



НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

Катедра „Живопис“

Експресивност и експресионизъм.

Анализ на причинно-следствените връзки в експресивния художествен език в традицията на европейската живопис и обособяването му в художествен стил от началото и втората половина на XX век.

Константин Петков Костов

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за писъждане на образователна и научна степен „Доктор“

Научен ръководител

Чл.-кор. проф. Андрей Леон Даниел

София

2016 години

Увод

Обект на изследването:

Целта на настоящия дисертационен труд е да разгледам обстойно проявленията на експресивния художествен изказ в традицията на европейската живопис и обстоятелствата около сформиранието на стил, разпознаваем с това, че прибъгва основно до метода на експресивност в контекста на социално-политическите събития от началото на XX век. Става въпрос за експресионизма, който в рамките на краткото си проявление (от 1906 до 1920 г.) разкрива динамични художествени процеси и поставя множество въпроси, касаещи естетическите параметри на художествения език и използването им като метод за внушение. Погледнато през перспективата на съвременните проблеми във визуалните изкуства и в частност живописа, е необходимо преразглеждането на понятието „експресивност“ като метод за определяне на изразно средство на художника както като подсъзнателен израз на силово ядро на художествените подбуди или вид стилос маниер, така и като идеологическа и концептуална ясна художествена позиция.

Линията на последвалото изследване ще бъде изясняването на противоречието на експресивния жест с едно поле, което разглежда експресивното като опозиция на концептуалното. Така появилите се смислови разлики на експресивното начало в живописа и определения експресивен стил довеждат и до разглеждане на въпросите около разграничаването на самите експресивни качества на една творба от директното определение „Това е експресионизъм!“. Кой са елементите на художествената практика на един живописец, които определят неговото поведение като експресивно? Дали експресивното начало в естетиката на едно живописно платно непременно отвежда мислите и представите на реципиента (в случая – съвременната публика), че това е експресионизъм? Изплъзва ли се разграничаването на интуитивното художествено търсене от преднамерената идеологическа и концептуална формулировка?

Основни цели и задачи:

При поставените по този начин въпроси възниква необходимост от изясняване на двете направления на изследването, а именно определянето на експресивния език като метод, разпознаваем в практика на художниците от различни епохи и процесите на сформиранието на единен стил, използващ основно този език. За целта се предполага

хронологичен и паралелен преглед на причинно-следствените връзки, залагащи генезиса и произхода на експресионизма като стил в началото на XX в.: стил, който се противопоставя на натурализма. Разбира се, важна част от обясняването на подобен процес е проследяването на културните и социално-политически фактори, съществували във времеви период на обособяването на стила. Изясняването на тези процеси би хвърлило повече яснота върху предпоставките за възникването на художествените търсения в естетиката на експресионизма именно в Германия, както и на какво се дължи краткотрайното съществуване на стила на новата предметност, в който се обособяват две художествени групи - „Мост“ (*Die Brücke*) и групата „Синият конник“ (*Blaue Reiter*).

За причинно-следствените процеси би могъл да се приведе още един пример: след скока от динамичното преминаване през крайностите на по-умозрителните стилове, доминирали германското и австрийското изкуство през последвалите десетилетия, като например безпредметната живопис, абстракционизма, минимализма и т.н., идва ред и на ответната реакция на художници като Анселм Кийфър, А. Пенк, Георг Базелитц, Йорк Имендорф и други, наричани още групата на „Новите диви“ (*Neue Wilden*). През втората половина (80-те години на XX век) те заявяват необходимост към завръщане на предметността и фигуративността в живописа. Реакцията към връщане на образността в картините по един „груб и емоционален начин“ (силно повлияна от експресионистите от първата половина на века) е повод за разглеждането на неоекспресионизма, доказващ повторното прибягване към експресивния език и процесите на обособяването му като стил.

Методи на изследване:

За да бъдат осъществени представените досега намерения за изследване в дисертационния труд се предполага нуждата от комплексна методология. Прибягването до подхода на биографичен метод ще се предполага при разглеждането на отделните представители на художествените стилове за изясняването на общата картина при тяхното намерение в творческия им път. За да се изяснят и контекстуалните предпоставки за съществуването на отделните феномени на експресивния език, типични или не за времето на тяхното появяване, ще подхожда чрез социален и културно-исторически метод. В изброените намерения на подходи за изясняване на тезата на дисертацията изброих необходимостта от анализ най-често на формата, освен на съдържанието, на изразните средства на произведенията на разгледаните автори. Ето

защо е необходимо да се разбере по какъв начин вътрешната нагласа на художника влияе върху избора и развитието на изразните му средства. Тук ще се опра на теорията за формализма на Хайнрих Вьофлин и неговото твърдение, че чрез формалното изграждане на едно художествено произведение се манифестира един специфичен мироглед или позиция както на една цяла епоха, така и на индивидуалния автор. За онагледяването на тези хипотези и различията в чисто формалистичен план през епохите съм използвал илюстрации, чиито източници са монографии, каталози и материали от интернет.

Засега няма научно изследване, което да се е съсредоточило върху актуализиране на взаимоотношенията между експресивния художествен език като вътрешна необходимост за изразяване на автора и идеологическата формация около този език, довеждаща до параметрите на художествени стилове – експресионизъм и последвалия го по-късно неоекспресионизъм. Това е проблем, погледнат през призмата на съвременните нужди за разбирането на генеалогията на един стил и автономността на изразните средства от него, използвани в самостоятелен контекст.

В настоящия текст стъпвам на теоретичните разработки върху перцептивните трансформации, представени в труда на Вилхелм Ворингер *Абстракция и вчувстване* от 1919 година и намеренията му за изясняване на новопоявилите се тенденции в живописата в началото на XX век. По-актуално изследване, което обаче е с фокус автентични текстове на представители на експресионизма и техния анализ, е представено в сборника *Немски експресионизъм* на екип от Калифорнийския университет (*German expressionism. Documents from the end of the Wilhelmine Empire to Rise of National Socialism* от 1993 година). Основни разработки за появата на неоекспресионизма и посоките на търсения на художниците от това направление осъществява Клаус Хонеф в антологията *Изкуството на 20-ти век* (*Art of 20th century* от 1998 г.), съвместно Карл Рюхберг и Манфред Шнекенбургър.

За да бъде анализът ми достатъчно задълбочен, то е необходимо за метода ми да е основан на експликация на ключовите понятия в настоящата текст и защо точно с тях се описват практики в изкуството. Основните термини, на които впоследствие ще се спра в детайли, са: „жест“, „художествен език“, „художествен стил“. В уводната част единствено бих желал да въведа основата за разглеждането на жеста през две призми – третирането му като механичен и като психологически акт. По-нататък ще обясня как

първият начин на употреба на понятието за жест е възможно най-добрият и близък до неговият етимологичен фундамент, който произлиза още от римските антични представи и виждания за това какво трябва да бъде самият акт. Тази интерпретация на понятието ще бъде съпоставена с втората, по-съвременна трактовка, която може да се проследи в традицията на гещалт психологията като парадигма, влияеща и в изкуството. Опорна точка за разгръщането на тази интерпретация ще бъде концепцията на Рудолф Арнхайм, в която възприятието се третира като динамичен, а не инертен и механистичен, детерминиран процес. Считаю това за важно от гледна точка на значимостта психическата и енергийна значимост и специфичност, която неминуемо ще бъде включвана в говореното за жеста по отношение на експресионизма, като изхождам от предпоставката, че без това предварително обяснение няма как да бъде схваната и в детайли изразена сърцевината на самото направление.

Глава първа

Методология и понятия

В настоящата въстъпителна глава на дисертацията се прави обзор на основните понятия, които ще употребявам в по-нататъшният етап на развитие на изследването. Подобен обзор е необходим за яснотата в разбирането на ползваните термини и понятия в контекста на разглеждането на поставената тема за дисертационен труд и решаването на последвалите в него проблеми.

Направено е изложение на идеите за възникването и обособяването на понятието „художествен стил“ за целите на изясняването на генезиса на течението експресионизъм, появило се в началото на XX век. Подобен обзор ще стъпи върху трудове като *Основни понятия на история на изкуството* на Хайнрих Вьолфлин, както и тезисните разсъждения върху натурализма и стила при Вилхелм Вориингер в неговия основен труд *Абстракция и вчувстване*. За някои особености при изясняването на понятието „жест“ ще се позова на съвременни трактовки в изследванията върху психология на изкуството. За целите на историческото преразглеждане на експресивното проявление в живописа на европейската традиция, ще ми е необходимо

да навлезва в проблематиката на линейния исторически подход. Ще представя също съвременните подходи при паралелния или още кураторски метод на разглеждане и съпоставяне на творчеството на автори от различни епохи, течения и стилове, без това задължително да имплицира, че следвам линейния надграждащ (еволюционен) принцип.

Разглеждат се и принципите, в които художникът се възприема като посредник между действителността и зрителя и специфичните особености, касаещи подходите на деформация на формите. В тази част от изложението ще изследвам различните функции като: кодиране и декодиране, отнасящи се до създаването на художественото произведение от автора (респ. кодиране) и функцията на зрителя като интерпретатор (респ. декодиране). Ще направя опит да анализирам начините на възприятие от зрителя на отделните параметри на изображението: форма, светлина, цвят, фигуративност, движение и т.н. чрез средствата на различните психологически подходи.

Друг аспект, на който се обръща внимание, касае подходите на деформация и хиперболизация на формата. Чрез сравнителен анализ както на творчеството, така и на теоретичните постановки и становища на отделни художници и течения, ще проследя различните посоки на трансформация и деформация на формообразуващите елементи: интуитивен подход, съзнателно-рационален подход, геометрично формообразуване, като самите те са изведени чрез рационалност, формалистичност, деформация и хиперболизация на цвета.

