, НБУ/Predov 2014: *Predov, Din. Tsv.* Izsledvane na tvorcheskia protses v balgarskata aktova fotografia 1944-1990 g. Doktorska disertatsia, NBU.
- Кинг 2014: *Кинг, К.* Фотографията – цялата история. София: Книгомания /King 2014: *King, K.* Fotografiyata – tsyalata istoria. Sofia: Knigomania.
- Кларк 1983: *Кларк, К.* Голото тяло. София: Български художник/Klark 1983: *Klark, K.* Goloto tyalo. Sofia: Balgarski hudozhnik.
- Стойчева 1991: *Стойчева, В.* Българско фото в антикриза. №1, 22-23/Stoycheva 1991: *Stoycheva, V.* Balgarsko foto v antikriza. №1, 22-23.