



КАТЕДРА „ПСИХОЛОГИЯ НА ИЗКУСТВОТО,
ХУДОЖЕСТВЕННОТО ОБРАЗОВАНИЕ И ОБЩООБРАЗОВАТЕЛНИ
ДИСЦИПЛИНИ”

ИЗКУСТВО И ВНУШЕНИЕ
Психология на Сугестивните и Автосугестивни
модели на художествената творба

ВЕСЕЛКА НИКОЛОВА

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд
за присъждане на образователна и научна степен „ДОКТОР”

Научен ръководител:
Проф. д. изк. Петер Цанев

СОФИЯ

2019

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра „Психология на изкуството, художественото образование и общообразователни дисциплини” на Национална Художествена Академия на 25.11.2019 г. Решението на катедрата е прието на съвет на факултет „Изящни изкуства на НХА на 12.12.2019 г. и е насочен за защита пред специализирано научно жури по откритата процедура в състав:

1. проф. д. изк. Петер Цанев - НХА
2. проф. д.ф. н. Правда Спасова - НХА

Външни членове:

3. доц. Драган Немцов – НХА
4. доц. д-р Пенка Баракова – СУ „Св. Климент Охридски”
5. проф. д-р Даниела Маркова – ПУ „Паисий Хилендарски”

Резерви:

6. доц. д-р Румяна Панкова – НХА
6. доц. д-р Маргарита Бакрачева - СУ „Св. Климент Охридски”

Защитата на дисертацията ще се проведе в НХА пред разширена специализирана комисия на 2020 г. от часа в ателие 7, на Национална Художествена Академия, ул. Шипка №1, София. Материалите по защитата са публикувани на интернет страницата на НХА.

Съдържание на автореферата

I. Обем и структура на дисертационния труд.....	3
II. Обща характеристика на изследването: тези, методология, цели, задачи и актуалност.....	6
III. Кратко изложение на дисертационния труд.....	12
V. Заключение	48
VI. Библиография към реферата на дисертационния труд.....	53
IV. Научна новост и приноси на следването	58
VII. Научни публикации по темата на дисертационния труд.....	59

I. Обем и структура на дисертационния труд

Дисертационният труд се състои от увод, изложение, заключение, приложение, библиография. Общия обем от 310 страници включва 170 страници основен текст, който съдържа увод, изложение в три части със съответните глави и подраздели, заключение и изводи, 5 страници библиография и 140 страници приложение (илюстративен материал). Библиографията включва 112 цитирани източника (10 на кирилца и 102 на латиница).

Съдържание на дисертацията

Увод.....	3
-----------	---

Глава I

Формиране и историческо развитие на Сугестивните и Автосугестивни техники и връзката им с психологията

1.1.Връзка на Сугестивните и Автосугестивни техники с психологията.....	10
1.2.Експериментални методи и естетика на техниките на внушение и самовнушение в изкуството.....	16
1.3.Алтернативни психологически теории изследващи Сугестивните и Автосугестивни методи.....	30
1.4.Влияние на психоанализата при използване на сугестивни и автосугестивни методи в изкуството.....	33

Глава II

Сугестивни и Автосугестивни модели и техники използвани в изкуството

2.1. Стиллове и течения в изкуството използващи Сугестивни и Автосугестивни методи	75
2.2. Техники и ефективни методи използвани при създаване на художествени творби	76

2.3. Подходи и фактори на влияние използвани в изкуството	92
2.4. Езотеризмът в изкуството.....	112

Глава III

Научно изследване на Сугестивните и Автосугестивни похвати в изкуството

3.1 Научни изследвания, похвати и анализ на методите на внушение и самовнушение.....	152
--	-----

Заклучение

Съвременни перспективи при използването на Сугестивните и Автосугестивни методи в изкуството.....	160
--	------------

Литература

.....	165
-------	-----

II. Обща характеристика на изследването: тези, методология, цели, задачи и актуалност

Дисертационният труд „Изкуство и внушение. Психология на Сугестивните и Автосугестивни модели на художествената творба” изследва методите на внушение и самовнушение в изкуството и връзката им с психологията. Разглеждат се експерименталните методи и естетика на внушение и самовнушение, алтернативни психологически теории, представители, стилове и течения.

Изследването се развива в три стъпки:

1. Очертава времева рамка, давайки превес на новите авангардни движения и по-конкретно сюрреализма, методите в изкуството, които те използват във времето, и тяхното приложение от други автори до този момент.
2. Изследва две групи автори: тези създали сюрреализма, психологическите методи и похвати, които използват и въвеждат, и които са в основата на изграждането, и еволюцията на сюрреализма. Авторы, повлияни от идеите за внушение и самовнушение използващи и доразвиващи тези психологически методи и похвати.
3. Извършва критически анализ на методите и похватите на внушение и самовнушение използвани в сюрреализма.

Първа глава със заглавие: „Формиране и историческо развитие на Сугестивните и Автосугестивни техники, и връзката им с психологията” проучва и систематизира връзката на методите на внушение и

самовнушение с психологията. Дисертацията проследява експерименталните методи и естетика на Сугестивните и Автосугестивни техники в изкуството. Основната теза развита в тази част е влиянието на Сугестивните и Автосугестивни методи и техники в изкуството. Разглеждат се алтернативни психологически теории изследващи методите на внушение и самовнушение, подходи и фактори на влияние.

Втора глава със заглавие „Сугестивни и Автосугестивни модели и техники използвани в изкуството” проследява развитието на стиловете и теченията в изкуството използващи методи на внушение и самовнушение. Изследват се техники и ефективни методи, използвани при създаване на художествени творби. Изложението се съсредоточава върху подходите и факторите на влияние използвани в изкуството, използване на психоанализа, автотренинг и автогенна тренировка в съвременното изкуство. Основна теза застъпена в тази част е, че техниките на внушение и самовнушение прилагани в изкуството се основават на психологически теории и методи. Изследването проследява ролята на подсъзнателния потенциал на твореца.

В трета глава се проследяват научните методи и средства на внушение и самовнушение в изкуството. Понятието внушение и самовнушение е предпоставка за изследване на формирането и историческото развитие на техниките на внушение и самовнушение и връзката им с психологията.

Актуалност на темата

Периода на сюрреализма и авторите, включени в разглежданата тема дават възможност за добиване на цялостна преценка за периода в който са започнали съвсем различни подходи и начини за създаване на изкуство. Освен, че художествената творба започва да се представя по един нов и

нетрадиционен начин на широката публика, тя излиза от рамките на натуралистичното представяне на творбата. Формите, които се изобразяват, карат зрителя да създава свои собствени асоциации за сюжета.

Различните техники и психологически подходи използвани чрез методите на внушение и самовнушение, се разглеждат и са част от изследването на психологията на сюрреализма.

Пример за проследяване на този проблем има в книгата „Изкуство и техники” (Lewis Mumford’2000) в която той дава примери за използваните техники посредством методите на внушение и самовнушение. Автора развива своята теория за творчество основаващо се на творчески импулс. В подобен план може да бъде разгледана и книгата „История на изкуството и феноменология” (Alain Bonfand’2009) в която се проследява възникването на абстрактното изкуство, нуждата от поява на нови стилове и техники за изразяване. Изследванията на автора очертават дискурс, който обединява философията и историята на изкуството. Изследват се кръг от автори създали сюрреализма, психологическите методи и похвати, които използват и въвеждат, и които са в основата на изграждането, и еволюцията на сюрреализма и такива, които повлияни от идеите за внушение и самовнушение ги използват и доразвиват. Прави се паралелно разглеждане на български автори последователи на сюрреализма.

Първият кръг от автори базира своите подходи и търсения в изкуството върху методи и експерименти в областта на изкуството. Вторият кръг автори използват подходи базирани на пряко или косвено влияние върху развитието на методите на внушение и самовнушение използвани от сюрреалистите. Художествената творба започва да се представя по един нов и нетрадиционен начин на широката публика, тя излиза от рамките на натуралистичното представяне на творбата. Формите, които се

изобразяват, карат зрителя да създава свои собствени асоциации за сюжета.

Обект и предмет

Обект на дисертацията са методите на внушение и самовнушение и връзката им с изкуството. Разгледани са значими автори, техники и психологически подходи използвани чрез методите на внушение и самовнушение на сюрреализма.

Предмет на дисертацията представлява разглеждане на ролята на подсъзнателния потенциал на твореца. Проследява се логиката на творческо развитие в периода на сюрреализма и в следващите стилове в които той преминава, и става основен градивен елемент за тяхното възникване и оформяне.

Цел и задачи

Цел на дисертацията е да очертае дисциплинарно поле на психологията на сюрреализма, какво е мястото и значението на методите на внушение и самовнушение в изкуството. Изследването дава насоки за усвояване на терминология за техниките и методите измислени, и използвани от сюрреалистите.

Конкретните цели на изследването могат да бъдат формулирани в следните насоки:

Проучване на възникването, обхвата, методите и техниките на внушение, и самовнушение в изкуството.

Проследяване на историята и развитието на методите, и техниките на внушение и самовнушение в изкуството. Анализирани на автори и идеи.

Изследване на същността на методите, техниките и практиките на внушение и самовнушение.

Разглеждане на използваните техники на внушение и самовнушение при създаване на творби.

Изследване на ролята и въздействието на техниките на внушение и самовнушение, техният потенциал и влияние върху значими художествени течения, повлияни от техниките на внушение и самовнушение.

Анализирани на възможностите за бъдещо развитие и влияние, което тези методи оказват върху историята на изкуството.

Методология

За целта на дисертацията е разработена методология, в която методите отговарят на поставените задачи. Техниките на внушение и самовнушение прилагани в изкуството се основават на психологически теории и методи.

Значими автори на сюрреализма са представени, чрез методи прилагачи теорията на изкуството. Приложен е исторически и семантичен анализ на понятията внушение и самовнушение. Основополагащ метод, се явяват изследванията на техниките на внушение и самовнушение използвани в изкуството.

Прави се обща теоретична обосновка, систематизираща проблеми с малко изследвана до момента проблематика. Водещ методологически принцип се явяват използваните в изкуството техники на внушение и самовнушение, проследява се логиката на тяхното развитие в периода на сюрреализма и в следващите стилове в които той преминава и става основен градивен елемент за тяхното възникване и оформяне.

Граници на изследване

Поради широкия обхват на изследване в дисертацията научния труд няма за цел да направи подробен обзор върху всички взаимовръзки на методите и техниките на внушение и самовнушение в изкуството с психологията.

Интердисциплинарните рамки на заложената тема налагат изследователски подход, който налага проучване и систематизиране на подходите и методите на внушение и самовнушение. Изборът на темата е продиктуван от липсата на направено проучване до момента на методите и техниките на внушение и самовнушение, използвани в изкуството. Разгледания период, направления и автори са съобразени с целта на дисертацията и изследователското проучване по темата, и предполагат развитие в следващи научни изследвания.

Основни източници на информация

Основно информация за дисертацията е използвана от първични и вторични източници, психологически и критически текстове и изследвания по темата. Използвани са материали от областта на: история и теория на изкуството, социология, психология, философия, естетика, съобразени с възможността за очертаване на дисциплинарното поле на изследване. В дисертацията се прави критически анализ систематизиращ концепции от история, теория и психология на изкуството.

Основни материали включващи изследвания върху Сугестивните и Автосугестивни методи и техники са критическите текстове „Граматика на изкуствата” (2015) на Чарлз Бланк, „Критически текстове” (2016) на Алберт Ауриер, „Визуалните изкуства през втората половина на XX век” (2015) на Естрела де Диего, „Краят на изкуството” (2012) на Доналд

Къспит, „Оригиналността на авангарда и други съвременни митове” (2015) на Розалинд Краус.

Важен източник по темата са книгите: „За обекта на сюрреалистите” (2013) на Емануел Гуигон и Джордж Себаг, „Сюрреализма в услуга на революцията” (2002) на Андре Бретон и Пол Елюар, „Съкратен речник на сюрреализма” (2015) на Андре Бретон и Пол Елюар, „Манифеста на Сюрреалистите” (2013) на Андре Бретон, „Сюрреализма в изкуството” (2002) на Андре Бретон, „Новото време” (2017) на Хал Фостър, „Суперреалистите-рентгенови лъчи и авангардни художници” (2017) на Ана Ламата Мануел.

В проучването по темата в психоаналитичното и когнитивно направление важен източник са книгите: „Изкуство и психоанализа” (2015) на Клод Тис, „Огънят на психоанализата” (2015) на Гастон Бахелард, „Портрет на мозъка на художника” (2009) на Пиер Лемаркис.

III. Кратко изложение на дисертационния труд

УВОД

Според научни изследвания използването на методи на внушение и самовнушение като психологически практики и експерименти започват своето начало от пещерните рисунки в Кантабрия и пещерата Ласко. Проучванията на изследователите доказват че изображенията в рисунките магични ритуали пресъздадени от шаманските ловци, визуализират опита да се призват и манипулират животински духове. По-късните проучвания показват връзката между свещеното и профанното, която продължава през културите на древния свят – Египет, Индия, Месопотамия, Персия, Китай.

Анализирайки сведенията използването на методи за внушение и самовнушение се е считало като действие за приближаване до боговете, и се е използвало в ритуали за преодоляване на физически и емоционални проблеми.

Първите изследвания на понятията „внушаване” и „внушение” се използват в началото на 19 век в научни изследвания на Уилям Джеймс (William James). Кларк Леонард Хъл (Clark Leonard Hull) разширява значението на тези термини. Уилям Б. Карпентър (William B. Carpenter) и Джеймс Брайд (James Braid) разработват невропсихологична теория на хипнотично внушение основаващо се на идеомоторния рефлексен отговор.