Друг предмет ще бъде обвързването между форма и цвят като ще го проследя както от гледна точка на изразителността и символното значение на цвета и формата, така и чрез анализ на различни художествени течения от разглеждания период. Тук ще спомена експресивния цвят, еманципирането на цвета от формата, подходите на деформация по отношение на пространството.

1. Подходи към понятието художествен стил

1. 1 Дефиниция на понятието художествен стил

Думата „стил“ етимологически произлиза от латинското *stilus* – пръчица за писане на римляните, които говорили за „изкусен стил“ горе-долу така, както следващите поколения са говорили за „леко перо“. През класическата древност

възпитанието е било съсредоточено върху уменията на ученика да се изразява и да убеждава и тогавашните учители по реторика отделяли твърде голямо внимание на всички въпроси по отношение на стила в говоримото и писмено слово. В техните трудове се съдържало такова изобилие от мисли за изкуството и израза, че те са оказали трайно влияние върху по-късната литература по въпросите на изкуството.

Повечето усилия били насочени към анализа на психологическото въздействие на различните стилови похвати и традиционните изразни форми, като при това те били разработили извънредно богата терминология за описание на „категиите“ или „начините на изразяване“ – украсен или прост, възвишен или високопарен и т.н. Но както знаем, такива впечатления трудно се описват, без да се използват сравнения и метафори: така например и днес ние говорим за „искрящ“ или за „мъгляв“ стил. Ако не беше така, терминологията на стила вероятно не би се разпростряла и върху изобразителните изкуства. В стремежа си към по-ярки характеристики, античните автори по реторика охотно използват сравнения от областта на живописата и скулптурата. Квинтилиан например вмъква една кратка история на изкуството от „твърдия“ маниер на архаичната скулптура до „мекотата“ и „сладостта“ на майсторите от IV в. пр.н.е., за да онагледи развитието на римското изкуство

1. 2 Стилът като качество. Принципи на художественото конструиране

Какво определение обаче добива понятието художествен стил и как то се превръща в окачествяващата стойност на едно художествено произведение, откриваме в текстовата разработка на Анри Фосийон *Животът на формите*. Определена от него като поредица от преднамерени съответствия, той разглежда думата „стил“ като имаща две различни и дори противоположни значения: стилът е абсолютна величина, докато само конкретният стил според него е променлива величина. „Думата „стил“ (членувана) означава висше качество на художественото произведение, благодарение на което то се издига над времето, става нещо като вечна стойност. Стилът в абсолютен смисъл е образец и определеност, валиден завинаги, „явява се като било между два склона и бележи хребета на висините“. Според него с помощта на това понятие човекът изразява потребността да опознава себе си, откривайки това, което е най-постижимо за него, в онова, което е трайно и универсално – отвъд лъкатушенията на историята и отвъд местното и частното. Всеки отделен стил обаче е развитие, неделимо съчетание

от форми, обединени от взаимно съответствие, но хармонията помежду им се търси, изгражда и унищожава по различни начини. И в най-строго определените стилове според Фосийон има периоди, колебания и слабости.

1. 3 Стилът и индивида

Определянето на стила като изходна точка зависи от индивида или група от индивиди, различаващи се по начин на работа и мислене. От друга страна, в текстове и трудове, даващи ни определения за стила, откриваме, че може да бъде възприеман и като постоянна форма. Под „стил“ разбираме постоянната форма и понякога постоянните елементи, особености и израз в изкуството на един индивид или група от индивиди. Терминът се прилага и към цялостна дейност и поведение на един индивид или едно общество, както когато говорим за „стил на живот“ или за „стила на една цивилизация“.

1. 4 Художествена воля и стил

Алойс Ригъл пръв въвежда в изследователския метод на история на изкуството понятието „художествена воля“. Под „абсолютна художествена воля“ следва да се разбира онази латентна, повелителна вътрешна потребност, която – съвсем независимо от обекта и способността за творчество – съществува сама за себе си и се проявява като воля за форма.

Тя е първичният момент на всяко художествено творчество и всяко произведение на изкуството и в своята най-съкровена същност е просто обективация на тази априорно съществуваща абсолютна художествена воля.

Според Вилхелм Ворингер стиловите особености на отминали епохи не могат да се обяснят с недостатъчно можене, а с различна насоченост на волята. Решаващото в случая е това, което Ригъл нарича „абсолютна художествена воля“ и което само се модифицира от три фактора, които той определя: утилитарна цел, суровина и техника. „На тези три фактора се пада не онази положителна творческа роля, която им приписваме материалистическата теория, а една задържаща, негативна роля: те представляват, тъй да се каже, коефициентът на риене в рамките на цялостния продукт“ (Ригъл).

2. Художникът като посредник между действителността и зрителя. Художествения жест при подходите на деформация и хиперболизация на формите

Влизането в задълбочен анализ, изясняващ взаимоотношенията на художествена практика и методи на работа, от една страна, и възникването на стил, ползващ точно определени изразни средства, от друга, предполага диференцирането на основния набор от понятия, до които ще прибъгвам в по-нататъшното изложение. Такива понятия и термини са: „жест“, „художествен език“, „художествен стил“. За по-голяма яснота при по-нататъшната употреба на понятието „жест“, то ще бъде разгледано в смисъла на механичното нанасяне на боя върху живописната основа, с което и свеждаме представите единствено и само като биомеханична функция на тялото, инструмента като медиум (средство) за пренасяне на психическата енергия.

2. 1 Художникът като посредник между действителността и зрителя (*кодиране*)

В хилядолетната си история, изобразителното изкуство преминава през различни етапи и метаморфози, изпълнявайки различни функции и предназначения: сакрално-ритуална, религиозна, политическа, декоративна, свободна игра и др. За нас представлява интерес функцията на изкуството, която служи като форма за непосредствено общуване между хората. В това отношение художествените произведения са създадени и представяни от едни хора, като са предназначени да бъдат възприемани, гледани, разпознавани и тълкувани от други. Историята ни показва, че тази форма на общуване не протича винаги безпрепятствено. Често е съпроводена от разминаване, породено от различия в културната ориентация, от разлики в информираността и образоваността, от различие на интересите, от умишлено прикриване на директния изказ, от незаинтересованост и пр., които довеждат до частично или пълно несъответствие при тълкуване на посланието.

2. 2 Зрителят като интерпретатор (*декодиране*)

Ако се придържаме към твърдението, че изкуството е специфична форма за интересубективно общуване, то очевидно става, че в това отношение участват две

страни – на хора, които създават изкуство и на хора, които го възприемат. За зрителя понякога не е достатъчно само да констатира постъпването на информация, особено ако тя е интригуваща такава. Много често той спонтанно се включва в творческия процес, като се възползва от възможността да осмисли и да подложи на свободни интерпретации изразеното от художника визуално обобщение (интересна е също и позицията на художника, поставен в определен момент в ролята на зрител).

2. 3 Подходите към деформацията и хиперболизацията на формата

Те могат да бъдат разделени на отделни групи, обхващащи художници, които *търсят съподчинение на формите в картините си интуитивно или съзнателно, с цел постигане на хармония.* Чрез сравнителен анализ както на творчеството, така и на теоретичните постановки и становища на отделните художници и течения са проследени различните посоки на трансформация и деформация на формообразуващите елементи.

3. Хронологичен и паралелен преглед в историята на изкуството

В основата на настоящото изследване лежи опитът чрез анализ да се открият причинно-следствените връзки, обвиващи феномена на обособяването на течението експресионизъм в областта на културното пространство, а също така и социално-политическите фактори, свързани със сформиранието и съществуването на разграничено течение в процесите на експерименти и сформиращото се модерно възприятие от началото на XX век. Научният подход, свързан с такъв вид интерес, следователно е от позитивистично естество. Според този метод на модерните науки всяко явление подлежи на закона за каузалността – всеки факт, всяко обстоятелство, е резултат от нещо друго, реално съществуващо, предхождащо го или извън него.

Приложи ли се този принцип в областта на изкуствознанието и културознанието, се изхожда от позицията, че произведенията на изкуството и културните феномени са обусловени от заобикалящата ги среда – от исторически, икономически и политически предпоставки, от духовни и социални условия. В този ред на мисли за нуждите на

настоящото изследване до известна степен ще стъпя върху тезата за позивистичния метод за разглеждане на явленията в изкуството.

В интерес на настоящото изследване обаче е необходимо се проследи еволюцията на възприятието и опитите за преразглеждане на позивистичния метод на Иполит Тен в трудовете на Хайнрих Вьолфлин, поддръжник на формалистичната теория за разглеждане на явленията в изкуството.

Мисля, че за да могат да бъдат обхванати особеностите на експресивния изказ, а най-вече – да бъдат и така обосновани посочените в предишните части на настоящия текст подбуди за изследването му, то именно трябва да се осъществи чрез разглеждането на експресионизма в историческите проявления от периоди в история на изкуството, предшестващи самото течение, а и такива, които явно се позовават на него след появата му и отминаването му като тенденция. В тази еволюция на гледната точка върху понятията и проблемите в разбирането на основни примери в изкуството ще проследя нуждата на модерната методология от един паралелен принцип.

Често срещан в история на изкуството е подходът на линейно-времево изследване и представяне на явленията. Разглеждането на епохи, стилове и течения бива представяно като последователна надграждаща се стълба, която поражда взаимовръзки между предходен и последващ исторически период. Такъв е примерът особено с развитието на европейската традиция след XVв., в която проследяваме преминаването от Ренесанс към Барок, от Барок към Рококо и пр. Някак ясно се открояват логическите връзки в процесите от една посока на вдъхновение, заимстване и развитие или от друга – на отричане, противопоставяне и опозиция от предходен етап на развитие към следващ.