Терминът Сугестия (Suggestion) е въведен през 1853 година от Джеймс Брайд и най-точно би могъл да се определи като „внушение”. Чарлз Баудоин (Charles Baudouin)

допълва метода, като прави изследвания въз основа на усещания, умствени образи, мечти, видения, спомени и интелектуални явления.

Автосугестията (Autosuggestion) е разработена от Емил Коуей (Émile Coué) в началото на XX век и представлява форма на самостоятелно индуцирано внушение, при което мислите, чувствата, или поведението на дадено лице се ръководят от самия себе си. Практики и изследвания в областта на самовнушението съществуват от най-дълбока древност. Тази техника се използва често като самохипноза. Немският изследовател Йоханес Шулц (Johannes Heinrich Schultz), е сред най-изявените представители в тази област. С развиването на система за самохипноза, наречена „Автогенен тренинг”, той става световно известен. В своята практика Шулц се съсредоточава върху изследване на възможностите на автогенната тренировка, като средство за лечение и самоизграждане. При метода Шулц използва концентрацията на съзнанието върху въображаеми обекти, с точно определен цвят – червен, черен, син, бял и жълт. Визуализира вниманието върху конкретен обект, концентрирайки съзнанието върху абстрактна идея, определено емоционално състояние,

съсредоточаване върху определен образ, върху усещанията за спокойствие, пространственост и свобода.

Фокусът на изследването на Сугестивните и Автосугестивни методи изследва човешката личност в нейното богато разнообразие и взаимовръзки със средата. Анализира формите на психически реакции, които минават незабелязно, недостатъчно или напълно неосъзнато за личността. Според д-р Лозанов термина „внушение” е „...Организираното, психически оркестрирано и хармонизирано с личността оползотворяване на съзнавано-парасъзнаваните стимули. То може да разкрие всестранните резерви на личността, включително и да стимулира нейните креативни сили.”

ГЛАВА I. Формиране и историческо развитие на Сугестивните и Автосугестивни модели и връзката им с психологията

Дисертационният труд „ИЗКУСТВО И ВНУШЕНИЕ. Психология на Сугестивните и Автосугестивни модели на художествената творба” изследва психологическото влияние в две основни групи. Историческото развитие на методите на внушение и самовнушение се определя от потребността изкуството да започне да се използва, като ефективен инструмент за подпомагане на хора с експресивни мисли и емоции. Зигмунд Фройд и Карл Юнг осъзнават, че могат да използват лечебните свойства на изкуството в работата си с деца и възрастни в научна област, която наричат Арт терапия. В нея работят имена като Ейдриън Хил, Едуард Адамсън, Едит Крамер. Тяхното внимание се фокусира върху подпомагането на хората да изразяват емоциите си използвайки подсъзнанието, чрез творческия процес. Според тях независимо дали се осъзнава или не, при рисуване с молив или с четка се навлиза в хипнотично състояние при което творческият процес представлява чист акт на целенасочено създаване, дишането се забавя, за да се постигне по-

дълбоко състояние на релаксация и възприятието за време спира. Теоретичните предпоставки са предопределени от психоанализата, психологията и естетиката, както и от интерпретации свързани с историята на изкуството.

1.1. Исторически предпоставки за използване на Сугестивните и Автосугестивни модели в изкуството

Според научни изследвания използването на методи на внушение и самовнушение като психологически практики и експерименти започват своето начало от пещерните рисунки в Кантабрия и пещерата Ласко. Проучванията на изследователите доказват че изобразените в рисунките магични ритуали пресъздадени от шаманските ловци, визуализират опита да се призват и манипулират животински духове. По-късните проучвания показват връзката между свещеното и профанното, която продължава през културите на древния свят – Египет, Индия, Месопотамия, Персия, Китай. Анализирайки сведенията използването на методи за внушение и самовнушение се е считало като действие за приближаване до боговете, и се е използвало в ритуали за преодоляване на физически и емоционални проблеми.

През XVIII век изкуството започва да се използва, като ефективен инструмент за подпомагане на хора с експресивни мисли и емоции. Зигмунд Фройд и Карл Юнг осъзнават, че могат да използват лечебните свойства на изкуството в работата си с деца и възрастни в научна област, която наричат Арт терапия. В нея работят имена като Ейдриън Хил, Едуард Адамсън, Едит Крамер. Тяхното внимание се фокусира върху подпомагането на хората да изразяват емоциите си използвайки подсъзнанието, чрез творческия процес. Според тях независимо дали се осъзнава или не, при рисуване с молив или с четка се навлиза в хипнотично състояние при което творческият процес представлява чист

акт на целенасочено създаване, дишането се забавя, за да се постигне по-дълбоко състояние на релаксация и възприятието за време спира.

Първите изследвания на понятията „внушаване” и „внушение” се използват в началото на XIX век в научни изследвания на Уилям Джеймс (William James)¹. Кларк Леонард Хъл (Clark Leonard Hull)² разширява значението на тези термини. Уилям Б. Карпентър (William B. Carpenter)³ и Джеймс Брайд (James Braid)⁴ разработват невропсихологична теория⁵ на хипнотично внушение основаващо се на идеомоторния рефлексен отговор.

1.2. Експериментални методи и естетика на техниките на внушение и самовнушение в изкуството

В началото на XX век масовото използване на геометризацията, неестествени размери и пропорции, и отричането на натурализма стават емблема на модерното изкуство. Формата в изкуството на XX век не съществува така като в XIX век. Използването на фрагментирани композиции от художниците дава автономност и самореференциално пространство в изкуството. През XV и XVI век в ателиетата на Паоло Учело, Леонардо да Винчи и Алфред Дюрер, се създават първите трактати по перспектива, а законите на перспективата са пресъздадени в техните живописни картини. Ерата на перспективата демонстрира как реалността и нейното представяне могат да се припокриват в един и същ план,

¹ Уилям Джеймс (William James) – американски психолог и философ. В своята психология той разграничава възприятие от усещане. Според него душата и съзнанието не са абсолютна същност, а имат функционално значение. Създава теорията, че: „Действието може да провокира емоции и чувства, но причината е значението на обектите за нас”.

² Кларк Леонард Хъл (Clark Leonard Hull) – американски психолог. Автор е на изследвания показващи, че неговите теории могат да предскажат поведение.

³ Уилям Б. Карпентър (William B. Carpenter) – английски психолог, смятан за един от основателите на съвременната теория за адаптивното несъзнавано, според която човешката система за възприемане почти изцяло действа извън съзнателното съзнание.

⁴ Джеймс Брайд (James Braid) – шотландски хирург автор на книгата “Neurypnology” (1843).

⁵ Невропсихологична теория – изследва структурата и функцията на мозъка свързана със специфичните психологически процеси и поведение. Изследва възприятията и как мозъка корелира с ума.

нарисуваната картина е реалният свят – първата форма е познаване на втората. Образът върху картината представлява точно физическо и естетическо пренасяне на размери от действителността - стая, пейзаж, група от фигури. Демонстрират се два плана, физически и естетически чрез абциси и координатни мрежи в пространството. Фундаментите на връзките ни пренасят към открит материализъм. Представянето на действителността започва да има необходимост от представяне на форми, които е необходимо да бъдат обновявани, подобно на жив организъм. Независимо от техниката на представяне – живопис, скулптура, колаж, авторите имат за цел да открият историческата логика на това обновяване и в хода на тази логика да настроят, че модерното изкуство се развива без прекъсвания и това води до заключение, че то не престава да бъде разбираемо по отношение на приемствеността.

Идеята за „плоскостност на картината” в началото на XIX век е представена от Клемънт Грийнбърг (Clement Greenberg)⁶ като същност на изобразителна норма, изобразяваща концептуалната рамка чрез която тя се тълкува. Творбите създават визуално усещане, а не описателно и точно пренасяне на действителността върху картината. Масовото използване на геометризацията, неестествени размери и пропорции, и отричането на натурализма стават емблема на модерното изкуство.

Формата в изкуството на XX век не съществува така като в XIX век. Оптиката се фокусира върху психологията на механизмите на възприятие, които се интересуват от светлината и цвета. Физиологичният екран през който светлината преминава към човешкия мозък е като филтър подложен на набор от специфични изкривявания. Възприеманият цвят се различава от истинския наблюдаван с човешко око. Трактатите за физиологична оптика са илюстрирани с ретикули, основавайки се на теориите за допълващите цветове и хроматични хармонии. Взаимодействието на частиците в

⁶ Клемънт Грийнбърг (Clement Greenberg) - американски художествен критик, изследващ периода на съвременно изкуство. Автор на идеята за „плоскостност на картината”.

непрекъснато поле е в рамките на повтарящата се модулна структура на мрежата. Ретикулата разделя възприемащия екран от този на реалния свят. Директният ефект на изкуството върху поведението на аудиторията не предполага постигането на коренни промени в поведението на посетителите. Опитът и поведението на хората при възприятие и при направата на творби на изкуството представляват предмет на психологията на изкуството. Психологията доказва, че т.нар. образно изкуство е само условно. Докато интересът на културните историци на първо място е върху произведението на изкуството, стила, проблемите и съдържанието, за психолозите е върху реакциите на зрителя, произведението на изкуството и как то пренася зрителя в съответната епоха. Възприятието не се състои само от данни за изображението на ретината, но и от преживявания, спомени и форми. Оказва се заблуда, че картината е видяна и запомнена сюжетно. Обикновено ние си спомняме това, което сме преживели, наблюдавайки картината. Споменът за цветовете в картината, също играе важна роля.

За първи път импресионистите пресъздават умишлено това преживяване, което окото реално вижда, а не очертаните детайли на предмета. Те използват техника на сравнително малки и тънки, но все пак видими удари с четка, отворена композиция и избор на светлината в различни състояния. Движението присъства като ключов елемент, използват се нестандартни гледни точки. Впечатляващата сила на спомена от видяното може да се наблюдава при оптично движение на визуалното възпроизвеждане. Художниците, рисуващи натура, развиват специални техники на пресъздаване и скициране на детайлите, за да може да се визуализира и създаде основа за натуралистично възприемане на изображението. Реалността в дадена картина не се пресъздава като огледало на действителността, а като предмет на предстоящата логика. Предметът вписан в равнината, достига допирателната пресечна точка между известни образи на естествения свят и неизвестни образи, които се

намират в интуицията. Механизъм за художественото изразяване са ритъмът и пространството. Ритъмът е последица от непрекъснатостта на определени явления, променливи или неизменни, следвани от математическите отношения. Пространството е концепция за човешката психика, която произтича от количествени сравнения.

1.3. Алтернативни психологически теории, изследващи Сугестивните и Автосугестивни методи

Симбиозата между модерно изкуство и модерна психология, изследват критиците на съвременно изкуство Розалинд Краус и Хал Фостър. Ексцентричността и новите техники, които въвеждат сюрреалистите отварят пътища за една различна форма на изкуство. Наблюдава се желание да се комбинира съзнавания и несъзнавания ум в нова абсолютна реалност. Според тях, рационалното мислене подтиска креативните сили и въображението, и се отразява негативно на артистичната експресия. Основен принцип е чистият психичен автоматизъм, изразяване на мислите така, както са изникнали в съзнанието. Те смятат, че образите на подсъзнанието имат определено значение. Сюрреалистите изразяват мислите си, така както са възникнали в съзнанията им. Основна линия в движението е нонконформизма, а „Чистият психичен автоматизъм” е един от основните принципи на това движение. Според тях изкуството се създава от несъзнавания дял на човешката психика. Повечето представители работят с психология и фантастични изобразителни техники. Въвеждат способности не използвани до тогава, като смяна на мащаба на изобразявания обект, левитацията, прозрачността, повтарянето и съпоставянето на образи в картината, които са несъвместими в действителността и няма как да бъдат комбинирани. Сюжетите се основават на спомени, чувства, фантазии и сънища. Много от представителите рисуват доста реалистично, но имат поне един образ в

картината изместен от типичното за него местоположение, който изменя картината изцяло. Други експериментират с хипнотични техники и наркотици, за да излязат от света на съзнаваното и там те търсят символи, които не винаги изплуват в съзнанието. Повечето творби носят лаконично название, което посочва поставения проблем ясно и директно. Голяма част от сюрреалистите използват методите за психоанализа на Зигмунд Фройд. Тълкуването на идеите на Зигмунд Фройд води до две направления в сюрреализма: автоматизъм и веризъм. Автоматистите базират своето творчество върху чувствата и са по-малко рационални и аналитични в изкуството. Според тях автоматизмът е автоматичният път, по който подсъзнанието достига съзнанието и според тях образите, които създават нямат определено значение и не трябва да се интерпретират по определен начин. При веристите образите на подсъзнанието имат определено значение. Те смятат, че изображенията са метафора и ако тя се разбере от хората, светът може да бъде по ясно разбран. Смята се, че езикът от света на подсъзнанието е под формата на изображения. Докато автоматистите виждат изкуство, веристите виждат значение.

Андре Бретон в „Манифеста на сюрреалистите“, дефинира движението сюрреализъм със следната дефиниция: „...Чистият психически автоматизъм, предлага изразяване на истинското функциониране на мисълта. Използване на мисълта в отсъствието на контрол, упражняван от разума, без всякаква естетическа или морална загриженост.”