Арнолд Хаузер с основание отбелязва, че изобщо антитезата, противоположните и антагонистични двойки категории като обяснителен принцип на художествените явления е много характерен и често използван като средство в историята на новата култура.

Но историците на изкуство прибегват все повече до похват на паралелно аналитичен подход, чрез който се търсят взаимовръзки между творчеството на определени художници от Модерността и техните източници на вдъхновение от далечни световни традиции и епохи. Пример за това са взаимовръзките между африканското, японското и други изкуства, които откриваме като влияние в творчеството и темите на импресионистите от края на XIX век. Трудове като

Огледалото на света на Джулиан Бел представят едни от най-иновативните подходи за обземаването на наистина глобална картина, която свързва различни култури във времето и пространството, вижда се как „стилове и периоди идват и си отиват и на нас пак ни предстои да открием любопитни връзки между привидно лишени от сходство традиции.“

За да бъдат разбрани обаче постиженията на съвременните трактовки в изследването на художествените явления, ще е необходимо да направя кратък преглед, преминаващ през търсенето на нови пътища и подходи в изкуствознанието. Ще премина през тезата в трудовете на Иполит Тен и неговото обяснение на художествените явления посредством три фактора: среда, момент и раса, като в тези категоризации аз намирам надграждането на твърдението, че „произведението на изкуството е обусловено от съвкупността, образувана от общото състояние на духа и заобикалящите го нрави“.

След което ще е необходимо да проследя пътя на Хайнрих Вьолфлин към неговото произведение *Основни понятия в историята на изкуството*. Вьолфлин е един от „първомайсторите на формалния художествен анализ“ и е фанатично убеден, че история на изкуството и изкуствознанието са в състояние да се изградят като строги научни дисциплини само при условие, че изследователят съсредоточи своето внимание изключително върху формата, върху нейната иманентна структура. За влизане в контекста на идеите на Вьолфлин и неговите понятия в история на изкуството, ще разгледам изхождащите близости и различия с учителя му Яков Буркхарт, както и допирните точки в трудовете и изложенията на Вьолфлин и Алойс Ригъл. Разбира се, вследствие смелото изложение и все пак един от основните приноси в теория на изкуствознанието, ще разгледам и критическите реакции върху *Основни понятия на история на изкуството*.

За да обзема по-цялостно картината на приемане и отхвърляне в подходите на разглеждане на художествените явления в контекста на тяхното историческо появяване, считам, че ще бъде и интерес тезата за отхвърлянето на идеята за прогреса и разглеждането около идеята за „еволюционен историцизъм“ в изкуството на Ернст Гомбрих, както тя се е разбирала от философите и социолозите от XIX в., сред тях – Георг Фридрих Хегел, Огюст Конт и Иполит Тен. В Гомбриховия труд *Изкуство и илюзия. Изследване върху психологията на изображението в изкуството*, може да бъде видяна теза, породена от позитивистичната позиция на Гомбрих, тоест от

непреодолимия му скептицизъм към всеобемните исторически конструкции. Схващането дали съществува прогрес в изкуството или не според него събужда не само теоретически интерес, както би могло да се помисли на пръв поглед. То има и сериозни практически последици, въздействащи върху развитието на изкуството и върху оценките, които му се дават.

Какви съображения могат да бъдат изведени при разглеждането на становището на Иполит Тен за трите основни момента, които влияят както върху самия творчески процес, така и върху оформянето на едно културно пространство? Както вече изведох по-горе, при категоризация на тези фактори Тен ги определя и разделя на „раса“, „среда“ и „момент“ (*race, milieu et moment*).

За да стигна и до критическата позиция от страна на Хайнрих Вьолфлин върху подобно стъпване като отправна точка в позивистичния метод намирам за необходимо да бъде изяснено какво изобщо има предвид Тен, когато използва тези понятия в своя философски прочит върху проблемите в изкуството. Първо да трябва да обърна внимание върху думата „раса“, която той поставя като един от трите фактора. Той явно не взима в предвид общоприетото биологично или още генетично значение като описание на външността при човешките индивиди, тоест фенотипни, генотипни, културни, природо-географски, исторически, религиозни и/или други особености, на които се основава расовото диференциране. По-точното разглеждане на понятието в случая би било, че влага смисъла на колективното културно предпоставяне. За да бъде разбрано това е важно да се вземе под внимание, че през XIX в., във Франция под култура или цивилизация (като двете думи дори са били възприемани като синоними в това езиково „пространство“), се разбират всички сфери на социалния живот. Това предпоставя, че не само фактори, които ние сме свикнали да асоциираме и свеждаме основно към духовната сфера (изкуство, литература, наука, философия, религия), а такива, включващи в по-широк диапазон и политическия живот, икономическите процеси и технологичното състояние влизат в този тесен смисъл на понятието „раса“. Такова вече културно предпоставяне предполага влиянието си върху членовете на дадено общество. Тоест тук съм склонен да предположа, че разгледаните от мен в глава първа особености на възприемането на художествен стил от гледището на индивида или колективната посока на група от индивиди намира своето развитие и в идеите на Тен. Щом обаче разбирането на думата „раса“ от текстовете на Иполит Тен се припокрива частично по смисъл с употребата на същата в биологичен контекст, то

може би някога ще бъде нужно да бъде открит такъв синоним, който да запази смисъла, но да бъде тясно специфичен и с непримено и толкова популярен в частните науки аналог. От неговите разсъждения ясно се откроява, че културата и изкуството зависят от социалните компоненти в дадена държава, а не от биологичните особености. Подобно е следното твърдение, че „ (...) съществува съвкупност, от която той е част, съвкупност по-голяма от него самия, и това е школата или фамилията творци от една и съща страна и от едно и също време, на който той принадлежи.“

4. “Това е експресионизъм! “ - разглеждане на категория експресивност през картината като съвкупност от формални елементи и смислови измерения.

В опита си да дефинирам понятието „експресивност“, ще се опитам да пресъздам основните категории, определящи едно художествено, в частност - живописно произведение като експресивно. Основни посоки в подобен опит биха били формално-стиловите отличия в едно живописно платно, което го определя с експресивен характер. С други думи, ще се опитам да разгледам онази линия в модерното изкуство, разглеждаща парадигмата на пластична транскрипция на субективни динамични процеси. Такива именно са опитите да се предадат чрез чистите средства на живописиста вътрешните динамични процеси на съзнанието: от бурното движение на емоцията (например в творчеството на Ван Гог) до спонтанния израз на подсъзнанието (съвременни течения на т.нар. лирически абстракционизъм, ташизъм, живопис на жеста). Откриват ли се сходни характеристики при разглеждането на произведения на автори, представители на течението експресионизъм, зародило се в началото на XX век с такива, осъществени в по-ранни епохи и представители на стилове в история на изкуството. Самите експресионисти трудно са били определени като цялостно течение с ясен манифест и заявени параметри на задачите, заложи в творчеството на авторите-представители на това течение. Съвременниците на експресионистите са определили качествено и стилово обединение след няколко общи изложби направени от 1916-1920 година.

Направен е в това изложение опит да определя посоките на изложението в тази част от глава първа, която част ще се опита да разглежда картината като съвкупност от формални елементи и смислови измерения. Ще опитам да направя анализ на обективните формални характеристики и параметри на изображението, които в

определена степен подлежат на съпоставяне и количествено измерване, като размер, пропорции, композиционни зависимости, цветност, светлина и др. Ще изследвам и тези с относителен характер, които дават възможност за откриване на по-сложни взаимоотношения и играят значителна роля при възприятието и въздействието на картината върху художника и зрителя.

Глава втора

Експресивното в живописта. Исторически подход към понятието експресивност

С настоящата глава от дисертационния труд исторически се показва, че експресионизмът не е изнамерил нов изобразителен език, а нов начин за комуникация от неезиков тип между изкуството и неговата социална среда. Отказът от нов език предполага възприемането като инструмент на други езикови структури; с това лесно се обяснява защо едно новаторско, дори революционно направление, каквото е експресионизма, се примирява без страх с подчиненото си положение, поне в областта на езика, спрямо други художествени течения. В направеното по-нататък изложение ще се опитам да проследя парадигмите на създалите се обстоятелства около прехода и зараждането на Модернизма в европейското изкуство, както и процесите на утвърждаване на разграничението между натурализма и реализма като посоки в живописта от края на XIX и началото на XX век. Ще се опитам да обясня динамизирането на художествените задачи и да разгранича отправната точка на експресионизма като течение в изкуството от началото на модерния век. Ще направя изследване на паралели, обусловени от съвременната точка на разглеждане на изкуството на определени автори от по-стари епохи с представители от съвременното на модернизма. Накрая ще проследим крайните позиции на създалите се обстоятелства в еволюцията на идеите и нововъведенията в художествения език като съпоставителна точка за течението на експресионизма.

1. Паралели между живопистта на Ел Греко и немките експресионисти от началото на XX в.

В настоящата глава нагледно се прилага един от вече споменатите подходи в история на изкуството – този на линейно-времево изследване. Така моя цел ще бъде изграждането на връзки между последователни исторически периоди и проследяването на влиянията и надгражданията, които са ги обособили и обусловили един друг. Това може да се осъществи чрез експлициране и извеждане на преден план на логическите връзки в процесите на правене на изкуство, като предварително изхождам със знанието, че тези връзки могат да обхващат и противоположни по характера си взаимоотношения – приемането, следването, имитирането или отхвърлянето, върлото отричане или противопоставянето на единия период спрямо другия. Намирам този подход за удачен, защото, взимайки предвид тенденцията на запознатостта на съвременните художници с история на изкуството, то се оказва важно откриването на взаимовръзки между творчеството на някой от тях и творчество от далечни култури или времена, които са могли да предоставят вдъхновение. Този метод предоставя възможността за откриване на зависимости в традиции, общи корени, предизвикателства или методи сред направления и течения в изкуството, които биха могли привидно да изглеждат далечни или дори незапознати едно с друго.

Подобен случай на проследяване на художествен паралел в творчеството на автори от далечни културни парадигми. е допирът между творчеството на Доменико Теотокопулос, наречен поради произхода си Ел Греко (Гъркът) и представителите на немските експресионисти от края на XIX и началото на XX век. Преди да задам основните въпроси, възникващи при подобно съпоставяне, е важно да спомена осъществяването на две изложби със сходен акцент на изследване. Едната е осъществена през 2012 г. в Дюселдорф, Германия и носи наименованието „Ел Греко и модернизма“, като тя е основно с акцент върху родството между Ел Греко и немските експресионисти. Каталогът от споменатата изложба обхваща автори като Херман Щенер, Хайнрих Науен, Макс Бекман, Егон Шиле, Албрехт Блох, Карло Менсе, Франц Хензелер, Алберт Вайзгербер, Людвиг Менгер, Якоб Щайнхард и други. Втора изложба се представя под названието “Ел Греко и модерната живопис” в музея Прадо в Мадрид, Испания, където е показано съпоставянето на творбите на Ел Греко с тези на някои модерни художници, които черпят вдъхновение от стария майстор. Сред тях могат да бъдат открити представители на кубизма, сюрреализма, американския авангард и

експресионизма. Точно такива възможности да бъдат изложени до платната на Ел Греко тези на експресионисти като Макс Бекман, Оскар Кокошка, Хофер и други са повод за осъществяване и изпълняване на гореспоменатия от мен подход на линейно-времето изследване.

Проследяването на взаимовръзките в подобен паралел повдига ясно въпроси като: На какво се дължи това странно сходство? Кое сродява един художник на границата между XVI и XVII век с художници от края на XIX и първата половина на XX век?

Развитието на изкуството, както целя да покажа в тази част от настоящия текст, със сигурност може да бъде изложено чрез линейното време и полагането на причинно-следствените връзки. Но това обяснение няма как да включи в себе си фактора на свободния творчески дух, който е способен да се извиси над епохи и граници, над традиции и конвенции. Затова е по-ценно да бъде поставен анализ въз основата на показването на стил, който обхваща в себе си общата природа, която поражда тези творчески процеси и постижения. Той трябва да бъде едновременно специфичен и универсален, за да може да включи в себе си както характерен автор като Ел Греко, така и цяло направление, което е определило своята идеологична структура в ответ на едно спорно и екзистенциално критично време между Двете войни. Считам, че именно по този отвъд-времеви начин е коректно да се постави едно разглеждане на експресивното.

2. Откритието на Пол Сезан

В настоящата подглава ще се представя по-различен преглед на едно постижение в живописата от края на XIX и началото на XX век. Ако в предходната част от дисертацията бях целял да изложа своята интерпретация на един паралелен и по-скоро кураторски допир между художник от по-ранна епоха и художници-представители на течението експресионизъм, то в настоящото изложение ще се опитам да проследя процесите, които са основно посочвани за причина на последвалите случки и развития в живописата през епохата на модернизма. За целта намирам за необходимо, на първо място, да се вникне в процесите и подбудите на творчеството,

обстоятелствата, под които то се е случвало и възможните резултати, разглеждани от историци на изкуството. Всичко това е нужно, за да проследя този повратен момент в живописата на модерното време, а именно – отговорът на въпроса „Каква е новата задача на живописеца?“.

С оглед целите на текста искам да наблегна на това, че решението (а и възможността) на Сезан да се изолира от процесите на поръчковостта в изкуството води до тази възможност на художника необезпокояван да проведе художествен експеримент, преразглеждащ новата задача на живописеца, след като той загубва монополната си позиция върху възпроизвеждането на реалността, като това е най-вече заради новопоявилата се тогава техника на фотографията.

В контекста на настоящото изследване мисля, че следва да се вземе под внимание, че именно приноса на Сезан е отправната точка в изясняването на противоречието, зададено в изследването на Вилхелм Ворингер между понятията „натурализъм“ и „стил“ (които бяха по-задълбочено разгледани в първа глава на дисертационния труд) и чрез които той прави обстойно преразглеждане на тежнението на тези смислови понятия в стиловете от Готиката до Барока в *Практическа част* от книгата му *Абстракция и вчувстване* (отново разгледани в дисертацията в историческото изложение по-рано в настоящата глава).

3. Експресия и красота в постимпресионистичните насоки на Пол Гоген и Винсент ван Гог. Натурализъм и реализъм

В една много интересна статия от 1963 г., озаглавена *Норма и форма*, Ернст Гомбрих разглежда подробно злоупотребите, на които историците на изкуството, волно или неволно, подлагат стилистичните категории. Въпреки опасностите, които всяка от тях крие, те са абсолютно необходими като организиращи и класификационни средства, стига само този, който си служи с тях, да преодолее „първичната им липса на диференцираност“. В своето изследване Гомбрих не е успял да постигне тъкмо това (а сигурно не си го е и поставял като задача). Както от историческо, така и теоретическо гледище, е наложително да се прави разлика, и то в определен смисъл съществена разлика, между натурализма и реализма като стилистични категории, иначе човек трудно проумява защо са били необходими два термина за едно и също явление. Вярно е, че от век и половина насам (откакто фактически са създадени) те са непрестанно

смесвани, но днес, и то в труд със ясни и сериозни претенции, посветен на правдоподобното художествено изображение, това е в състояние да предизвика нежелателни конфузии. Колкото и да изглежда условно, колкото и границите да са дифузни, а явленията – понякога взаимнопреливащи се, *натурализмът* довежда до последователна и крайна форма една от тенденциите на *реализма* – да бъде вярно, точно изображение на външния свят и така е заел своето място в развитието на европейското изкуство. Неговата философска основа е позитивистка, идеалът му – сциентиски, крайната му цел – непосредствената сетивна истина. За разлика от него, реализмът се отъждествява (или би трябвало да се отъждествява) с другата хуманитарна тенденция, заложена в недрата му от самата му поява. Неговата философия, идеал и крайна цел не е непосредствената сетивна истина на материалната действителност, а истината за човека. В името на тази истина на едно хуманитарно послание, той може да изневери на оптичестката точност, да преобразува, да деформира, да преувеличава, да прибъгва дори до шарж и гротеска (подобна посока на ползването на деформациите откриваме в творчеството на представителите на експресионизма за допълнително внушение на вътрешните състояния на художниците), когато е необходимо. С тези тенденции се приема да се отклонява от „натуралистичното“ подобие, за да разкрие по-дълбоки пластове от действителността. Както пише в една статия Джулио Карло Арган, „реализмът надхвърля непосредствените данни на сетивата, преминава от света на реалното в света на възможното, от правдата към правдоподобие“. Това разграничение се е извършило сякаш от само себе си по силата на историческите обстоятелства, поради една закономерна еволюция, която, при променена културно-психологическа обстановка, поставя нови задачи пред художника. С него е необходимо да се съобразява всеки, който изследва развитието на европейското изкуство през XIX век и последователната смяна на художествените стилове. И ако днес един историк или теоретик на изкуството се изкушава да отнася с „обратна сила“ понятията „натурализъм“ и „реализъм“ към отдавна отминали епохи, в които е липсвало съответното естетическо съзнание, е необходимо да се предпоставят и прилагат допълнителни възможни уговорки. Да наречем Джото, Мазачо, Учело, Мантеня или Леонардо „натуралисти“ (респ. „реалисти“), само защото имената им са свързани с капитални открития в областта на природонаподобителното изображение (релефна форма, убедителни движения и ракурси, геометрическа и въздушна перспектива) и да се абстрахираме от контекста на специфичното за всеки един от тях идейно-естетическо послание, не е най-безопасната за един историк на изкуството

позиция. По същия начин би било рисковано да се пренасят от една епоха към друга такива стилистични категории като „барок“, „рококо“, „импресионизъм“, „кубизъм“ и пр.. Изобщо се приема, че ние изпитваме непреодолима склонност да гледаме миналото през очите на настоящето, като го описваме и класифицираме според съвременния ни инструментариум. Според основната теза на Гомбрих би могло обаче да се каже, че този терминологичен апарат играе ролята на специфична „духовна нагласа“, „схема“, „стереотип“, „речник“, „приемателен филтър“, следователно с основание го нарича „неизбежно зло“ в цитираната по-горе статия *Норма и форма*. Ако реализмът и натурализмът са все пак две вътрешно свързани фази на един общ художествен развой, обстоятелството, което би могло да обяснява донякъде въпросното терминологично смещение, то много по-различно седи въпросът с третото корелативно понятие – илюзионизмът. Това е явлението, което се открива при натурализма, стремящ се към непосредствено сетивно подражание на материалния свят (всъщност такива тенденции към максимална оптическа точност, към „измама на окото“, съществуват в цялата история на изкуството, където в определени епохи с оглед на конкретни цели, тя се разгръща в разнообразни форми: от стенописите в Помпей, през бароковите декорации в църкви и вили и илюзионистичните натюрморти и портрети през XVIII век, та чак до паноптикумите на съвременния хиперреализъм). Но както и да приемаме „илюзивния“ момент в правдоподобното изображение, той съвсем не представлява задължително условие и основна цел за реализма.

Реалистът не преследва оптически вярно копие на предмета, а се стреми към коментар и тълкуване на действителността, илюзионистичното изображение би осуетило неговата задача. Тоест, приема се, че художникът се оказва изправен пред една неумолима алтернатива: или да имитира пасивно, нетворчески, потискайки всякакво лично отношение и интерпретация, или да коментира, да тълкува видяното, да го преценява, в крайна сметка да го утвърждава или осъжда, но тогава да бъде принуден да пожертва външната, илюзивна точност.