1.4. Подходи и фактори на влияние използвани в изкуството

Още в началото на XX век реализмът престава да бъде начин на представяне на действителността. Изкуството започва да има нов дух и отношение, което според Пикасо не търси нищо друго освен дълбоко сходство на образа извън формите и цветовете които представят нещата с по-дълбока и по-реална прилика достигаща до суперреалност. Чрез

суперреализма Пикасо прави опит за полет пред реалността за което е упрекван от Мишел Лейрис (Michel Leiris)⁷ и много от сюрреалистите. Използвайки съвременни научни подходи Пикасо се стреми да разгърне реалността и да я измъкне от релси, надхвърляйки границите на това, което е планирано и известно. Изобразявайки образите нереално той кара зрителя да ги осмисли и да ги превърне в реалност. В систематизирания труд за кубизма „Du Cubisme”, Албърт Глийзи (Albert Gleizes)⁸ и Жан Метцингер (Jean Metzinger)⁹ през 1912 г., описват възгледите на кубизма, според които той не се основава на геометрична теория, а на разбирането на пространството различно от класическия метод на перспектива и интегрирането на четвъртото измерение. Според тях той съответства по-добре на неевклидовата (non-Euclidean)¹⁰ геометрия. Представя се идеята за „мобилна перспектива” при която обектите се изобразяват при движение около обекти, за да се заснемат няколко ъгъла по едно и също време. Така както всеки цвят се променя от връзката му със съседните цветове в контекста на нео-импресионистичната теория на цветовете, така и обектът се модифицира от геометричните форми, съседни на него в контекста на кубизма. Един от основните аргументи е, че познанието за света трябва да се придобие само чрез "усещания". Класическата фигуративна живопис предлага само една гледна точка, за "усещане" на света, ограничено до чувството за неподвижно човешко същество, което вижда само това, което е пред него в една точка на пространството, замразено в даден момент от времето. Наблюдателят е мобилен и динамичен в пространството и времето, вижда света от множество ъгли (а не от един уникален ъгъл), които формират континуум от усещания в

⁷ Мишел Лейрис (Michel Leiris) – френски сюрреалист, писател и етнограф, автор на сюрреалистичния роман Аврора, който излиза през 1946 г.

⁸ Албърт Глийзи (Albert Gleizes) – френски художник, теоретик и философ, който заедно с Жан Метцингер през 1912 г., написва първия трактат за кубизма „Du Cubisme”.

⁹ Жан Метцингер (Jean Dominique Antony Metzinger) – френски художник, писател и теоретик.

¹⁰ Неевклидовата геометрия (non-Euclidean geometry) – термин обединяващ хиперболичната и елиптичната геометрия, които се разграничават от евклидовата геометрия. Основната разлика е в естеството на успоредните прави.

постоянна еволюция, събития и природни явления се наблюдават в непрекъсната постоянна промяна. Необходимо да се разграничат понятията пространство и време. Появяват се философски и научни идеи основаващи се на неевклидовата геометрия и относителността на знанието, противоречащо на понятието за абсолютна истина. Поанкаре постулира, че законите за които се смята, че управляват материята са създадени единствено от умовете, които ги разбират и, че никаква теория не може да се счита за истина. Глийзи и Метцингер засягат разликата между повърхностния реализъм и дълбокия кубистичен реализъм. Новият реализъм на Пикасо и Брак прекратява моделите от Ренесанса и се опитва да представи реалността, без да дава приоритет на специфична монофокална и статична гледна точка, създава илюзии без да възпроизвежда класическа действителност. Действителността се представя не като даден резултат, а като сложен и променлив динамичен процес. Гийом Аполинер (Guillaume Apollinaire)¹¹ и Алфред Жари (Alfred Jarry)¹² са защитници на идеята, че хоризонта на дадена реалност е разгърнат и обогатен въз основа на фантастика. Реалността се ограничава в рамката на обикновената рационална логика. За Пикасо става основна цел измъкването от времевата рамка и привличането на духа в различна посока. Съвременният човек е потопен в състояние на емоционална и когнитивна сънливост. Изказва се идеята, че ако интензивността на опита е достатъчна тя може да ни освободи от вълнение. Емоцията е повтарящото впечатление на мисълта според Пикасо. Подхода на рисуване в „детски стил“ и прилагането на невидимия и трансформативен капацитет е правопрпорционално на емоцията, която се разгръща в произведенията му. Пикасо знае, че изключителното впечатление което една рисунка,

¹¹ Гийом Аполинер (Guillaume Apollinaire) – френски поет, писател и критик. Участва в оформянето на естетическите принципи на кубизма, с поезията си става предшественик на сюрреализма.

¹² Алфред Жари (Alfred Jarry) – френски писател символист, автор на термина и философската концепция за „патафизиката“. Смята се, че неговата пиеса Убу Рой е предшественик на Дада и на сюрреалистичните и футуристични движения от 20-те и 30-те години.

живописна картина или скулптура прави е в личния начин за определяне на света и от това дали е интензивен той ще получи съответното внимание. Според Карл Айнщайн, не само кубизма, а всички изкуства са въпрос на енергия, включваща интензивността на емоцията представяна от художника и енергията която той отпечатва върху своето творение.

Франсоаз Гилот (Francoise Gilot)¹³ споменава, че целта на Пикасо никога не е била да заблуждава окото, а да заблуждава духа, да го постави и остави в напрежение и с повишена жизненост, далеч от удобни илюзорни продукти.

Жорж Батай (Georges Bataille)¹⁴ по визуален и точен начин посочва, че Пикасо в картините си разсейва мисълта насочвайки вниманието към проследяване и преосмисляне на видяното. Също като Пикасо и Мариус де Зайос (Marius de Zayas)¹⁵ не възпроизвежда мимично видимата реалност повлиян от резонансите в идеологията на Ницше.

Според Аполинер човек трябва да бъде художник на първо място, но и илюзионист, създател на нови възможности и митология, която да бъде реалност в ново време. За Ницше „Изкуство и нищо друго освен изкуство е най-великият стимулант в живота”. Реалността е комплексна и нейните фактори, и продукти не спират да се променят. Това природно, неспокойно и непредсказуемо номадство на реалността е това, което иска Пикасо да представи чрез транслация в картините си.

Според Хайме Сабартес (Jaime Sabartés Gual)¹⁶ любопитния поглед на Пикасо не се разсейва от очевидното, защото търси истината в съзерцанието. Задачата на художника е да покаже виталност и интересни решения, които могат да се видят с друго око. Пикасо има дълбокото

¹³ Франсоаз Гилот (Francoise Gilot) – френска художничка и критик, муза на Пикасо от 1943 – 1953 година.

¹⁴ Жорж Батай (Georges Albert Maurice Victor Bataille) – френски философ и писател работещ в областта на философията и историята на изкуството. Изследва теми като мистицизъм, сюрреализъм. Жорж Батай развива понятието базисен материализъм, разбивайки термина „основен материализъм”.

¹⁵ Мариус де Зайос (Marius de Zayas) – мексикански художник и писател. Съавтор на книгата „Изследване на съвременната еволюция на пластичната експресия”.

¹⁶ Хайме Сабартес (Jaime Sabartés Gual) – каталунски художник, поет и писател, личен приятел и секретар на Пикасо.

прозрение да използва рентгенови лъчи в своето творчество и да покаже невъзможността да видим всичко което виждаме, ни повече, ни по-малко. Според Аристотел окото трябва да сподели естеството на средата, да види реалността зад видимата част.

Рентгеновите лъчи се появяват като корелация на сюрреалистичното виждане, способно да разкрие това което обикновено остава незабелязано. През 1905 година Аполинер изследва най-новите технически постижения и основно тези свързани с рентгеновите лъчи и универсалната радиоактивност, които се намират на границата между науката и магията.

Чрез редица научни открития се отправя предизвикателство пред художниците от онова време да дадат форма на невидимото. Изследователи оставят своя белег не само върху художниците, но и върху цялото съвременно общество. Имена като: Уилям Крукес (William Crookes)¹⁷ изследващ взаимодействието между материята и електромагнитното излъчване, Вилхелм Ръонтген (Wilhelm Conrad Röntgen)¹⁸ откривател на рентгеновото лъчение, което той нарича х-лъчи, тъй като тяхната природата е била непозната. Густав Льо Бон (Gustave Le Bon)¹⁹, който през 1896 г. прави изследвания на „черна” светлина, различна от рентгеновите и катодни лъчи. Чарлз Крос (Charlies Cros)²⁰, изследващ областите за предаване на графики по телеграф и правене на цветни снимки. Чарлз Хенри (Charles Henry)²¹ изследвал разпадането на спектралната светлина, изразено в нео-импресионистичната теория за

¹⁷Уилям Крукес (William Crookes) – британски физик и химик, който изследва спектроскопията. Изобретява електрическа разрядна тръба с частичен вакуум известна като „тръбата на Крук”.

¹⁸Вилхелм Ръонтген (Wilhelm Conrad Röntgen) – германски физик, професор по експериментална физика. През 1895 г. открива и документира електромагнитно излъчване известно като рентгеново. Създава рентгеновия апарат.

¹⁹Густав Льо Бон (Gustave Le Bon) – френски психолог, историк, социолог и антрополог. Основател на социалната психология и автор на популярната монография „Психология на тълпите”. Льо Бон екстраполира проучването си за поведението на конете, за да развие теория за ранното детско образование.

²⁰Чарлз Крос (Charlies Cros) – френски поет и изобретател, първият който замисля метод за възпроизвеждане на записания звук – изобретение наречено палеофон.

²¹Чарлз Хенри (Charles Henry) – библиотекар в Сорбоната и редактор. След като се запознава със Синяк и Писаро той прави стъпка в света на артистичното усещане, че основните елементи на изкуството – линията и частицата на цвета могат да бъдат третираны автономно и всеки от тях притежава абстрактна стойност, независимо един от друг.

цветовете, която оказва влияние върху творчеството на Робер Делоне (Robert Delaunay)²² и за формирането на Орфическия кубизъм²³. Камий Никола Фламарион (Camille Flammarion)²⁴ прави изследвания в областта на астрономията и науката. Никола Тесла (Nikola Tesla)²⁵ направил проекта на кулата Уордънклиф - съоръжение за безжично предаване на сигнали и експериментирал върху самостоятелно създаване на стоящи електромагнитни вълни.

В книгата „Образ и подобие на магията” публикувана през 1905 година Марсел Мос (Marcel Mauss)²⁶ твърди, че Пикасо прави изображенията толкова въздействащи, колкото е необходимо на наблюдаващия, че стойността е израз на социално усещане, но това, което е по-интересно в този случай е, че той обмисля колко магична ще бъде магията с примитивната форма на техниката. За Мос техническите средства и магията имат едни и същи цели, които са свързани и тяхното смесване е постоянен факт, въпреки че се проявява в променливи пропорции. Рентгеновите лъчи се явяват като корелация на художествената практика на Пикасо, която се колебае между магическия и научния подход, и има за цел да изведе и покаже латентното генетично ядро, отколкото произведение на изкуството. Радиографията позволява да се разкрие генезиса на произведенията и последователните еволюционни

²² Робер Делоне (Robert Delaunay) – френски художник, основател на Орфизма. През 1912 година заедно със Соня Терк-Делоне преминава от кубизъм към своеобразен маниер абстрактна живопис, която Гийом Аполинер нарича „Орфизъм“. Изследва динамичните качества на цвета и други свойства на художествените похвати. Автор на теории за живописата („За светлината“, 1912 г.).

²³ Орфически кубизъм – термин, въведен от френския поет Гийом Аполинер през 1912 г. Символистите са използвали думата орфик във връзка с гръцкия мит за Орфей, който е свързан с мистика. Орфизма е замислен като преход от кубизма към абстрактното изкуство и се съсредоточава върху чистата абстракция и ярките цветове., а орфическата метафора със силата на художника да създава нови структури и цветни хармонии в един иновативен творчески процес, който образува чувствен опит.

²⁴ Камий Никола Фламарион (Camille Flammarion) – френски астроном. Изследва Марс, Луната, двойните и кратните звезди, и проблемите на земната атмосфера и климата. От 1876 до 1880 г. прави няколко полета с балон, за да изучава атмосферните явления и по-специално атмосферното електричество.

²⁵ Никола Тесла (Nikola Tesla) – сръбски изобретател, физик и електромашинен инженер, известен с постиженията си в областта на променливия ток. През 1888 г. изобретява променливотоковия електрически двигател. В годините 1888 – 1895 г. прави изследвания на магнитни полета и високи честоти. Конструира „Бобината на Тесла“. Интензивно се занимава с променливи и висококачествени токове.

²⁶ Марсел Мос (Marcel Mauss) – френски социолог и антрополог. Анализатор на теми свързани с магия.

състояния на творбата, да се видят всички слоеве, които се крият зад финалния вариант на картината и които обикновено остават скрити.

Елиминирайки действителния цвят на обектите, използването на сиво и бежово и преливането им във фона се постига геометрична стилизация при сливането на криви стени и праволинейни линии. Преосмислят се динамичните диалектически отношения между структури, повърхности, видими и невидими, познати и непознати. Използват се резонансни рентгенограми позволяващи размисъл върху процеса на пластично творение, което не е ограничено с конфигуриране и консолидиране на реалността. Чрез доказване на относителността на възприятията и непредвидимостта на знанието, рентгеновите лъчи улесняват жизненоважната „аскеза“²⁷ на погледа, емоционален сетивен опит показващ необходимостта от непрестанно преосмисляне на това, което е било прието за реално.

Ханс Белтинг (Hans Belting)²⁸ разказва за следите от действието на паметта, за разпознаването им и създаването на асоциации, които те предлагат. Обяснява въпроса за предаването и повторното появяване на образите, които художникът преконфигурира според визуалната култура на момента, с която той се съобразява. Чрез тази диалектична, критична и динамична мания художниците се противопоставят на механизацията, на опита и стандартизацията на индивида, многократно критикувана от художниците след индустриалната революция. Художествената практика на Пикасо е непрекъснат призив към емоционалното преживяване, приканващ хората да видят, да почувстват, да мислят за едни и същи неща

²⁷ Аскеза - от гръцки език - упражнение. В християнството и исляма е тясно свързана с мистиката.

²⁸ Ханс Белтинг (Hans Belting) – германски историк на изкуството, културолог и епистемолог. Автор на есето „Крайт на историята на изкуството“, което излиза през 1983 г.

²⁹ Роланд Барт (Roland Barthes) – френски есеист, литературен критик и философ на културата. Има текстове повлияни от структурализма, екзистенциализма, постструктурализма, психоанализата и деконструкцията. Една от последните му значими работи е посветена на фотографията и нейното възприемане. В края на своята творческа кариера Ролан Барт се обръща към нещата, които първоначално е отбягвал: личностното начало и невербалните системи.

³⁰ Ксавие Лукези (Xavier Lucchesi) – фотограф и визуален артист, който през 2006 година започва радиографски изследвания върху творчеството на Пикасо.

без априори. Рентгенографията насърчава към размисъл, преосмисляне и проследяване образа на света, процесът на създаване и най-вече разрушаването на реалността, и заместване на една реалност с друга.

Роланд Барт (Roland Barthes)²⁹ посочва, че фотографията извършва необикновено объркване на реалността и истината. Според Пикасо изкуството не е прилагане на канон за красота, а това, което инстинктът и мозъкът могат да сътворят независимо от канона, резултат от съчетаването на въображение и критическо разсъждение. Пикасо се разграничава от „бретонските“ сюрреалисти и използването на съновидения в картините си. Повлиян от идеологията на Ницше той се опитва да не следва нормите и каноните. Цялата тайна когато се прави изкуство казва Пикасо е да „изтеглиш“ усещанията и виденията си.

Ксавие Лукези проучва използването на „подложки“ от Пикасо, базирани на технически и научни открития. Изследва разместването на образа, и генерирането на нов композитен обект. Тези предположения се потвърждават от факта, че някои от работите са направени и след това прекомпозирани. Някои от скулптурите представляват форма във формата, които той заимства от езическите окултни практики в африканските скулптури.

Изследователския анализ на скулптурите на Пикасо в стил реализъм „бурлеска“ включва внимателно наблюдение и изследване на оригиналните детайли, които въпреки, че са крехки и несигурни, са запазени в музея „Пикасо“. Сглобяването на елементите, закрепени и допълнени с гипс, представляват повече или по-малко оформени обеми. Ако през 20-те години на миналия век Пикасо поставя началото на т.н. „открити изображения“, то през 30-те години задълбочава деформацията на образа, дублира и наслагва изображенията, изследва фотографските техники и отпечатването им на хартия. От многобройни изображения на фотографски плаки той прави своите рисунки, съвместно с помощта на

фотографите Дора Маар (Dora Maar)³⁰, Андре Вилер (André Villers)³¹, Гийон Мили (Gjon Mili)³², Дейвид Дънкан (David Douglas Duncan)³³, Едуард Куин (Edward Quinn)³⁴.

Пикасо работи и изследва заедно с Брасай (Gyula Halász - Brassai)³⁵ и Андре Вилер техниките за фотографско дублиране и гравирание върху филмова лента. През 1889 година Жорж Демен (Georges Demeny)³⁶ прикачва крушки с нажежаема жичка към ръцете на асистент и създава първата известна светлинна живописна фотография.

³⁰ Дора Маар (Henriette Theodora Markovitch - Dora Maar) – френски фотограф, художник и писател, който се асоциира със сюрреалистите. Участва в групата Октомври оформена около Жак Преверт и Макс Морис след като те се отделят от сюрреализма.

³¹ Андре Вилер (André Villers) – френски фотограф и художник. Фотографското му творчество се основава на експерименти със сенки, прозрачност и различни емулсионни техники. В средата на 50-те години изработва серия от фото колажи, озаглавени "Ex-Photos", изложени през 1970 г. в галерията "Люб" в Париж.

³² Гийон Мили (Gjon Mili) – албански фотограф. Той за първи път използва стробоскопични инструменти, за да заснеме поредица от действия в една снимка. Използва електронна светкавица и стробоскопична светлина за създаване на снимки. Много от забележителните му образи разкриват красивата сложност и грациозния поток на движение. Режисира късометражен филм, като използва наслагване на снимки, които предстваяват мулти картина със светлинни ефекти.

³³ Дейвид Дънкан (David Douglas Duncan) – американски фотожурналист. Публикува общо седем книги с снимки на Пикасо, той единственият човек, на когото е разрешено да снима много от частните картини на Пикасо.

³⁴ Едуард Куин (Edward Quinn) – ирландски фотограф. Автор на няколко книги и филми за Пикасо.

³⁵ Брасай (Gyula Halász - Brassai) – унгарски фотограф, работещ под псевдонима Брасай, взет от името на родния му град Брашов (на унгарски: *Brassó*). Снима улици в Париж през нощта, в дъжд и мъгла, изобразява сцени от живота на висшето общество на града.

³⁶ Жорж Демен (Georges Demeny) – фотограф и изобретател с унгарски произход, смятан за основател на научното физическо възпитание. Помощник на Етиен Жул Маре. Неговите експерименти предшестват киното.

³⁷ „хронофотографията” (Chronophotographie) – фотографска техника, разработена около 1867 година, използвана за заснемане на движение в няколко последователни кадъра, чрез използването на поредица отделни фотоапарати. След това кадрите се използват или за представяне на анимация, или за наслагване в едно общо крайно изображение.

³⁸ Едуард Мейбридж (Eadward Muybridge) - английски фотограф, автор на фотографски проучвания на движенията в картинни проекции. Публикува компилации от своята работа, които значително повлияват на визуалните художници и работещите в областта на научната и индустриалната фотография. Изследва движенията на животни. Работата му допринася значително за науката за биомеханиката и механика на атлетиката. Продуцира последователни изображения с многократна експозиция, използвайки ротационен затвор в така наречената камера „Marey wheel”.

³⁹ Жул Маре (Étienne-Jules Marey) – английски фотограф, работещ в областта на фотографските изследвания на движението и ранната работа по проекция на движенията.

⁴⁰ „клише вер” (clichés-verre) - една от най-ранните форми на възпроизвеждане на образи преди появата на камерата. Като предшественик на фотографията, изображението върху стъкло може точно да представи първоначалната сцена с тоналните вариации в съвременната фотография. Техника съчетаваща живопис и рисуване с фотография, като се рисува върху прозрачна повърхност като стъкло, тънка хартия или филм и се отпечатва. Практикуван от редица френски художници на 19-ти век, най-популярен от които е Камий Коро.

Първият художник, който изследва техниката на светлинната живопис - Ман Рей е известен с авангардната си фотография и серията от снимки под названието "Космическо писане". През 1935 година Ман Рей отваря затвора на камерата си и използвайки фенерче, създава поредица от вихри и линии във въздуха.

Анри Матис също експериментира заедно с Гийон Мили техниката за триизмерни рисунки със светлина, предшественик на „хронофотографията“ (Chronophotographique)³⁷, която представлява техника за снимане на тела в движение, използвана от Едуард Мейбридж (Eadward Muybridge)³⁸ и Етиен Жул Маре (Étienne-Jules Marey)³⁹.

През 1967 година Пикасо разширява обхвата на своите изследвания, като изследва техника със шаблон от стъкло „клише вер“ (clichés-verre)⁴⁰, експериментирайки с полиестерен филм на марката Mylar, бои, мастила и широк асортимент от инструменти за рисуване, използвайки методи на издраскване, триене и отпечатване върху повърхност.

Според Мос изкуството представлява равни части от научно познание и магическа мисъл. Светлинните рисунки представляват негатив на мисълта на художника. Картината не се мисли и фиксира предварително докато се прави, тя следва мобилността на мисълта.

Чрез разрушаване на възприятието за време, снимката дава възможност за подпратово възприемане на произведението. През 1935 година, Пикасо посочва пред Кристиан Зервос (Christian Zervos)⁴¹, че изображението дадено от фотографията, "...отговаря на първото ми видение, преди трансформациите, доведени от моята воля..."

⁴¹ Кристиан Зервос (Christian Zervos) – гръцки историк на изкуството, критик, колекционер, писател и издател. Издава списание Cahiers d'art. Издава книгата „Зервос, Пикасо и Брасай“.

Светлинните графики на "пространствените рисунки" представляват непосредственото изразяване на "първичните видения", които информират и структурират емоционалното измерение. Тези произведения съществуват в атмосфера пресъздадена с метода на автоматизма, чрез фотография, техника и психика. Пикасо интегрира неимитативните процедури от „space writing” в хронофотографията, където движението е "замръзнало" от светкавицата, реконструирано в непрекъснатост, като сума от моментите на хореография, опитомена от тялото на художника.

Според Валтер Бенямин (Walter Benjamin)⁴² в правилната връзка между реалните и действителните ресурси на възпроизводимостта, фотографията може да достигне до реалности, които са игнорирани от всяка естествена визия. Радиографията разкрива точки следващи определена плътност на материала, докато фотографията разкрива повърхността на обектите.

Всеки обект има два аспекта обичайния, който виждаме почти винаги и който се вижда от хората като цяло и друг, който е спектрален и метафизичен и се вижда само в момента на метафизична абстракция. Според Кирико, тези разкрити моменти са като скрити тела образувани от материали, които са непроницаеми от слънчевите лъчи. Енигмата, вътрешната геометрия на скелета показва, че неговата спектралност е неговата метафизична реалност, невидимото, рационалната логика и паметта са зад същността на метафизичната реалност метаисторично. През 1919 г. Кирико виждайки метафизичния и метаисторически аспект на нещата е изненадан от дълбочината на рентгенографиите. Картините на Кирико имат метафизичен смисъл представяйки съществената реалност и макар и противоречиви те са в унисон с многостранния характер и

⁴² Валтер Бенямин (Walter Bendix Schönflies Benjamin) – немски философ, критик и преводач. Автор на произведенията „Гьотевият роман Родства по избор”, „Произход на немския трауершпил”, „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост”, „Върху понятието за история”.

уникално усещане за действителност. Бретон търси и изненадва с метафизичните аспекти на реалността. Бретон взема метафизичната или супер реалистична визия и обработвайки я, я лишава от магизма.

Франц Ро⁴³ прави разграничение между думите магично и мистично. Според Ро мистерията не се отнася към представения свят, а се крие зад него като е необходимо да се прави разделение между оригиналност и качество. Неговите текстове са едни от най-интересните съвременни размисли за паметта и една от най-смелите и иронични критики към всяка идея за прогрес, историческа, морална или естетическа регенерация. Иван Гол (Yvan Goll)⁴⁴ изяснява разликата между бретонския сюрреализъм и суперреализма замислен от Аполинер и неговия „Überrealismus“. Според този термин двете най-характерни течения водят до несъзнавано или подсъзнателно съответствие с последните медицински и психологически теории. Едната теория е свързана с подсъзнанието, а другата със свръхсъзнанието, като едната изследва възприятията на науката за модерната техника и изкуство с цел да създаде чрез произведението на изкуството свръхреална реалност. Другата теория чрез извличане на вечната субстанция и стандартно усещане за всекидневието с фактическа и фигуративна реалност, създава фотографираното грубо състояние, което води до реализъм.

Суперреализмът представяйки свръхсъзнание на реалността, технологичните и пластични научни открития, представя реалността чрез произведенията на изкуството в плътност, за да я разгадае, да направи видими нейните структури и излъчвания, които показват, че тя не е направена от скелети и призраци. Според Гол изкуството е еманация на живота и организма на човека. Суперреализмът представя транспониране

⁴³ Франц Ро (Franz Roh) – немски историк, фотограф и изкуствовед, известен със своята книга „След експресионизма: Магически реализъм: Проблеми на най-новата европейска живопис“. Въвежда термина магически реализъм.

⁴⁴ Иван Гол (Yvan Goll) – псевдоним на Исак Ланг. Германско-френски писател, поет, романист и преводач. Авангардист, свързан с експресионизма и сюрреализма.

на реалността на по-високо ниво. Връзката между първото впечатление и последния образ дава изображението. Колкото по-отдалечени са полюсите на суперреалистичните парадигматични диалектически образи, които ги поддържат активни, толкова по-близки са емоционалните и когнитивни съответствия, които те пускат в игра. Преоткрива се първоначалната естествена емоция на човека и се пресъздава по напълно нов художествен начин.

Пикасо изгражда своите творчески образи с „елементарни материали”, намирани в движение с игнорирани подробности и парчета от историята. Подхода на сюрреалстите е пряк и интензивен и се противопоставя на понятия като логика и естетика.

Използвайки рентгеновите лъчи и отраженията които оставя тяхото преминаване през пространството, Пикасо разкрива една нетрадиционна реалност. Според него това което инстинктът и мозъкът могат да пресъздадат независимо от канона на изкуството, е резултат от комбинирането на въображението и рисуването. Използвайки всички средства на пластична експресия, новата диалектическа динамика според Артур Шопенхауер е творческа еволюция, а според Фридрих Ницше е волята за власт.