В посока на извеждането на реалистичните методологии съм проследил и постиженията в изразния език на двама представители на постимпресионизма. В изкуството на следващата генерация художници след импресионистите (постимпресионистите или още наричани „неоимпресионисти“) редуцията на природата, респективно на традиционните пластики, завоевания на реалистичното изображение, продължава с още по-голяма сила в една вече недвусмислено определена

посока. Сьора и Сезан се противопоставят на импресионизма, но не за да отрекат неговия субективизъм, а за да организират и рационализират получените от тях усещания, които предшествениците им изразяват спонтанно. Тяхната амбиция да възвърнат обема и солидната конструкция на формите, както и архитектурата на композицията, е толкова силна, че се превръща до голяма степен в самоцел. При това живописно-пластичните похвати, използвани от тях, още повече задълбочават разрыва със старата живопис: поантилистично полагане на спектрално чисти мазка, математическо прецизно делие на цвета, декоративна стилизация на формите и строго равновесие в композицията (при Сьора); многопланово изграждане на обема на предметите и на пространството чрез топли и студени тонове, стремеж към монументална простота на формите, преднамерено скъсяване на дълбочината (в посока на зрителя), за да изпъкнат обемите и да се затвори композицията, съзнателно търсени деформации като следствие от горното въвеждане на две гледни точки в картината (при Пол Сезан).

В същата посока, макар и с други средства, се движи и живописата на Винсент Ван Гог и Пол Гоген. Тяхната реакция срещу импресионизма е още по-силна от тази на Сьора и Сезан, защото, вместо да организират и рационализират оптичните усещания от природата чрез възстановяване на обема и здравата конструкция на предметите, те се стремели да изразят своите субективни емоционални изживявания пред лицето на една действителност, превърната в корелат на личната драма или идеалистична утопия (от тук е и отправната точка за едно паралелно разглеждане на подобна насока в изкуството на Пол Гоген и Ван Гог спрямо подбудите на емоционалното преживяване и съпреживяване в изкуството на представителите на експресионизма в Германия и Австрия). Каквото и да рисува: селски колиби или провинциално кафене, дворни градини или житно поле, маслинов храст или кипариси, планина или звездно небе, човек или обикновена вещ: стол, книга, обувки – върху всичко Ван Гог слага печата на своето дълбоко чувство, като че ли във всичко и чрез всичко изобразява себе си. Ето защо за него е съвършено ясно, че старите академични средства, открити и приспособени за вярно пресъздаване на външния свят, са негодни за новата задача и той ги изоставя. В творбите му, както при импресионистите и у Сьора и Сезан, изчезват още по-решително традиционните моделировки, светлосянката и перспективата. Основно изразно средство е цветът. Тук нямаме лаконичният цвят на академичната живопис, нито въздушният, дематериализиран „атмосферичен“ цвят на

импресионистите, придаващ мимолетното оптично впечатление от външната видимост, нито пък конструктивната багра на Сезан, моделираща обемите и пространството. При Ван Гог това е цвят-символ на душевни състояния, следователно цвят, който не иска да изглежда правдоподобен спрямо природата, а само да изразява чувства, и то силни, драматични чувства. Ето защо живописецът го полага върху платното чист (направо от тубата), звучащ в най-високите регистри, доведен до пределна екзалтация, понякога граничеща с пароксизъм: „Вместо да се опитвам да предам точно, онова, което виждам пред себе си, аз си служа с цвета по-произволно, за да се изразя по-силно.“

Сезан, Ван Гог и Гоген са трима самотници, които са работели почти без надежда, че някога ще бъдат разбрани. Но проблемите на тяхното изкуство, които те са изживявали така силно, занимават все повече и повече художници и по-младото на тях поколение, недоволни от преподаването в художествените академии. Там са се научили как да изобразяват природата, как да си служат с боите и четката, усвоили са дори уроците на импресионистичната революция и умеят сръчно да предават трептението на слънчевата светлина и въздуха. Някои големи художници наистина продължават да вървят по този път и защитават тези нови методи в страните, където съпротивата срещу импресионизма е още силна. Неколцина обаче, след като принципът е вече признат и победата – спечелена, изпитват чувството на празнота. И те долавят, че въпреки всички усилия да се научат да наподобяват видимата природа такава, каквато я виждат, нещо се е изплъзнало от изкуството – нещо, което те отчаяно се мъчат да намерят отново. Сезан, както отбелязах в по-ранното изложение в дисертацията, е убеден, че това загубено нещо е усещането за ред и равновесие, че влечението на импресионистите по преходния миг им е затворило очите за устойчивите и трайни форми на природата. Ван Гог е бил обладан от съзнанието, че като търси зрителните впечатления и изследва само оптичните свойства на светлината и цвета, изкуството рискува да изгуби силата и страстта, чрез които единствено художникът може да сподели своето чувство с ближния си. Гоген най-после е напълно разочарован от живота и изкуството такива, каквито ги вижда около себе си. Той жадува за нещо много по-първично и по-просто и се надява да го намери сред първобитните хора. Това, което наричаме модерно изкуство, израства именно от тези чувства на неудовлетвореност. А различните решения, които тримата художници са търсели опипом, стават идеали за три различни течения в съвременното изкуство. Решението на Сезан довежда в крайна сметка до

кубизма, възникнал във Франция. Решението на Ван Гог извиква на живот експресионизма, който намира най-силен отклик в Германия, а решението на Гоген – различните разновидности на примитивизма. Колкото и „смахнати“ да са изглеждали тези течения в началото, днес е очевидно, че това са били необходими и логични опити да се преодолее мъртвата точка, до която са стигнали художниците тогава.

За нуждите на този дисертационен труд се отбелязва, че подобна гранична точка все пак запазва в себе си категориите на красивото и на естетическото наслаждение. Автономната пластична красота, която се придава като основно съотношение между *експресия и красота*. Каква обаче е отправната точка на експресионизма ще разгранича в последвалата глава на настоящия дисертационен труд.

4. Редукции в изкуството. Набизъм, фовизъм и кубизъм в европейската живопис

Идеите на Гоген намират непосредствено продължение в творчеството на т. нар *набисти*. Албер Орие дори се опива да ги систематизира в един трактат, определящ основните черти на новото изкуство. То е: на първо място – идеистично, защото негов единствен идеал е да бъде израз на Идеята; на второ – символично, защото изразява Идеята в сетивни форми; на трето – синтетично, защото използва тези форми като знаци; на четвърто – субективно, защото неговото изображение не бива да бъде разглеждано като обект, а като знак на идеята, схваната от субекта; на пето – декоративно, защото декоративната живопис не е нищо друго, освен проява на едно субективно, синтетично, символично и идеистично изкуство, каквото е било изкуството на примитивите на Древна Гърция и Египет. На обективната физическа природа в такова изкуство е отредено извънредно скромно място. Тя е само доставчик на сурови форми, които художникът е длъжен да преобрази и да подчини на Идеята (подобна посока на преобразяване е типична и в естетиката на експресионизма, подчинена обаче на друго тежнение на Идеята). За тази цел, художникът прибегва до метода на т.нар. *двойна деформация*: субективна и обективна.

Субективната деформация се състои в съзнателните промени, на които художникът подлага природата, за да я насити със своите лични чувства и вътрешно, духовно преживяване, породено от външните материални обстоятелства;

Обективната деформация се основава върху една чисто естетическа и декоративна концепция, върху техническите принципи на колорита и композицията, като един вид това са промените, които авторът въвежда, за да превърне творбата в „сугестивен декор“. С принципите на този метод следва да се обяснят живописно-пластичните похвати, използвани от Гоген или в този смисъл отхвърлянето на цялата изобразителна система на Ренесансовата класицистична (респ. натуралистична) традиция: моделировка, светлосянка, линейна и въздушна перспектива, вярност към анатомичното правдоподобие и пр.

Но в посока изясняването на целите и задачите на настоящата дисертация, ще е необходимо да отместя с крачка назад тази крайна позиция в еволюцията. Един вид да открия за момент „залюляването на махалото“, в който това крайно скъсване с традицията на реализма не се осъществява рационално и обусловено от мисълта, а по-скоро като единна духовна трансформация, като транскрипция на иманентните подбуди на художника да изразява състоянията си чрез методите на живописиста. Поводите на такава транскрипция от вътрешното състояние и съдържание на автора в посока на позиция на една антиестетика на красивото. Процесите, породили този етап и съответно течение в изкуството, ще бъдат основен повод в последвалото изложение в глава трета от настоящия дисертационен труд. Там ще проследя естетиката на експресионизма като отправна точка на цялото течение. Мой фокус ще бъдат и възприятията на грозното като повод за деформации в живописното произведение или въобще повода за такова течение в епохата на зараждане на модернизма. Макар и донякъде да се подразбират социално-политически обстоятелства, аз ще се спра върху своеобразната еволюция в естетическия възглед над съвременната за художника тогава действителност, превръщаща се в повод за изобразяване – или по-точно казано, според изложението дотук – дали изобщо тя е поводът, насоката не е изменена смислово и като да е ползвана само за внушение и криптиране на душевните състояния на художника.

С настоящата глава от дисертационния труд направих опит исторически да покажа, че експресионизмът не е изнамерил нов изобразителен език, а нов начин за комуникация от неезиков тип между изкуството и неговата социална среда. Отказът от нов език предполага възприемането като инструмент на други езикови структури; с това лесно се обяснява защо едно новаторско, дори революционно направление, каквото е експресионизма, се примирява без страх с подчиненото си положение, поне в

областта на езика, спрямо други художествени течения. Това предстои да се изясни в последвалото изложение в глава трета.