Този традиционен подход към липсата на смисъл е оспорван първо от Густав Фреге (Friedrich Ludwig Gottlob Frege)⁴⁵, а по-късно от Бъртланд Ръсел (Bertrand Arthur William Russell)⁴⁶. Класическите теории на

⁴⁵ Густав Фреге (Friedrich Ludwig Gottlob Frege) - германски математик, логик и философ. Фреге е един от създателите на модерната логика, наричана още математическа или символна логика, както и е един от основоположниците на аналитичната философия. От неговите логико-философски схващания са повлияни силно мислители като Бъртланд Ръсел, Лудвиг Витгенщайн и Рудолф Карнап.

⁴⁶ Бъртланд Ръсел (Bertrand Arthur William Russell) – британски философ, логик, математик, историк, пацифист и социален критик. Известен е с формулирания от него „Парадокс на Ръсел” в теорията на множествата.

⁴⁷ мимезиса (mimesis) - термин от Античността, означаващ подражание. За Аристотел мимезисът е подражанието на действие, сериозно и завършено, което се случва като вероятност и необходимост. Човек прави първите си стъпки в света именно подражавайки на тези, които са най-близко до него – родителите. За Платон материалният свят е само подражание на неизменния свят на Велики и Божествени идеи (ейдос). Поетите подражавали от своя страна на материалния свят и в този смисъл те били доста далеч от Истината. Тези твърдения на Платон са в основата на виждането му, че в *идеалната държава* поети не трябва да има, защото са "носителите" на лъжи.

мимезиса (mimesis)⁴⁷ съответстват на визуалното представяне на нещата. Визуално представяне на даден обект означава обекта да бъде в света, на който той е изображение. Аристотел установява, че удоволствието, което всеки човек изпитва преди да нарисова, това което вижда, е когато той открива какво е всеки обект, осъзнавайки че изобразявания човек например е точно определен човек. Изображението следователно е визуален, а не вербален образ, който идентифицира и се отнася до нещо в света. Изображението или миметичното представяне са модалности на референтни значения, и в двата случая значението пресича този ограничен референтен канал. Според тази гледна точка, имената и образите са представени във философски смисъл, но нямат намерение при липса на конотация или намерение без концептуална позиция, която може да бъде приложена към множество примери. Импулсът, преживян от историята на изкуството, се основава, наред с други неща, на предположението, че класическите миметични теории не са в състояние да обяснят многообразието на визуалното представяне в еволюцията на световното изкуство и че не е необходимо да се настоява за него. В своето търсене на причините, които обясняват близостта или разстоянието между художествените образи и техните референти в определена култура, историците на изкуството се връщат към първоначалната идея за значението.

Алоис Ригъл (Alois Riegl)⁴⁸ настоява, че късноримската скулптура е неестествена, защото смисълът вложен в нея, не завършва в границите на материалния обект, който скулптурата представлява.

От самото си начало историята на изкуството застъпва теория на представянето, която не спира просто в една област на денотация (както фактически е обозначено с дадената дума), а взема предвид намерението

⁴⁸ Алоис Ригъл (Alois Riegl) - австрийски историк на изкуството. Една от основните фигури в утвърждаването на историята на изкуството като академична дисциплина и практикуващ формализъм.

или конотацията (допълнителното, второстепенно, определено от контекста). Иконологията, представена от Ервин Панофски (Erwin Panofsky)⁴⁹, би била немислима без подобна теория. Според него това, което прави една реалност артистична, е плътността и конотативното богатство.

Други публикации по темата са „Окултизъм и авангард - случаят с Йозеф Бойс” на Джон Е. Мофит (John F. Moffitt)⁵⁰, тезата на Волфганг Цумдик (Wolfgang Zumtick)⁵¹, „За мисленето на Йозеф Бойс и Рудолф Щайнер”. Връзката на Йозеф Бойс с антропософията е силно проучена тема вътре и извън антропософските кръгове. По време на обучението си в академията в Дюселдорф, той се посвещава интензивно на изучаването на антропософията на Рудолф Щайнер. По време на обучението си той живее при семейство, в чиято библиотека е имал достъп до много произведения на основателя на антропософията, като 50 от тях са с бележки и размисли отбелязвани от Йозеф Бойс. Също така заедно с архитекта антропософ Максимилиан Август Бениршке (Maximilian August Benirschke)⁵², реализира посещение в Гьотеанум (Goetheanum)⁵³. Изучава

⁴⁹ Ервин Панофски (Erwin Panofsky) - германски и американски историк и изкуствовед. Един от най-големите представители на германското изкуствознание от 1920-та година и на американската изкуствоведска школа от 1930-та – 1960-та година.

⁵⁰ Джон Е. Мофит (John F. Moffitt) - завършва История на изкуствата в Калифорнийския държавен университет, Сан Франциско, 1963 г. Доктор по философия в Университета в Мадрид, 1966 г. Асистент по история на изкуствата в Университета в Източна Каролина, Грийнвил, Северна Каролина, 1966-1968 и Държавен колеж в Сонома (Калифорния), 1968-1969 г. Професор по история на изкуствата в Държавния университет в Ню Мексико, Лас Крус, 1969-1996 г. Посочен като знатен преподавател по история на изкуството във връзка с написаната от него книга „Who's Who”.

⁵¹ Волфганг Цумдик (Wolfgang Zumtick) - автор, философ, куратор и специалист по социална скулптура и творчество на Джоузеф Бейс. Автор на множество публикации за история на философията и изкуството и философията на XX век, с акцент върху Джоузеф Бойс и философията на въображението.

⁵² Максимилиан Август Бениршке (Maximilian August Benirschke) - немски архитект и антропософ.

⁵³ Гьотеанум (Goetheanum) - Гьотеанум (Goetheanum) - сграда, разположена в Дорнах, на около 10 км южно от Базел, в Швейцария, която е дом на Универсалното антропософско общество, построена под ръководството на философа Рудолф Щайнер, основател на антропософското движение, в почит към творчеството на немския мислител и писател Йохан Волфганг фон Гьоте. Щайнер построява първата дървена сграда през 1913 г., която изгаря през 1922 г. Настоящият Гьотеан, известен като „Втори Гьотеан“, е построен от стоманобетон между 1924 и 1928 г., следвайки същите указания. И в двата случая сградите са били предназначени да бъдат материализирано отражение на антропософските теории, възплътени от използването на органична архитектура и прилагане на представите за евритмия. Щайнер искаше Гьотеанумът да е като „черупка отново, която точно съвпада с формата на плода вътре“.

антропософията на Рудолф Щайнер и усъвършенства концепцията му за изкуство. Според Бойс всяко човешко същество е художник, в смисъл, че всички човешки същества могат да бъдат креативни и да развиват различни видове потенциал, който допринася за изграждането на по-добро общество. Бойс също принадлежи към групата Флуксус, активно антибуржоазно художествено движение между 60-те и 70-те години, което се проявява срещу художествения обект като стока и защитава социалния характер на изкуството. Връзката между Йозеф Бойс и Рудолф Щайнер е на нивото на съдържателната експресия. В някои от произведенията на Бойс се появяват астрални излъчвания или мисловни форми и примери за принципа на метаморфозата на Гьоте.

Иниго Саругарте Гомез (Iñigo Sarriguarte Gómez)⁵⁴, разглежда влиянието на алхимията в творчеството на Бойс в статията „Шаманът Йосеф Бойс, алхимичния ритуал на християнина“. Работата на Бойс се характеризира предимно с пърформанси и инсталации. В много от своите инсталации той въвежда елементи с алхимични процеси като трансформация или трансмутация на разлагане или гниене. Такъв е случаят с неговия известен стол с грес „Мазен стол“, на който художникът инсталира блок от мазнина която е спасила живота му върху стол, на чиито гръб е прикрепена медна тел. Тази инсталация е свързана със събитията от Втората световна война и инцидента на Йозеф Бойс със самолет над Крим при която той е намерен от номади и раните му са лекувани с мазнина. Столът в инсталацията представлява вид тяло, анатомия на човека и зоната на естествените процеси на храносмилане. Бойс добавя медна тел, навита на облегалката на стола, като материал, свързан с енергийната стойност и живота. Очевидни са алхимичните препратки в работата на Бойс, мазнината е много променлив материал в

⁵⁴ Иниго Саругарте Гомез (Iñigo Sarriguarte Gómez) - германски историк и изкуствовед. Един от най-големите представители на германското изкуствознание от 1920-та година и на американската изкуствоведска школа от 1930-та – 1960-та година.

зависимост от температурните условия, който променя състоянието си във времето и е подложен на химически реакции като гниене или превръщане от твърдо вещество в течност. Медната жица, която е прикрепена към гърба на стола, е свързана с циркулацията на енергията на невидимата сила на природата и като алхимичен ключ в съоръжения като инсталацията „Фонд П“, където художникът превръща електричеството в енергия или светлина. Концептуалният смисъл на инсталацията е тясно свързан с духовната светлина, алхимията и езотерични течения. Бойс инсталира между вертикални стъкла тайни алхимични символи като ампули, бутилки, с всякакъв вид течности, прах, газове и други вещества вътре. Пример за това е инсталацията „Сцена за лов на елени“, където се представя теорията на системите и се прави разлика между системата и околната среда. Това, което се разбира като система и това, което се счита за нейната среда, е субективното решение на конкретен исторически наблюдател. Сцената с лов на елен може да бъде описана като система, състояща се от множество компоненти, между които се осъществяват определени взаимодействия. В лекция за идиосинкразията (Idiosynkrasie)¹⁷⁶ и ежедневната естетика франкфуртският литературен учен Силвия Бовеншен (Silvia Bovenschen)¹⁷⁷ анализира цитат, който има увлекателен паралел с инсталацията „Сцена за лов на елени“. „...В началото видях само струпане на неща в този шкаф, предимно почти банални парчета. Цялото нещо изглежда толкова прашно и плесенясало, недокоснато за дълго време, така че нещата, хвърлени заедно, са се сраснали чрез тяхното общо стареене и „вегетация“ и по този начин образуват единица, в която всяка интервенция би била равносилна на унищожаване. Лакираните вестници изглеждат много различно от вътрешността на шкафа. Отначало ми напомниха на кампании за отпадъчна хартия, но кафявите кръстове, нарисувани върху тях, придават на вестниците ново значение. Когато се опитвам да абстрахирам от това първостепенно впечатление, измислям термини като: ред, безпорядък,

дивота, естественост различна от опитомяването, човешка намеса...
Опитите да се сложи нещо в „ред“ в шкафа („лов на елени“) на пръв поглед изглежда бесполезно....”

След подробно проучване на отделните обекти в инсталацията връзките стават очевидни. Едва след втори поглед може да се видят неща, които сякаш принадлежат заедно едно на друго и които имат общо помежду си. Въпреки това, повечето от тях изобщо не могат да се използват, въпреки факта, че се намират наоколо в някои от отделенията на шкафа. Ние автоматично ги свързваме с личността на твореца Йозеф Бойс, с неговия личен живот, дейности и мислене. Отделните компоненти на „Сцената за лов на елени“ действат като внушителни проекционни полета. Те предполагат смисъл, значение, аурата на оригинала или реликвата, факта, че Бойс е докоснал предмета, сложил го е в самия шкаф, историята на предметите и т.н. В първото отделение на шкафа вляво в горната част са поставени следните обекти: две малки стъклени епруветки с кафяв и сив прах, калаена кутия с червен пигмент, какавидни змиорки, буркан, въже, отвертка, чаша с оранжев пигмент, бутилка със запушалка и кафява течност, три шишета с оранжев плодов сок, тетраедър със слама, хартиена ролка за касов апарат, жълта и бяла дъска с тебешир, различни кости.