Глава трета

Експресионизъм. Утвърждаване на експресионистичната теза от началото на XX век

1. Исторически и социално-политически обстоятелства в Германия, Централна и западна Европа от началото на XX век (1906 – 1920)

Изменчивата съвременност в известна степен влияе върху възприемането на изминали събития. Все пак това, което тече пред очите ни, по аналогия не може да не ни влияе в известна степен върху нашите представи за миналото. Тази мобилна условност в разбирането на историята, видяна в пристратия, остава постоянен фактор в историческите интерпретации. Такава подвижност също силно присъства в обяснението на историческите корени на модерния свят. Тя е част от т. нар. „спорни въпроси“ в историографията.

А все пак в историята има позитивизъм, който подлежи на степенуване, но не и на съмнения. Един от тях е историята на този модерен свят, който ще се опитам да представя тук. Като универсално историческо явление модернизъм означава легитимирано преодоляване на регламентирани и традиционни зависимости, културни стереотипи и съсловни пропасти. Това отрицание еволюира в правна регламентация на онези промени, които отварят възможности за тържеството на така наречената безусловна собственост, която стои над всички други предварителни предимства. Неговите политически и стопански измерения вървят паралелно с иновации в науката, особено в изкуството, в бита и в традициите и пр. По този показател „модерен“ далеч не винаги означава съвременен като хронология. Условното название на този предтоящ период е понятието Ново време. Като исторически период модернизмът трудно подлежи на начална граница, защото протича постепенно, незабелязано. Основната индикация на неговото настъпване е идеята, че собствеността, а не привилегията,

постепенно става основния източник на власт. Тази собственост вече не означава само притежание на земя. След като има новобогаташи, защо те да не участват в управлението? Оттам се извежда модерната идея за пропорционално политическо представителство.

В синтезираната симбиоза между различните корени, пътища и система на формиране на обща идентичност лежи една обществена единица, която има призванието да определя генетичния ход на определена нация. Двете полярни системи в произхода, а и оттам в природата на национализма – френската и немската – се различават не само в показателите на задължителната или доброволната идентичност, но и по отношение на малцинствата. Отношение не само държавно-административно или културно-политическо, но и отношение на национално съзнание предизвиква националистически тип поведение.

Несъмнено политическата и социо-културна среда от края на XIX и до средата на XX век е изключително нагнетена с радикални отскоци и промени в социалния, икономически и политически живот на човека. Той е заобиколен от непрекъснати процеси, довеждащи до дтуги такива. Този мощен двигател на дразнение несъмнено е и предпоставката за определени преоценки и реакции от страна не само на цялостното общество, но и на позицията на отделния индивид. Най-дълбоката, основната причина за поляризацията на крайностите в модерното изкуство, тоест за това, че всяка положителна тенденция в него, която отговаря на реални нужди на времето, в крайна сметка се изражда в абсурдна крайност, се крие в тази особена обществено-психологически атмосфера, в която тя се развива. Каква роля обаче играе развитието на изкуството и какви явления се зараждат около него ще проследим в последващото изложение на главата.

2. Поглед върху естетиката на експресионизма. Естетиката на грозното вследствие процеси на отчуждение в модерното изкуство

С настоящата глава от дисертационния труд се доказва, че експресионизмът не е изнамерил нов изобразителен език, а нов начин за комуникация от неезиков тип между изкуството и неговата социална среда. Отказът от нов език предполага възприемането като инструмент на други езикови структури; с това лесно се обяснява защо едно новаторско, дори революционно направление, каквото е експресионизма, се примирява

без страх с подчиненото си положение, поне в областта на езика, спрямо други художествени течения.

Приемането на друг език, при уговорката, че инструмент, предполага някаква целенасоченост: очевидно комуникацията не е самоцел (иначе би се изчерпала с езика), има отношение към определено въздействие, което трябва да упражни. Това приемане не играе ролята и на стимул към действие (защото в катъв случай би било налице укрепването на езика с цел да се убеждава, докато изкуството на експресионистите е полемично и понякога съзнателно отблъскващо), а тъкмо ролята на действие, което предава собствения си тласък – импулс, съобщаващ се чрез произведението на изкуството на художника на другите, на обществото. Очевидно този тласък е по-силен там, където съпротивата е по-голяма, и следователно изкуството цели да засегне и разтърси най-инертните пластове, та дори с цената на скандал. В конкретния случай при експресионизма става дума за едрата и дребната буржоазия на Вилхелмова Германия, приспана от подтискащия патернализъм на Бисмарковото канцеларство. Като цяло обаче „прогресивното“ изкуство на експресионистите не е антибуржоазно изкуство – напротив, с твърде ясно съзнание за собствената си интелектуална функция то е именно изкуство на буржоазната интелигенция и представлява по-скоро критика на буржоазията, отколкото опит за свалянето ѝ.

Това изкуство се стреми да се забие като клин в живеца на буржоазната ситуация, за да отдели живото от мъртвото и в крайна сметка да реформира буржоазната култура с оглед на очакващите я нови технически и политически задачи. Във време, когато ритъмът на преустройство на германската производствена икономика се ускорява в промишлена насока, следователно във време, когато от народа се изисква едно колективно усилие, налага се то да има „духовни“, а не утилитарни подбуди и цели: неприязънта към полезното (към *nützlich*), която между другото ще доведе до архитектурния утопизъм на „Ноемврийската група“ (Novembergruppe), е борба срещу една капиталистическа прослойка, домогваща се да подчини на собствените си интереси енергията на общността, изпразвайки я от всякакво „духовно“ съдържание.

Както изобразителните жанрове, така и господстващите подтици на философската, литературната и дори музикалната култура стават оръдия на тази борба за утвърждаване на колективната духовност; и с това се обяснява например защо експресионизмът изобилства с идеалистически, ницшеански, екзистенциалистки (в

лицето на Каснер) теми и внушения, без да може обаче да се отнесе към определено идейно течение. Идеите също се подбират и възприемат заради тяхната рушителна сила, а не заради познавателното им съдържание, така че в поетиките на експресионизма могат да съжителстват и да си взаимодействат противоречиви идеи.

Думата „експресионизъм“ означава потребността от изразяване, но не казва или само неопределено посочва какво се иска да бъде изразено. Въпреки че експресионистите от двете групи „Мост“ и „Синият конник“ са писали много, те никога не са обяснявали **своя програма**, нямат **теоретична база**, нито определен **идеологически интерес** и не искат да сформират свой „стил“. „Мост“ иска „да привлече към себе си всички елементи, които са революционни и в „кипеж“, но програмата му е само практическа и оргазизационна: тя не обхваща и **не ограничава личността** на неговите привърженици. А и не би могла: има наистина култ към личността, но индивидът, вместо да бъде единица, която се умножава, е продукт (така наречен от Арган) – изразен от изразяващата се общност. Това, което иска да бъде изразено, е с една дума съществуването. Терминът е неясен, но този път се оказва уточнен не само от мисълта на Ницше. Темата на съществуването е била вече „лайтмотивът“, повтарян до втръсване в поетиките на „Югендстил“ (*Jugendstil*, „стил на младите“), на Ходлер, но всъщност се появява още във френския импресионизъм, защото ако зрителното поле има стойност на само по себе си, а не е просто предмет или материя на умозрението, то се признава тъждественост на еднакво равнище между обекта и субекта, една феноменална едновременност, които стесняват силно, едва ли не елиминират дуалистичната концепция и оповестяват една монистична концепция за съществуването или за реалността. Експресионизмът се противопоставя на импресионизма само в смисъл, че извежда от сетивната реакция, а не от нейния външен дразнител. Малко значение има дали това, което се усеща, отговаря на това, което е – важното е, че аз, човекът, го усещам и че за себе си, човека, зная само това, което усещам, защото то ме кара да действам. Ако си послужим с терминологията на Шопенхауер, изкуството е воля, а не представа, и да се спори за първенството на волята или на представата, е все едно да се спори дали кокошката предхожда яйцето или обратното.

2. 1 Естетиката на грозното вследствие процеси на отчуждение в модерното изкуство

В последвалото изложение се проследява една парадигма в изкуството на зараждащия се нов модел на отношение към различни естетически категории в модернизма в края на XIX и ранното начало на XX век - категорията на **грозното**, на състоянието на отвращение от, охарактеризиращо до голяма степен експресионистическата теза от началото на XX век. Тази естетика на грозното като категория на откриване на определена степен на красивото, трансформирана през съзнанието и най-вече през емоционалното и психологическо състояние на художника експресионист може да се определи като процес на отчуждение на човека (респ. художника) в модерния свят. Социално-политическите, икономическите, предвоенни настроения (а и следвоенни такива), пресглобяването на отношението на индивида, един вид неговия нов статус, който го тласка към съвсем ново преосмисляне на ориентацията в новопоявилите се след-буржоазен строй. Какви отражения има в изобразителния език на художниците, как се проследява отношението им към заобикалящите ги обстоятелства и какви са линиите на осъществяване на този изобразителен език са въпросите, които ще се опитам да представя в тази линия на естетиката на експресионизма, естетиката на грозното в следствие на отчуждение на човека, на отделния индивид, в строй, апелиращ общността като по-важна единица. Процесът на загубване на индивидуалното себеосъзнаване (важността на отделния индивид бива смачкана от нуждата на едно обобщаване, едно оедряване на социалното положение) и предизвиканата от този процес обратна реакция в модерното изкуство.

3. Утвърждаване на експресионистичната теза. Ранен Експресионизъм:

В настоящата подглава правя изложение на представителите на течението експресионизъм определени от изследванията на историци на изкуството, социолози и теоретици в областта на тематиката на проблемите около ясното определяне на цялостно направление. Необходимо е да се проследи появяването на най-главно разглежданите сформирани се и самообозначили се като такива групите „Мост“ и „Синият конник“, но също така и представители на експресионистичната теза от този период които се класифицират по естетически, идеологически или формални стилови предпочитания. Например направлението, което по-късно е определено като един вид

реакция на така наречения „чист експресионизъм“ и което се наименоува „Новата предметност“ отново според историци на изкуството спадат към естетическите и идеологически явления. Макар и трудно да се дефинират подобни процеси или групирания на отделни художници, това е направено след като бива обявен експресионизма за изчерпан през 1919 – 1920 г. В настоящето встъпление ще се опитаме да охарактеризираме основните процеси преминали през ранния период на експресионизма преди Първата световна война, а и по време на нея и ще се фокусираме върху разглеждането на процесите, съществуващи около двете групи.

3. 1 Групата “Мост” (“Die Brücke”): Ернст Лудвиг Кирхнер, Ерих Хекел, Макс Пехщайн, Карл Шмит-Ротлуфф

В настоящето изложение проследявам проявите и процесите при сформирването на групата „Мост“, нейното функциониране в художествения живот на Германия от ранните години на ХХ век. Тук ще се изложат въпросите, касаещи: кога и къде се появява художествената група? Какви са характерните белези и прояви на това сформирване? Какви са историческите и социални предпоставки за сформирването на подобно сдружение, а и същите отнасящи се към разпадането му? Какви са причините самостоятелно работещи автори да се групират и с каква цел правят това? В областта на изобразителното изкуство още в античността се срещат редица обединения. Такива често са се сформирали около източниците на материали, които са били използвани за направата на художествени произведения. Древните скулптури например са се съобразявали с скулптурни работилници в близост до мраморни кариери в Милош (Гърция) и в Карара (Италия). Някои историци намират също и в ателиетата на майсторите от Ренесанса и Барока достатъчно причини, за да ги категоризират като творчески сдружения, но можем ли на основание само на тези примери, да предположим, че сме изчерпали достатъчно задоволяваща информация, която да ни помогне да дефинираме съвременния феномен на сформирването на една определена художествена група? Наистина явлението художествена група е сравнително млад исторически факт. Според някои проучвания, след 1900 г. в Европа могат да бъдат изброени над деветстотин групи, без да се взимат под внимание такива с институционален статут. Въпреки че съществуват редица сериозни изследвания, отнасящи се към тази тематика, това явление все още трябва да бъде анализирано по-обстойно. Енциклопедийте за изкуство предоставят оскъдна информация, когато се

опитваме да намерим отговор в тях. Това би могло да се дължи на факта, че между социолози, историци и изкуствоведи все още не може да бъде постигнато единогласие, що се отнася до това какво е художествена група.

3. 2 Групата „Синият конник“ („Der Blaue Reiter“): Василий Кандински, Франц Марк, Алексей фон Явленски, Габриел Мюнтер

Следващата най-значима група на експресионистите се организира в Мюнхен, втори по големина германски център на изкуството след Берлин. Там Франц Марк и Васили Кандински през 1911 г. подготвят книгата със заглавие „Дер блауе Райтер“ („Синият Конник“) и на 19.XII. същата година откриват изложба на редакционния кръг, в която са показани платна от тях двамата, а също така от Аугуст Маке, Алфред Кубин, Габриеле Мюнтер, от рисуващия по онова време прочут композитор-додекафонист Арнолд Шьонберг, Кампендонк, Елизабет Епщайн; от руските художници участват Давид и Владимир Бурлюк, а от френските - Русо и Робер Делоне. Името на групата е измислено по време на разговор между Кандински и Марк. Слеващата изложба на групата е в Берлин, организирана от редакцията на „Дер Щурм“ и в нея вземат участие наред с основните творци още и Е.Л. Кирхнер и младият Клее, пак там по-късно е организирана изложбата на Оскар Кокошка и след това – на групата „Мост“, една година преди саморазтурването ѝ Кандински, бележит теоретик, след като вече е създаден от Пикасо и Брак кубизмът, влияещ и върху немските художници, започва да анализира концептуално проблемите на новото изкуство не без значимото влияние на трудовете на големия историк на изкуството Вилхелм Ворингер. Но разсъжденията му го отвеждат към създаването на практика и с теоретична обосновка на абстракционизма. Още преди избухването на войната влиянието на експресионизма в Европа нараства бързо и от живописиста преминава с лекота в графиката, графичния дизайн, а и в скулптурата (Лембурк).

4. „Новата редметност“. Експресионизмът през погледа на „града“: Макс Бекман, Ото Дикс, Георг Гроз, Конрад Феликсмюлер

В категорията художествена група изследователите на феномена включват и неформално организирани групи, които дори не е задължително да са в директен

контакт един с друг. Единствено стилово сходство се счита за достатъчна причина на обединение. Освен това някои художници биват обединени не по собствена инициатива или взаимни цели. Външни фактори, като критика, публика или естетически и политико-исторически теории ги поставят под общ знаменател. Разбира се, причините за съвместна работа могат да бъдат открити и в чисто прагматични цели, битови предизвикателства. Обобщавайки можем да стигнем до извода, че разнообразните художествени прояви и концепции, особено от края на XIX век насам, правят доста трудно едно общовалидно и генерално дефиниране на феномена художествена група. Струва ми се, че точно невъзможността да бъде намерено общовалидно научно определение за това явление, отваря едно широко пространство за по-гъвкаво разбиране на фактите. Такъв е случаят и с обединяването под определен общ знаменател на групата от художници представители на експресионизма в едно негово по-късно проявление след Първата световна война.

Тези художници са и представителите на така наречения „Нов обективизъм“ или „Нова вещественост“ (срещано и като „Магически реализъм“). Понятието „нова вещественост“ се ползва като определение на тези германски художници от 20-те години на XX век. „Новата вещественост“ се възприема като вариант или продължение на експресионизма, причината е, че нейните представители, както и експресионистите, са обявени от хитлеристите за носители на „опадъчно, изродено изкуство“. Подложени са на същите преследвания и картините им са изгоряни публично. „Новата вещественост“ се заражда като реакция срещу експресионизма, по точно срещу късния експресионизъм от 20-те години на XX век.

5. Криза и край на експресионизма. Актуални въпроси на изкуството (1921)

„Криза и край на експресионизма. Как се стигна до всичко това и защо всичко стана така бързо? – така започва, като задава своите въпроси Вилхелм Вордингер в труда си Актуални въпроси на изкуството от 1921 г. и продължава - Искане ни се да говорим за тези неща съвсем тихо. Като край леглото на болен. Когато знаем за неизлечимостта му и в момента на раздялата усещаме двойно по –осезателно какво е представлявал за нас здравия и живия човек. Не с тона на горчиво разочарование трябва да се говори тук за тази смъртоносна болест, а трябва да прозвучи щастливо утвърждение: утвърждение и на заблудата, която представляваше този угасващ живот, и на вече разкриващата се безполезност на неговите усилия.“

Звучащ до някаде като Артър Данто в опитите си да определи края на живописиста неведнъж, така и Ворингер, като един от най-пламенните привърженици на експресионизма излага своята трактовка върху обявяването на смъртта на експресионизма. Определеното от Харлауб през 1920 г. изчерпване и смърт на експресионизма вероятно е и провокирало това цялостно изложение и преразглеждане на всички явления от краткия живот на това течение. Ворингер наистина пламенно в своя тон представя какви са процесите на преобразуване и всички последици от разбирането или неразбирането на експресионизма и неговата теза, позиция по въпросите които си задава в явленията на изкуството. Премайнавайки и критично към новопоявилите се процеси той обезпокоено констатира: „Елегичния класицизъм с назарянската украса, който днес, в след експресионистична Европа, е очевидно в процес на формиране, е ,така да се каже, равносметката от очертаната по-горе ситуация. Той вече е признание за желанието на изкуството да си откъхне от значителното и красивото, да се отмори от проблематичното в отдавна познатото и никога неизневеряващото. Това вече възвестява началото на нова самоудовлетвореност. Престанало е голямото модерно композиране. Диригентът е почукал с палката. Започва един финал от стари, отдавна познати тонове, един заглъхващ и затихващ епилог в периферията на нашата култура, не вече в средата ѝ. Нека го приемем. Законът за съхранението на силата важи и за художествената сила. В сублимирана форма тя продължава да живее в стила на нашето мислене. Нека не упорстваме да я търсим само в стила на картините. Нека не ни се зловиди, че е намерила нова форма и ново житейско поприще в нашите мисловни образи.“

Глава четвърта

Последствията от експресионистичната теза в изкуството от 80-те години на XX век.