Малко вероятно е някога да има наблюдател, който да възприеме изцяло тази работа във всичките и части, възможностите за взаимодействие и нюансите на смисъла. Като наблюдател човек се сблъсква с въпроси на сложността, ограничената възприемчивост на човешките органи на възприятие и произтичащата от това селективност на всякаква обработка на стимули от началото на собствената конфронтация на възприятието. Ако броят на компонентите на дадена система се увеличи, броят на възможните взаимодействия между тях се увеличава непропорционално и бързо достига размери, които вече не могат да се възприемат, тъй като те вече не могат да бъдат реализирани. От чисто

формална гледна точка сложността на системите е броят на елементите, разнообразието от възможни взаимодействия, които са възможни поради структурата на системата. В „Сцената за лов на елени”, сравнително отворената организация е възприемаща и няма нито един компонент от творбата, за който би могло да се каже, че е без значение или без възприемане за изкуство. Независимо от това, ако броят на компонентите на дадена система се увеличи, броят на възможните взаимодействия между тях се увеличава непропорционално и бързо достига размери, които вече не могат да се възприемат, тъй като те вече не могат да бъдат реализирани. В по-големи сложни системи, този потенциал на взаимоотношения, т.е. връзката на всичко с всичко, може да бъде формулирана само като неопределен фон. Прекомерната сложност на системата действа като предложение към наблюдателя за генериране на конкретна стратегия за подбор на елементите. Изборът, който един наблюдател прави от сложността на своето зрително поле, се контролира от операции, които осигуряват несъответствие и свързаност на избраните компоненти, тоест, независимо от и чрез съответния подбор, се дава възможност за възникване на взаимовръзки между компонентите на системата. Основният процес, който дава възможност за сложност във възприемането, е връзката между комбинаторните излишъци и техния структурен подбор. Разликата между пълна свързаност на всички компоненти и селективна свързаност се характеризира с праг, при който поради големия брой компоненти пълната свързаност вече не е възможна. Ако обаче приемем, че тя може да бъде свързана само избирателно и ако приемем, че наблюдател наблюдава само един обект в този шкаф, вече има различни начини за пренебрегване на един обект в този шкаф. Със сигурност не всички опции имат еднаква основна вероятност, тъй като малките предмети или предмети, които са разположени далеч в шкафовете и чекмеджетата или са покрити от други предмети, са пренебрегвани за сметка на големите, забележими или силно

оцветени предмети на преден план. Освен това, поради свръхчувствителните си реакции към електронните компоненти, любителят на електрониката има съвсем различно възприятие на композицията, отколкото дърводелец или лекар. Това означава, че на всеки наблюдател се предлага първоначален образ на композицията, като сложен, топографски проекционен филм, в който се представят детайлите включени в него. Като наблюдатели винаги ще се озовем във връзка между фрагментарното, селективното и субективното подчертаване и потискане на онова, което се възприема, в сравнение с възможностите, които работата предлага за възприемане. Всеки възможен наблюдател може да избере други компоненти от шкафа с погледа си и да ги свърже по различен начин. От този факт следва нещо много важно за опита на изкуството: не може нито да се предвиди, нито да се определи от организацията на произведението на изкуството, от къде първо, определен наблюдател ще започне наблюдението си, второ как ще продължи да прави едно разграничение по време на процеса на възприятие, трето какво вижда и четвърто, как ще съчетае това, което вижда със значения, лични преживявания или спомени. Не може да се предвиди как професията засяга различни наблюдатели на произведението на изкуството поради високата сложност и произтичащата селективност на наблюдението. Само теоретично може да се каже, че най-вероятно ще има толкова различни индивидуални селекции и сканиращи пътеки, колкото наблюдатели има, пред инсталацията и нейното възприятие. От това следва, че по никакъв начин не може да се предположи, че дори двама души ще изпитат еднакво възприятие на „Сцената с лов на елена” поради различните селекции. С помощта на поведението на погледа и своите познавателни или непознавателни настройки по подразбиране, този наблюдател избира отделни компоненти и обекти от това богатство от предложения. Той извлича повече или по-малко произволно, субективно или в зависимост от ситуацията и стимула впечатление, предлагано от визуалната среда, и

формулира лична, субективна конкретизация на произведението, като ги свързва. В християнската иконография еленът се разглежда като символ за Христос, за апостолите или вярващите „ученици“ и за акта на кръщението. Легендата за елена се превръща в алегория за това как да стигнем до истинската вяра чрез преодоляване на изкушението и греха. Еленът играе важна символична роля в работата на Йозеф Бойс. Бойс също често стилизира себе си като фигура на Изкупителя, фигура на Христос. Еленът надарен с духовни сили и прозрение и е спътник на душата.

Според изследванията върху творчеството на Йозеф Бойс направени от и Ото Хайнрих „Хайнер“ Щахелхаус (Otto Heinrich „Heiner“ Stachelhaus)⁵⁵

смъртта и възкресението се използват като символика в неговото творчество, като преобладаваща тема е шаманското посвещение в смъртта чрез видения и след това прераждане в напълно трансформиран вид.

Анализ на връзката на американския художник Джексън Полък (Jackson Pollock)⁵⁶ с езотериката на „Полък и търсенето на символ“ в книгата на Джон Голдинг (John Golding)⁵⁷ „Джексън Полък „Белият ангел“ и произхода на алхимията“ и текста на Джонатан Уелч (Jonathan Welch)⁵⁸, включен в компилаторната книга „Изкуство и езотеризъм“ на Кателин Дж. Региеер (Kathleen J.Regier)⁵⁹, озаглавена „Духовният образ в модерното изкуство“. И в двата случая авторите споменават връзката на Полък с алхимията.

⁵⁵ Ото Хайнрих „Хайнер“ Щахелхаус (Otto Heinrich „Heiner“ Stachelhaus) - немски културен редактор и изкуствовед.

⁵⁶ Джексън Полък (Jackson Pollock) - американски художник, работещ в областта на абстрактния експресионизъм. Популярен с техниката си на изливане или разпръскване на течна боя върху хоризонтална повърхност („техника на капене“), което му позволява да вижда и рисува своите платна от всички ъгли. Той използва силата на цялото си тяло, за да рисува, често във френетичен танцуващ стил.

⁵⁷ Джон Голдинг (John Golding) - британски художник, изкуствовед и куратор, най-известен с текста „Кубизмът: история и анализ“, 1907–1914 г., публикуван за първи път през 1959 г.

⁵⁸ Джонатан Уелч (Jonathan Welch) - американски критик на изкуството и писател. Автор на публикации за съвременно изкуство.

⁵⁹ Кателин Дж. Региеер (Kathleen J.Regier) - германски и американски историк и изкуствовед. Един от най-големите представители на германското изкуствознание от 1920-та година и на американската изкуствоведска школа от 1930-та – 1960-та година.

Влияние върху техниката на пръскане на Полък оказват мексиканските стенописи и сюрреалистичния автоматизъм. Историка на съвременно изкуство Сам Хънтър (Sam Hunter)⁶⁰ разяснява приложението на техниките на Полък. Според Джон Голдинг (John Golding)⁶¹, Полък като сериозен познавач на теософията е установил контакт с нийоркската юнгианска общност чрез Томас Харт Бентън (Thomas Hart Benton)⁶², директор на Студентското движение за изкуство. Брус Ноумън (Bruce Nauman)⁶³, използва в своите картини спиралата като форма, която се свързва със знанието в някои езотерични движения като масонството.

Ноумън прави поредица от извършени действия, които е заснел в реално време, на неподвижна камера, с 10-минутна продължителност на 16 мм филмова макара. Между 1966 и 1970 г. той прави няколко видеоклипа, в които използва тялото си, за да изследва потенциала на изкуството, ролята на художника, психологическите състояния и поведенчески кодове. Голяма част от работата му се характеризира с интерес към езика и често изобразява визуални езикови каламбури, чрез метафорични и описателни функции. Пример за това е неоновата инсталация „Run From Fear - Fun From Rear” или fotografia „Bound To Fail”, която буквално изписва заглавната фраза и показва ръцете на художника, вързани зад гърба му. Той използва неона, като конотация на светлината, подобно на Марио Мерц (Mario Merz)⁶⁴, който използва неона,

⁶⁰ Сам Хънтър (Sam Hunter)- германски и американски историк и изкуствовед. Един от най-големите представители на германското изкуствознание от 1920-та година и на американската изкуствоведска школа от 1930-та – 1960-та година.

⁶¹ Джон Голдинг (John Golding) - германски и американски историк и изкуствовед. Един от най-големите представители на германското изкуствознание от 1920-та година и на американската изкуствоведска школа от 1930-та – 1960-та година.

⁶² Томас Харт Бентън (Thomas Hart Benton) - германски и американски историк и изкуствовед. Един от най-големите представители на германското изкуствознание от 1920-та година и на американската изкуствоведска школа от 1930-та – 1960-та година.

⁶³ Брус Ноумън (Bruce Nauman)- е американски модернист, фигуративен художник, колекционер и ментор на модернистите в Ню Йорк.

⁶⁴ Марио Мерц (Mario Merz) - е американски модернист, фигуративен художник, колекционер и ментор на модернистите в Ню Йорк.

за да внесе нов живот в композициите от светски предмети. Индивидът, се оказва ключ към образа и следователно значението на изображението има вида уникалност, който се търси в конкретната творба.

В момента, в който колажът на Пикасо става особено уместен по отношение условията на постмодерността, действието основано на въвеждане на точен исторически референт за всеки изобразителен знак, фиксиране и ограничаване на набора от значения, е дискусивно по отношение на изкуството като цяло. Колажа поставя изследванията върху безличното функциониране на изобразителната форма, започнало в аналитичния кубизъм. В своя анализ на класическия колаж Дайкс многократно подчертава деперсонализацията на рисунката на Пикасо в тези произведения, използването на предварително съществуващи елементи от индустриален произход (които Дайкс квалифицира като готова изработка) и начина по който той представя повърхностите. От гледна точка на структурата, авторът не говори толкова, а самите елементи говорят чрез нея. Структурата на знаците е изразена в колажите на Пикасо, а при разклоняването и променящата се игра на знаците значението може да бъде разкрито дори при липса на референция. Всички изследвания на Пикасо започват с отричане на недостатъците на стилистична и формална история на изкуството. Есето на Розенблум за кубистката типография, написано преди десетилетие, се характеризира с похвала за важността на кубизма и описва собствено поле на изследване като вторичен аспект на интерпретация.

В едно свое проучване Линда Нохлин (Linda Nochlin)⁶⁵ за цветът

⁶⁵ Линда Нохлин (Linda Nochlin) - американски историк на изкуството и писател. Става известна със своята статия от 1971 г. "Защо не е имало велики жени художници?".

²⁰³ Роберт Розенблум (Robert Rosenblum) - американски историк на изкуството и куратор. Автор на много публикации за кубизма и изкуството на двадесети век (1960), трансформациите в изкуството (1967), модерната живопис и северната романтична традиция и Каспар Давид Фридрих до Марк Ротко (1973) и изкуството от деветнадесети век. Най-известен е с иновациите си в кураторската практика, по-специално с включването на неканонични произведения и отхвърлянето на стандартните хронологични подреждания.

използван като средство в съвременното изкуство цветът може да се изучава от гледна точка на правилно позиционираната равнина при кубистите. Пример за това е картината на Пабло Пикасо „Нашето бъдеще е във въздуха” изобразяваща основа върху чиято равнина, са поставени широки ивици в червено бяло и синьо и са написани думите „Notre avenir est dans l'air”. Приблизително по същото време е създаден колажа „Натюрморт с плетен стол” който дава отражение върху много други ранни платна на Пикасо. В тях той въвежда като похват сравнително обширна плоскост, която подобно на „Натюрморт с плетен стол” и „Нашето бъдеще е във въздуха” представя цвят и текстура, напълно различни от монохроматичните фасетирани плоскости на аналитичния кубизъм с който възниква колажа и характерните цветове използвани в кубизма. По-късно тя разкрива, че след използването на виолетово от Пикасо в произведенията му от 30-те години на миналия век се придава ново значение на творбите му. В своето есе „пикасо и типографията на кубизма” Роберт Розенблум (Robert Rosenblum)⁶⁶, В колажите на Пикасо се появяват много вестници и списания като „L'indépendant”, „Excelsior”, „Le Moniteur”, „L'Intransigeant”, „Le Journal”. Розенблум описва подробно как името е фрагментирано в JOI, JOUR и URNAL и интерпретациите, като се постигат с тях. Фрагментите от думи играят забавна роля, като в същото време етикетират обекта от вестника със своето име. Реализма на колажите в стил кубизъм на Пикасо, осигурява чрез печатни материали присъствието на истинските предмети, представляващи новата образност на съвременния свят. Надписите EAU и JOU са надписи без значение, групата предмети: вестникът бутилката вино, са в основата на играта на думи на кубистите. Структурата на колажа при кубистите се основава на семантичния позитивизъм, който позволява асимилацията му от историята на изкуството. Фрагментите от думи, събрани в колажите на Пикасо, се отнасят до по-сложно понятие за референция, представяне или значение.

Основен принос за научното изследване на кубизма е мотивираният каталог на Пиер Дайкс (Pierre Daix)⁶⁷. Сугестивният текст на Дайкс разширява сравнително ограничен художествено-исторически речник, за да опише последствията от появата на колажа. Той настоява за определяне на елементите, съставляващи колажа, като знаци, преодоляване на точността, по начин, който разкрива връзката му със структурната лингвистика. Предметите в картината са разделени на смислени и значещи, като при първите е поставен фрагмент от колаж или самата схематична рисунка, а при вторите е референтът на тези знаци: вестника, бутилката или цигулката. Значещите предмети може да не са обект, а дефинирани като текстура (парче тапет или кожа например), вертикалност или закръгленост, въпреки че споменатият елемент обикновено се появява като свойство на предмет, например кръгла вертикална бутилка вино. Поради това и като се има предвид начинът, по който Дайкс представя много от своите аргументи, значещите предмети в колажите със семантично значение, установяват прозрачна връзка на значещите предмети с определен референт, като по този начин се асимилира колаж. Първият е, че анализът на знаците трябва да се извърши в рамките на реакция между означаващия, в която означаващото е материална съставка, написана линия, фонетичен елемент и означаваното, несъществуваща идея или концепция. Пикасо непрекъснато експлоатира перцептивното разпадане на малки елементи в творбата, превръщайки ги в хроматично разлагане, с което картината представя атмосферата. В семантична интерпретация двата f-образни звукови отвора обозначават присъствието на инструмента и определят равнина в колажа. Една от формалните стратегии, която Пикасо развива в колажите си от синтетичния кубизъм, е за обратимостта на фигурата използвайки формата на негатив и позитив. Непрекъснатото транспониране между негативна и позитивна форма произтича от контрола на колажа над структурата на

⁶⁷ Пиер Дайкс (Pierre Daix) - френски журналист и писател, приятел и биограф на Пабло Пикасо.

смисъла, няма положителен знак без укриване или отказ от неговия материален референт. Това утвърждаване на диакритичния характер на предметите го превръща в термин, чието значение никога не е нещо абсолютно, а по-скоро резултат от един избор сред набор от възможности. Когато анализираме елементите на колажа като система от знаци, например в творбата „Цигулка и плодове” на Пикасо от 1913 г., той експериментира с накъсан вестник, тапет с дървена текстура имитиращ дървения плот на масата отделящ отделните равнини в пространството, с цветовете в музикалния инструмент интерпретирайки прозрачност и светлина във формите. Фрагментите са ограничени от сложен контур, който определя затворения силует, а прозрачната хроматичност на вестника става непрозрачна в краищата на обектите отделяйки го от равнината. Същността на колажа като знакова система е адхезията на фрагменти и разположението им от една върху друга равнина. Елементът на колажа е ограничена фигура, но също така е фигура на ограничено, собствено поле, в което той е поставен в пространството и потъва. Следователно полето е конфигурирано като фигура на собственото му отсъствие като индикация за материално присъствие, което буквално е станало невидимо. Екстирпацията (extirpacion)⁶⁸ на оригиналната повърхност и нейната реконструкция чрез фигурата на нейното собствено отсъствие е основният елемент, който определя колажа като система от значения. Различните похвати за постигане на визуална илюзия за пространствено присъствие се превръщат в тематични похвати на визията на колажа. Представя се аналитичното кубистично разчленяване на илюзията в компонентите на колажа, като им придава ново значение за презентация. Колажът установява метаезик на визуалното. Може да се отнася до пространството, без да се възползва от него може да конфигурира фигурата чрез постоянната суперпозиция на движението в

⁶⁸ Екстирпацията (extirpacion) - изкореняване, изтръгване, отстраняване.

пространството, може да се отнася последователно към светлина и сянка чрез илюзия на представените обекти. Тази способност да се отнася до нещо зависи от способността на всеки елемент от колажа да действа като материален означител на смисъл, който е неговата противоположност, присъствие, чийто референт е отсъстващ смисъл, смисъл, който има смисъл само при неговото отсъствие. Като система, колажът открива игра на разлики, която ремитира принудителното отсъствие на оригиналния кадър поради суперпозицията на друг кадър, който изтрива първия кадър, за да представи въображаемия. Изображението на колажа изпъква като пълнота на семплия фон, който се допълва и изменя. Гениалността на колажа се състои в това, че той засилва, а не намалява опита, който зрителят изгражда наблюдавайки повърхността на изображението, маскиран и разкъсан в колажа, фона не участва в нашия опит като обект на възприятие, а като обект на материализиране на мисълта. Колажът е противоположен на съвременното търсене на перцептивното (perceptive)⁶⁹ изпълнение и е с неоспоримо присъствие.

Съвременното изкуство използва, за да обективира материалните компоненти на дадена среда, произхода на тяхното съществуване и обектите на зрение. Колажът усложнява това твърдение чрез установяване на дискурса на мястото на присъствието или на скрит произход. Естеството на този дискурс води през лабиринта на полярните алтернативи на картината, представена като система.

1.5. Изводи и съвременни перспективи при използването на методите на внушение и самовнушение в изкуството

Използването на методите на внушение и самовнушение има ранен период на възникване в човешката история. Анализирайки експерименталните методи, използвани от авторите за въздействие в

⁶⁹ перцептивно (perceptive) - перцептивно (perceptive) - сетивно възприятие, отражение на нещата в съзнанието чрез сетивните органи.

изкуството и следвайки идеологията на съвременните течения при определени състояния на личността, стигаме до извода, че научното изследване на техники и експериментални методи, използвани при създаване на художествени творби има съществено значение в разгадаването на психологическия характер на творбите.

Изследването на темата за използване на методите на внушение и самовнушение в изкуството отличава от всички подобни изследвания до този момент с отношението към разгадаване и тълкуване на психологическия аспект на творбата. През 20 век теоретици на изкуството Розалинд Краус, Доналд Къспит, Хал Фостър се базират на съвременни психологически изследвания. Анализирайки конкретни творби те се опитват да опишат начина по който силта на внушението предизвиква директни емоции върху зрителя.

1.6. Научни приноси на дисертационния труд

Темата на дисертацията е формулирана по начин, по който не е поставяна в българската и чужда литература. Изследват се методите на внушение и самовнушение, използвани в изкуството. Проучването представя научно изследване, което дава цялостна историческа представа за методите на внушение и самовнушение използвани в историята на изкуството. Подбран е материал включващ мнения на изкуствоведи, критици и художници, които не са публикувани на български език в научната литература.

Проучването на литературата по темата се свежда до ограничаване на разглеждания период във времето, давайки превес на новите авангардни движения и по-конкретно сюрреализма. Изследват се методите и техниките на внушение и самовнушение в изкуството, които сюрреалистите използват във времето, и тяхното приложение от други автори до този момент. Изследвани са подходи базирани на пряко или

косвено влияние върху развитието на методите на внушение и самовнушение използвани от сюрреалистите.

Изчерпателно са проучени и анализирани процесите на функциониране на методите на внушение и самовнушение от гледна точка на психологията на творчеството и от гледна точка на психологията на възприятието.

Синтезирана е теоретична информация обвързана с конкретна проблематика свързана с методите на внушение и самовнушение използвани в изкуството.

IV. Заключение

Изследването на методите на внушение и самовнушение има ранен период на възникване в човешката история. Анализирайки експерименталните методи, използвани от авторите за въздействие в изкуството и следвайки идеологията на съвременните течения при определени състояния на личността, стигаме до извода, че научното изследване на техники и експериментални методи, използвани при създаване на художествени творби има съществено значение в разгадаването на психологическия характер на творбите.

Използването на методите на внушение и самовнушение в изкуството отличава дисертационния труд от всички подобни изследвания до този момент с отношението към разгадаване и тълкуване на психологическия аспект на творбата. През 20 век теоретици на изкуството като Розалинд Краус, Доналд Къспит, Хал Фостър се базират на съвременни психологически изследвания. Анализирайки конкретни творби те се опитват да опишат начина по който силата на внушението предизвиква директни емоции върху зрителя.

Сюрреалистите, които не се задоволяват да виждат света само в обективната му светлина откриват източника на вдъхновение и го

пресъздават по свой оригинален начин. Сюрреализма чрез собствено многократно експериментиране изяснява тези кореспонденции, свързани с духовността, въображението и сънищата, върху приказката, и мита. Бодлер създава темата за универсалните аналогии, според която целостта е осъществена посредством мистична връзка между мисълта в нейния момент и усещането за пресъздаване. До каква степен и как тези детерминизми се определят взаимно, и противоречат ли си се вижда в тезите на Жак Лакан за несъзнателното, егото, идентификацията и езика като субективно възприемане. Лакан очертава критическата си теория, посветена на теоретичната и догматична позиция на диференцирания лакански проблем, за да се разберат по-добре връзките, които са преживени субективно и които могат да бъдат обективно наблюдавани.

Сюрреализма и Бодлер основавайки се на възприятието и използвайки връзката между мисълта и усещането знаят, че геометричният абстрактен модел разкрива с цялата си енергия съвсем конкретни желания. Широко застъпена в сюрреализма е философската теория, че всяко събитие, включително човешкото съзнание и действия, е причинно предопределено от непрекъснатата поредица от по-ранни събития. Основно последствие от детерминистичната философия е, че свободната воля е илюзия.

Науката за личността, за напредъка на която до голяма степен допринасят тезите на Жак Лакан и „параноидната психоза” разглеждаща личността, посветена на теоретичната и догматичната позиция на диференцирания лаканов проблем, допринасят да се разбере по-добре приноса, който е преживян субективно и който може обективно да се наблюдава.

Обикновено се разглежда или интроспективният субект, или така нареченият обективен наблюдател под предлог, че научната психология свежда темата до състоянието на усещания за желания и образи.

Според Лакан параноидната психоза, засяга всички личности, а взаимозависимостта на вътрешните и външните явления, е посветена на изследването на типичен случай на „параноя на самонаказание”.

Материалистическата наука за диалектичката психоанализа изисква точни подробни монографии. Фройд се противопоставя на индивида и на инстинктите за опазване на вида, инстинктите за самосъхранение на сексуалния инстинкт, който според него е инстинкта за опазване на видовете. Оттук се получава и конфликтът между индивида и вида. От гледна точка на диалектичкия материализъм се поставя въпроса за свеждане до неразбираемо състояние на мозъчните дялове, които не са престанали да отделят външния от вътрешния свят. Когато се изяснява обективирането на обекта, важно е да се знае пътя на деформациите и използвайки отраженията, да се стигне до субекта в субективното. Сантименталният хуманитаризъм се крие в сянката на общностите и омаловажава индивидуализма. Законът за всеобщата взаимност, който ръководи отношенията между хората и образа на идеите помежду им не се регулира, и е в непрекъснато движение. Огромният напредък на природните науки през последните векове се дължи на аналитичния метод, който преминава във философията. Метафизичният метод и стерилизирането на всяка област на конкретни изследвания благодарение на диалектиката при която материалистите възобновяват контакта с живота и изучавайки го в противоречивите му проявления го връщат от абстрактното към конкретното. Човек преоткрива възможността да действа върху своята вселена. Въображението е водещ фактор за всеки творчески процес.

С тези предпоставки дисертацията очертава дисциплинарно поле и рамка на изследване на методите на внушение и самовнушение в изкуството. Изследването започва с исторически преглед и анализ на методите на внушение и самовнушение. Направен е исторически и

съпоставителен анализ на критици и художници изследващи и използващи методите на внушение и самовнушение.

Разгледани са български и чуждестранни автори използвали методите на внушение и самовнушение. Проучването стига до заключението, че направените проучвания и експерименти, дейността и въображението на използваните методи на внушение и самовнушение имат значима роля в интерпретацията на творбата.

Откриването на Х - лъчите и използването им в колажа от Пабло Пикасо, експериментите във фотографията с техниката „Space writing”, на Пикасо и Хуан Миро, както и техниката на оптически илюзии спомагат за създаване на нов образ в изкуството. Характерните техники измислени, въведени и използвани от сюрреалистите като гратаж, фротаж, декалкомания, булетизъм, графореа, клексография, калиграма, парейдолия, кубомания, парсемадж, изкуството на кадавър, триптография, суфлаж и др., са развити като концепции и се доразвиват в следващи стилове.

Историческият анализ стига до заключението, че методите на внушение и самовнушение въведени и използвани от сюрреалистите довеждат до обособяване на нови техники и стилове в съвременното изкуство.

За да се обобщи ролята и практиките на внушение и самовнушение дисертацията изследва дейността на въображението, мостът от размисли, който прави препратка от обекта към субекта, позволява на първия да метаморфозира втория, за да се превърне в себе си от метаморфозата, на която е автор.

В дисертацията се разглеждат подходите и факторите на влияние, автотренинга и автогенната тренировка използвани като похвати в съвременното изкуство.

Систематизират се психологически проблеми и дискурси, чиито автори са повлияни от психоанализата. Анализира се връзката съзнавано-несъзнавано изследвана от Розалинд Краус.

Дисертацията стига до извода, че сугестивните и автосугестивни методи в изкуството предразполагат към идеи, които могат да бъдат проследени и изследвани в съпоставителен анализ на психоаналитично и когнитивно направление. Разгледаните възгледи на Фройд и Лакан, и разграничението съзнавано-несъзнавано, както и когнитивната теория за познавателната дейност, са разгледни като фактори, влияещи на процеса на създаване на творбата.

Изследването стига до заключението, че методите на внушение и самовнушение са фокусирани в психоаналитично и когнитивно направление, а концепцията за въображение се използва като естествен процес.

Прилагайки психоаналитично обяснение дисертацията стига до извода, че методите на внушение и самовнушение в изкуството проследяват процеси и явления влияещи на процеса на създаване на творбата, разкривайки връзката им с продукциите на човешката психика в изкуството.

Библиография:

Кирилица:

1. **Бретон, Андре**, Два манифеста на сюрреализма, София, 2000.
2. **Дюплесис, Ивон**. Сюрреализмът. София, 2000.
3. **Йотева, Румяна, Жорж Папазов**. София, 2016.
4. **Кандински, Василий**. За духовното в изкуството. София, 2016.
5. **Клее, Паул**, Педагогически бележник, София, 1996.
6. **Кръстев, Кирил**, Манифести, статии, есета. София, 2016.
7. **Лозанов, Георги**, Сугестопедия - десугестивно обучение, София, 2005.
8. **Неделчев, Михаил, Елка Трайкова, Мариета Иванова - Гиргинова**,
Български поетически авангард, Антология, София, 2018.
9. **Тодорков, Колю**. Когнитивна психология. Габрово, 2000.
10. **Цанев, Петер**, Психология на изкуството, София, 2008.

Латиница:

11. **Ali, Sami**. L'espace imaginaire. Paris, 1974.
12. **Alexandrian, Sarane**. Le surrealism et la reve. Paris, 1974.
13. **Alexandrian, Sarane**. Histoire de la philosophie occulte. Paris, 2008.
14. **Almazan, Aznar Yayo**. Miradas politicas en el paisde las fantasias. Madrid, 2019.
15. **Alquie, Ferdinand**. Philosophie du surrealism. Paris, 1977.
16. **Arnheim, Rudolf**. The split and the structure. University of California, 1996.
17. **Arnheim, Rudolf**. Toward a Psychology of Art. University of California, 1966.
18. **Arnheim, Rudolf**. Arte y percepcion visual. Barcelona, 2005.
19. **Arnheim, Rudolf**. Ensayos para rescatar el arte. University of California, 1992.
20. **Asher, Michael**. October files 19. London, 2016.