В настоящата четвърта глава от дисертационния труд се проследява така нареченото „рестартиране“ на експресионистичните възгледи от началото на века на модернизма. Ще разгледам това подновяване на експресионистичната теза в европейското изкуство като постмодернистично явление в живописиста – явление,

позоваващо се на коментаторската си и концептуална нагласа върху вече утвърдените и случили се течения и направления в изобразителното изкуство от началото до средата на XX век. Това определение, разбира се, е трудно дефиниращо се, тъй като няма рязка граница между модернизма и последвалия го постмодернизъм. Нямаме събитие в определена година или с определен художествен акт, което да посочим като предел между двете течения. По-скоро имаме форма на смислово разединение на първичните кодове, създадени в ранните етапи на модернизма, в които откриваме определена и дефинирана позиция спрямо опитите за промяна или подчинение на художествения език спрямо идеологическите формации на самите тях, спрямо съществуващия контекст на тяхното съвремие. Макар обаче да бъде смятано, че цялото изкуство след средата на века има белезите на модернистично изкуство, заради неговите сходни белези с предшестващите го явления преди войната, това изкуство, особено към края на века, започва да придобива своите по-ясни очертания. Един пример за това е ранният експресионизъм от началото на века. Както изясних в глава трета на дисертационния труд, последвалата реакция след Първата световна война или един вид формално-стилово видоизменяне от страна на „*Новата предметност*“, която донякъде се връща към по-достоверна и „по-сръчна“ вярност в посока да пресъздаде художествената реалност (връщане крачка назад към достоверния реализъм). Мисля, че тук се наблюдава връщане само в художествения език, но не и в темите, които стават все по-преки и верни на психологическата деформация на човека след катакличните напрежения и преживяната вече война. През средата на 80-те години и почти до края на десетилетието се ражда една линия в художествения живот на Европа, която силно напомня изразните средства и жестовия експресивен език на експресионизма, наречена *неоекспресионизъм*. Може би и представката, с която то е определено от историците и теоретиците на изкуството („нео-“) достатъчно добре подсказва за рестартирането на определената предхождаща го художествена теза, което и придобива характер на определен коментар върху тази теза, определена парафраза или преразглеждане. Но не се ли приема едно такова преразглеждане именно като едно концептуализиране на живописния език? Тоест, един опит той да бъде съзнателно ползван след като вече е преминал своя живот и в бурното си съществуване, а от него да бъдат усвоени както процесите на неговия генезис, така и последвалите категорични надграждания и трансформации. Един вид той бива „изтръгнат“ от съществения си контекст и превърнат в подчинена функция, определено изразно средство или форма на езика на художника, чиято цел е подсилване на внушението на една концептуална теза. При така

представената постановка възникват две основни линии на доизясняване при отношенията експресионизъм-неоекспресионизъм: първата е какви са художествените прилики в чисто формален характер и какви са основните инспирации от страна на неоекспресионизма от осъществената от експресионистите различна същност на художественото изразяване. Като тук може би ще се насоча и към първичното оприличаване и определяне на сходство между двете направления; и втората – процесите на концептуализиране, на трансформиране и подчинение на художествения език като жестовата експресивна сила на движението и текстурата, връщаната повърхност на боята, пресилената деформация и изобщо трактовката на материала през процеса на подчинение на определена идея на различен исторически контекст.

Към средата на 80-те години движещите сили на неоекспресионизма избледняват, макар че художниците, свързани с него, продължават да следват идеите си със същия устрем, който удържа влиянието на метафоричното рисуване. Както стана ясно, можем да гледаме на този период в изкуството именно като на подновена експресионистична теза, чийто обаче концептуален момент в живописата е впримчен в идеите и личната позиция на автора. Изяснява се, че експресивността като изразен език бива инвокирана от цялостното внушение и не престава своя живот в края на „класическия“ експресионизъм от началото на века. Това ни дава основание да предположим продължаването на експресивността, съпътстваща духовния и образния инструментариум на художника, но този път под формата на естетическа позиция на отстояването на личните интерпретации на едно собствено изкуство.

Заклучене

Настоящият анализ на явлениято експресивност и на причинно-следствените връзки на експресивния художествен език в традицията на европейската живопис и обособяването му в художествен стил от началото и втората половина на XX век разгледа поставените от целта задачи, а именно – изясняване на двете направления на изследването в посоката на определението на експресивния език като метод, който е разпознаваем в практика на художниците от различни епохи и процесите на сформирание на единен стил, използващ основно този език. За целта направих обстойно разглеждане на методологията и понятията. Направих преглед през подходите към понятието художествен стил и разглеждането му от различни теоретици и историци на

изкуството от XIX и XX век, които дефинират неговите проявления като качество, принципи на художественото конструиране, отношенията на стила спрямо индивида и групата от индивиди, и като въвеждането на понятието художествена воля от Ригъл и преразглеждането му по-късно от Вилхелм Ворингер.

Направих изложение на явленията, които художника предпоставя като посредник между действителността и зрителя по отношение на художествения жест при подходите на деформация и хиперболизация за изясняването на експресивната традиция в живописа. В определението на експресивността като категория направих преразглеждане на еволюционните теории и подходите на историцизма, направени в края на XIX, началото, и средата на XX век, които обособяват възможностите на хронологичния и паралелен преглед на причинно-следствените връзки, залагащи генезиса или произхода на експресионизма като стил в началото на XX век като стил, който се противопоставя на натурализма. Разбира се, важна част в дисертационния труд беше обясняването на подобен процес, което се проследи в изложенията, посветени на културните и социално-политически фактори, както и художествените натрупвания, обособени от тях, съществуващи във времеви период преди обособяване на експресионизма като течение. Изясняването на тези процеси хвърли повече яснота върху предпоставките за възникването на художествените търсения в естетиката на експресионизма именно в Германия, както и на какво се дължи краткотрайното съществуване на стила, в който се обособяват две художествени групи.

При установяването на натрупването на различни художествени открития и експерименти в един исторически преглед, във втората глава показах кои са определените предпоставки за осъществяването на едно противопоставяне на експресионистичната теза спрямо господстващия до средата на XIX век натурализъм. При тези явления (като например направения паралел между художници от други епохи и време с представителите на експресионизма) направих необходимия обзор на открития и трансформации в художествените процеси. Такива открития проследих в творчеството на художници като Пол Сезан, Винсент ван Гог и Пол Гоген като обособих процесите на редуция на формата и цвета, въпросите за експресията и красотата. Разглеждах тези процеси не само като започващи при тях, но и като развиващи и предаващи се в изкуството на теченията набизъм, фовизъм, кубизъм в европейската живопис.

Един от главните фокуси като задача беше направеното изследване върху утвърждаването на експресионистичната теза в ранния експресионизъм от началото на XX век, където се проследяват историческите и социално-политическите обстоятелства в Европа и Германия от началото на века до Първата световна война. В изложението заложих и обстойно разглеждане на естетиката на експресионизма, като определих и посочих процеси, вследствие на които бях способен да обобщя явлението „естетиката на грозното“ в ранното изкуство на модернизма. За целта разгледах основните представители на течението, групите „Мост“ и „Синият конник“. Също така проследих процесите и причините на тяхното сформирание, дейности и разединение. С разглеждането на експресионизма от по-късния период – по време и след Втората световна война, показах появяването на подновена експресионистична теза при изкуството от новата предметност и ролята на „града“ в обособяването на социалното съзнание от периода. В дисертацията обърнах внимание на кризата и обявения край – изчерпването на експресионизма, като утвърдих неговите смислови и естетически продължения.

В реда на мисли за причинно-следствените процеси разгледах и направленията, появили се след скока от динамичното преминаване през крайностите на по-умозрителните стилове, доминирали германското и австрийското изкуство през следващите десетилетия. Примери за това са безпредметната живопис, абстракционизма, минимализма и т. н., като обърнах внимание и на последвалата ответната реакция на художници като Анселм Кийфър, А. Пенк, Георг Базелитц, Йорк Имендорф и други, наричани още групата на „Новите диви“, заявяващи необходимост към завръщане на предметност и фигуративност в живописа през втората половина (80-те години) на XX век. Поставих определението на една такава реакцията към връщане на образността в картините по един „груб и емоционален начин“ (силно повлияна от експресионистите от първата половина на века) като повод за разглеждането на неоекспресионизма, доказващ повторното прибягване до експресивния език и процесите на обособяването му като стил, но през опит за концептуализиране на живописа в посока на личната теза на всеки отделен представител.

Настоящият текст е с цел да насочи вниманието и да предизвика любопитството към художествено явление на експресионизма и към преразглеждането на понятието експресивност през погледа на съвременните установени практики. Макар и не съвсем

изчерпателно, но обосновано необходимо, е сравнението между художествената практика на художниците експресионисти и последвалите разклонения на течението в Европа и САЩ. Темата за *експресивност и експресионизъм* е огромна и със сигурност извън този текст са останали много художници и техните произведения, които биха могли да се включат. Но цел на този текст бе опитът за анализ и синтез във формата на най-основните и характерни черти на художествената практика, изследванията на теоретици и историци на изкуството, както и проследяването на причинно-следствените натрупвания в изкуството на живописата. Всичко това бе направено и според мен по този начин бе показано защо практиката на експресионизма е толкова трудна за анализиране и побиране в теоретични рамки, но въпреки това – изключително вълнуваща, изненадваща и разширяваща границите на визуалното изкуство.

Справка за приносите на дисертационния труд

- Темата на дисертацията е формулирана по начин, по който не е поставяна в българската и чужда научна литература. Проучването представлява оригинална гледна точка към проблемите на творческия процес и естетическото разглеждане чрез анализ на експресионизма.
- За първи път се поставя като цел на изследване съпоставянето между експресионизъм и експресивност в българската литература.
- За първи път дисертационния труд въвежда понятието „експресивност“ като метод за определяне на изразно средство на художника, както като подсъзнателен израз на силово ядро на художествените подбуди или вид стилос маниер, така и като идеологическа и концептуална ясна художествена позиция.
- Настоящото изследване изяснява противоречието на експресивния жест с едно поле, което разглежда експресивното, като опозиция на концептуалното.

- Създаване на вътрешно кохерентен понятиен апарат с оглед целите на текста (въвеждане на понятията: художествен стил, художествен жест, художествена воля и др.) и тяхното прецизно дефиниране за целите на дисертацията.
- Настоящото изследване систематизира и предоставя превод на чуждоезична литература по въпроси свързани с задачите на дисертационния труд.
- Съставяне на подробна библиография на литературните източници на български език, изследващи експресионизма и неговите проявления в изкуството.

Публикации по темата на дисертацията

1. **Костов, Константин.** *Паралели между живопистта на Ел Греко и немките експресионисти от началото на XX в.* В: *Проблеми в изящните и приложни изкуства*, Сборник от докторанска конференция 2015 в НХА, С., 2015, 142-148

2. **Костов, Константин.** *Поглед върху естетиката на експресионизма. Естетиката на грозното вследствие процеси на отчуждение в модерното изкуство* В: *Проблеми в изящните и приложни изкуства*, Сборник от докторанска конференция 2016 в НХА, С., 2016 (под печат)