- 21. Assouline, Pierre.** L'homme de art. D.-H. Kahnweiler 1884-1979. Paris, 1988.
- 22. Aspley, Keith.** Historical dictionary of surrealism. Toronto, 2010.
- 23. Audoin, Philippe,** Les Surrealistes. Paris, 1978.
- 24. Aurier, Albert.** Textes critiques 1889 – 1892. De L'Impressionnisme au Symbolisme. Beaux-Arts de Paris, 2016.
- 25. Avilez, Gomez Ivan.** Esoterismo y arte moderno. Una estetica de lo irracional. Madrid, 2019.
- 26. Bachelard, Gaston,** La psychanalyse du feu. France, 2015.
- 27. Balakian, Anna.** Andre Breton. Paris, 1972.
- 28. Banquart, Claire Marie.** Paris des Surrealistes, Paris, 1972.
- 29. Bauduin, M. Tessel.** Surrealism and the occult. Occultism and Esotericism in the Work and Movement of Andre Breton. Amsterdam University, 2014.
- 30. Bedouin, Louis Jean.** Andre Breton. Paris, 1976.
- 31. Behar, Henry.** Les enfants perdus. Barcelona, 2002.
- 32. Berge, Andre.** L'art et la psychanalyse. Paris, 2012.
- 33. Blanc, Charles.** Grammaire des arts du design. Beaux-Arts de Paris, 2015.
- 34. Bianchini, Samuel.** Simulation technologique and materialization artistique. Paris, 2014.
- 35. Bianchini , Samuel.** Nathalie Delprat, Christian Jaquemin. Simulation technologique and materialisation artistique. Paris, 2012.
- 36. Borillo, Mario.** Dans L'Atelier de L'Art. Experiences cognitives. Paris, 2010.
- 37. Borillo, Mario.** Anne Sauvageot. Paris, 1996.
- 38. Breton, Andre.** Manifestes du surrealisme. Paris, 1979.
- 39. Breton, Andre, Paul Eluard.** Dictionario abreviado del Surrealismo. Madrid, 2015.
- 40. Breton, Andre.** La surrealism et la peinture. Paris, 2002.
- 41. Bridel, Yves.** Miroirs du surrealisme.
- 42. Brochier, Jacques Jean.** L'Aventure des surrealists 1914 – 1940. Paris, 1997.

- 43. Cage, John.** Visual art. Spain, 2015.
- 44. Cannero, Guillermo.** Salvador Dali y otros studios sobre arte y vanguardia. Valencia, 2007.
- 45. Carrouges, Michel.** Andre Breton et les donnees fondamentales du surrealism. Paris, 1967.
- 46. Chastel, Andre.** Fables, formes, figures I. Paris, 1978.
- 47. Daix, Pierre.** La vie Quotidienne des surrealistes 1917 – 1923. Paris, 2011.
- 48. Dalmasso, Veronique.** Stephanie Jamet – Charigny. Regards sur le sommeil. Paris, 2013.
- 49. Desnos, Robert.** Escrits sur les peintres. Paris, 2011.
- 50. Diego, de Estrella.** Artes visuals en occidente. Desde la segunda mitad del siglo XX. Madrid, 2015
- 51. Dufrene, Mikel.** Fenomenologia de la Experiencia Estetica. Barcelona, 2017.
- 52. Eco, Umberto.** La definicion del Arte. Barcelona, 1973.
- 53. Egger, Anne.** Les Surrealistes. Paris, 2003.
- 54. Einstein, Carl.** L'Art du XX^e siècle. Paris, 2011.
- 55. Erasmy, Michel Roger.** Visions d'un monde nouveau. Barcelona, 2012.
- 56. Erasmy, Michel Roger.** L'Apotheose du Dollar. Barcelona, 2004.
- 57. Fernie, Eric.** Art history and its methods, a critical anthology. Paris, 1995.
- 58. Foster, Hal.** Malos nuevos tiempos. Arte, critica, emergencia. Spain, 2015.
- 59. Jameson, Frederic.** Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalism Tardif. Beaux-Arts de Paris. 2018.
- 60. Carrouges, Michel.** Andre Breton et les donnes fondamentales de surrealism. Paris, 1950.
- 61. Gibson, Michael.** Duchamp DADA. Paris, 1991.
- 62. Guigon, Emmanuel.** Sebbag Georges. Sur L'Objet surrealiste. Paris, 2013.
- 63. Gombrich, H.E.** Arte e illusion. Estudio sobre la psicologia de la representacion pictorica. Princeton University, 1960.
- 649. Hess, Gerald.** Etiques de la nature. Paris, 2013.

- 65. Holzwarth, Werner Hans.** L'art moderne. France, 2016.
- 66. Kentrige, William.** October files 21. London, 2017.
- 67. Kentridge, William, Rosalind C. Morris.** That Which is Not Drawn. England, 2013.
- 68. Kelly, Mary.** October files 20, Massachusetts, 2016.
- 69. King, Jenifer. Rosalind, Krauss, Hal, Foster.** October files-19. England. 2017.
- 70. Krauss, E. Rosalind.** Elinconsciente optico. Barcelona, 1997.
- 71. Krauss, Rosalind.** La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Spain, 2015.
- 72. Krauss, Rosalind. Annette, Michelson, Hal Foster.** October files-21. England, 2017.
- 73. Kramer, Antje.** Les grandes manifestes de L'Art des XIX^e et XX^e siecles. Beaux-Arts, Paris, 2011.
- 74. Kondrau, Gijon.** Sigmund Freud I Martin Hajdeger. Daseinsanaliticka teorija I psihoterapija neuroza. Beograd, 1999.
- 75. Kuspit, Donald.** El fin del arte. Spain, 2012.
- 76. Lacan, Jacques.** L'ethique de la psychanalyse. Paris, 2019.
- 77. Leiner, Jacqueline.** Le surrealisme au service de la revolution. Paris. 2002.
- 78. Lemarquis, Pierre.** Portrait du cerveau en artiste. Paris, 2009.
- 79. Lepetit, Patric.** Esoteric Secrets of Surrealism: Origins, Magic and Secret Societes. England, 2014.
- 80. Loureda, Granados Alina.** Fuerza y energia en el arte. Madrid, 2019.
- 81. Mace, Marielle.** Styles. Critique de nos forms de vie. Paris, 2016.
- 82. Maclagan, David.** Psychological Aesthetics: Painting, Feeling and Making Sense. London, 2001.
- 83. Manuel, Lamata Ana.** Superrealistas, Rayos-x y vanguardias artisticas. Spain, 2017.
- 84. Mari, Antoni.** La vida dels sentits. Barcelona, 2004.
- 85. Mari, Antoni.** La voluntad expresiva. Barcelona, 1991.

- 86. Malet**, Maria Rosa. Surrealisme Catalonia 1924 - 1936. Barcelona, 1988.
- 87. Millet**, Caterine. Dali et moi. Paris, 2005.
- 88. Minguet**, M. Joan. Batllori, Salvador Dali, cine y surrealism. Barcelona, 2003.
- 89. Mitchell**, T.Y. W. Que quieren Las imagenes?: una crítica de la cultura visual. Barcelona, 2019.
- 90. Moffit**, F. John. Ocultism in Avant – Garde Art. The case of Joseph Beuys. Paris, 1988.
- 91. Morana**, Cyril, Eric **Oudin**. Preface d’Andre Comte – Sponville L’Art. Paris, 2009.
- 92. Mumford**, Lewis. Art and technics Columbia. Paris, 2000.
- 93. Mural**, Michel. Le surrealism. Paris, 2006.
- 94. Mühling**, Matthias, Eva **Huttenlauch**. Gruppe Spur. Edition Lenbachhaus, München, 2015.
- 95. Ottinger**, Dadier. Surrealisme et mithologie moderne. Les Voies du labirinthe d’Ariane a Fantomas. Barcelona, 2002.
- 96. Pibarot**, Annie, Michel Leiris. Des premiers escrits a L’Age d’homme. Paris, 2004.
- 97. Phillips**, Sam. Decouvrir et comprendre L’ART MODERNE. Paris, 2015.
- 98. Phillips**, Sam. Comprendre L’Art moderne. Paris, 2013.
- 99. Ponty**, Maurice Merleau. Phenomenology of Perception. Paris, 2002.
- 100. Restany**, Pierre. Yves Klein. Paris, 1993.
- 101. Riout**, Denis. Yves Klein. Manifester L’immatériel. Paris, 2004.
- 102. Rogue**, Georges. Art et science de la couleur. Paris, 2009.
- 103. Schaeffer**, Jean-Marie. La experiencia estetica. Barcelona, 2006.
- 104. Schuster**, Martin. Wodurch Bilder wirken, psychologie der kunst. Köln, 2016.
- 105. This**, Claude. De l’art et de la psychanalise. Paris, Beaux-Arts de Paris, 2015.
- 106. Turina**, Moran Miguel. Escritos de un salvaje. Paul Gaugin. Madrid, 2008.

- 107. Toumazis, Yannis.** Marsel Duchamp, artiste androgyne. Paris, 2013.
- 108. Zabala, Santiago.** Why only Art can save us. Aesthetics and the Absence of emergency. Columbia University , 2017.
- 109. Zabala, Santiago.** Why only art can save us. Spain, 2015.
- 110. Zatoryi, Marta.** Aportes a la estetica desde el Arte y la ciencia del siglo XX. Barcelona, 2006.
- 111. Zayas, de Mario.** Escritos sobre Arte. Barcelona, 2017.
- 112. Williams, Robert.** Art theory historical introduction. Chicago, 2014.

VI. Научна новост и приноси на изследването

Научната новост и резултатите от теоретичните изследвания направени във връзка с дисертационния труд могат да бъдат обобщени в следните основни приноси:

1. Направено е проучване, анализ и систематизиране на литература свързана с методите на внушение и самовнушение в изкуството, което ще послужи за бъдещи проучвания и очераване на дисциплинарно поле
2. Систематизирани са методите и техниките на внушение и самовнушение, набелязани са ключовите концепции, които дават насока за нови проучвания.
3. Разгледани са алтернативните психологически теории изследващи методите на внушение и самовнушение,
4. Изследвани са подходите и факторите на влияние използвани в изкуството.
5. Проследени са факторите на психоанализата, автотренинга и автогенната тренировка в съвременното изкуство.

VII. Научни публикации по темата на дисертацията

Конференции

1. Международна научна конференция „От сетивното към визуалното. В търсене на идентичността”// Тема „Изкуство и внушение. Сугестивни и Автосугестивни методи използвани в художественото творчество”// Великотърновски Университет „Св.Св.Кирил и Методий”, декември 2016
3. Осма докторантска конференция // Тема „Анализ на експерименталните подходи използвани в творчеството на сюрреалистите”// Национална Художествена Академия, март 2017
4. ”Академия за културен мениджмънт”// Тема „Дигитални иновации в културата”// Гьоте институт и Софийски университет „Св. Климент Охридски”, септември 2017
5. Научна конференция с международно участие “Изкуството и културата днес: Художествено наследство, съвременно творчество и обучение на вкуса”// Тема „Изследване на границата на внушение в изкуството”// BALKAN ART FORUM – Университет по изкуствата, град Ниш, Сърбия, октомври 2017
6. Научна конференция с международно участие ”Съвременни технологии в културно-историческото наследство”// Тема „Технически иновации, експерименти и изследвания при създаване на интерактивни експозиции. Изграждане на съвременна музейна среда и изследване на нейното влияние”// Технически университет, град София, октомври 2017
7. Международна научна конференция ОТ СЕТИВНОТО КЪМ ВИЗУАЛНОТО „УТОПИЯ И БЪДЕЩЕ”// Тема „Експерименталната естетика в съвременното изкуство”// Великотърновски Университет „Св.Св.Кирил и Методий”, ноември 2017
8. Научна конференция с международно участие “Изкуството и културата днес: Художествено наследство, съвременно творчество и обучение на вкуса”// Тема „Изследване на образите на внушение в изкуството през XX век”// BALKAN ART FORUM// Университет по изкуствата, град Ниш, Сърбия, октомври 2018
9. Международна научна конференция ОТ СЕТИВНОТО КЪМ ВИЗУАЛНОТО „ПРОЦЕСИ, СЪБИТИЯ, ЛИЧНОСТИ”// Тема „Суперреализъм, подходи и фактори на влияние в изкуството през XX век”, Великотърновски Университет „Св.Св.Кирил и Методий”, ноември 2018

10. Посещения на лекции и семинари в Академията за изящни изкуства// Париж, октомври 2016 - януари 2017// резидентна програма на СБХ в Cite International des Arts.

- Philosophie de l'art
- Historie et theorie de l'art modern
- Historie generale de l'art XX et XXI siecles
- Historie de la creation literature

10. Участие в научен проект на University of Regensburg, проведен в галерията за модерно изкуство „Pinakothek der Moderne” в Мюнхен, Германия, март 2017. В проекта се изследват психологическите реакции на посетителите на галерията, при наблюдение на определени творби изложени в галерията.

11. Семинар „Динамична абстрактна композиция”// преподавател Gregorz Gwiazda// Академия за изящни изкуства, Барселона, януари - март 2018

12. Семинар „Human Figure Drawing and Painting”// Академия за изящни изкуства, Барселона, юли 2018.

13. Семинар „Super-realistic drawing and paintings”// преподавател Eloy Morales// Академия за изящни изкуства, Барселона, юли 2019

14. Семинар „Portrait drawing and paintings”// преподавател Jordi Diaz Alama// Академия за изящни изкуства, Барселона, август 2019

15. Научен семинар „Пластичните изкуства в градската пространствена среда// Тема "Методи и практики за експониране на пространствени структури и изложбени системи в музейните пространства”// Съюз на архитектите в България, февруари 2020