

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

КАТЕДРА СЦЕНОГРАФИЯ



**ОТНОШЕНИЕТО „ИНТЕРПРЕТАЦИЯ–ВЪЗПРИЯТИЕ“ В КОНТЕКСТА НА
АБСТРАКЦИОНИЗМА**

Доц. Маня Иванова Вапцарова

АВТОРЕФЕРАТ

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

Научен консултант:

Проф. Красимир Вълканов

София

2013

I Въведение

Предмет и цели на изследването

Настоящият дисертационен труд изследва въпроси, свързани с процесите на творческата интерпретация и творческото възприятие в контекста на ранната абстрактна живопис. Проучени са насоките и условията на протичане на процеса на влияние на интерпретацията върху възприятието (както от гледна точка на психологията на творчеството, така и от гледна точка на психологията на възприятието). Абстракционизмът е изследван от различни аспекти, един от които е свързан с това доколко дава основания за доближаване на експериментално – творческия процес в изобразителните изкуства до начина, по който функционират подобни процеси в точните науки. Проследени са мотивите на художниците да планират творческите си намерения и проверяват търсенията си чрез предварително обмислени експериментални схеми. Доколко чрез разнопосочни теоретични разработки лансират стратегии, дори доктрини, чрез които полагат основите на редица, нови за времето си направления в изобразителното изкуство, които дори до днес вдъхновяват много художници.

Една от основните цели на проучването е да открие, синтезира и поднесе теоретична информация, тясно свързана с конкретна проблематика, съдържаща се в програмата по учебната дисциплина „Живопис” в специалност Сценография. Друга важна цел на настоящото изследване е на базата на подбрана фактология да се проучат, систематизират, да се подложат на анализ и сравнение позициите на наложилите се, добили популярност теоретизиращи художници, оставили ярка следа не само в художествената практика, но и в теорията на изобразителните изкуства. Проследяват се социално – политическата и духовната среда, в която се развиват художествените процеси, мотивите на художниците за теоретизиране и формулиране на нови идеи, нови гледни точки, нови начини на интерпретация, опитите им да дефинират тези процеси и явления, да се стремят на теория да осмислят и формулират абстрактното композиране. От техните разнообразни и разнопосочни разсъждения е извлечена информация за естеството и същността на творческия процес.

Изборът на ранната абстрактна живопис от началото на 20 век, като основен обект на изследването е продиктуван от ключовата роля, която

представителите на това художествено направление изиграват в развитието на изобразителното изкуство. Абстракцията като понятие е нещо отвлечено, условно, в много случаи неясно, неразбираемо и двусмислено, но абстрактната картина има конкретни параметри, които подлежат на анализ и коментар: размери, повърхност, композиция, цвят, форма, текстура и др. Възможно ли е само чрез тези елементи да се осъществи някакво интелектуално или емоционално общуване със зрителя, когато картината е лишена от директна наподобителност, наративност и знаковост?

Независимо, че е завоювала голяма популярност, абстрактната живопис и днес представлява една голяма загадка, буди въпроси, предизвиква противоречиви тълкувания, поставя сложни изисквания пред възможностите за възприемане. Възможно ли е да избегнем предубежденията и как да се научим да преодоляваме трудностите, свързани с разпознаването на искренността в творчеството на абстракционистите? Доколко е проблематичен статусът на достиженията на абстрактното изкуство? Дали абстракционизмът функционира като субкултурна формация? Доколко ползването на абстрактни средства е привилегия на отделни творци и доколко абстрактното мислене е същностна характеристика на всеки творчески процес? Къде е мястото на абстракционизма като част от авангардното изкуство? В каква степен абстракционизмът е следствие на цивилизационното развитие с придружаващите го противоречия и парадокси? Кога смисълът на абстракционизма престава да бъде самоочевиден и кога в него се появяват инерционни процеси, довеждащи го до среща с фигуративността на едно качествено ново ниво на синтез?

Настоящото изследване се опитва да отговори на поредица от подобни въпроси. То се опира на богатия експериментален материал и обобщенията, направени от редица изследователи в областта на психологията на творческия процес и психологията на възприятието. Значително внимание е отделено на теоретичните разработки на художници. Коментира се и творчеството на автори на абстрактни произведения, които нямат теоретични разработки, но техните произведения имат съществена връзка с разглежданите въпроси.

Методология

Дисертационната тема е разработена на базата на основните научни методологични принципи и подходи като системно – структурен анализ и синтез, сравнителен анализ, исторически, функционален, художествен подход и др.

За специфичните цели на проучването в отделни части са анализирани последователно основните понятия на изследването; елементите и параметрите на художественото изображение и неговите смислови измерения; сравнителен анализ на функцията на тези елементи като средства за трансформация при различните насоки и течения в абстрактната живопис; психологическият аспект към разглеждания основен въпрос; анализ на процесите при художествената практика; синтезирани разсъждения за механизмите на интерпретацията като процес, ролята на зрителя като интерпретатор и отражението на теоретическите разсъждения и изводи в практическата дейност на художника.

Във връзка с целите на настоящото изследване частично са разгледани отделни насоки на модерното изкуство, като например: експресионизъм, фовизъм, супрематизъм, дадаизъм, кубизъм, орфизъм, конструктивизъм, пуризм, футуризм, вортицизм, неопластицизм, абстрактен експресионизъм, кинетизъм, структурализъм, оптично изкуство, минимализъм... обединени от общото название абстракционизъм. Тъй като предметът на това изследване е свързан с проблема за интерпретацията, хронологическият подход към въпросите е използван само в случаите, в които е необходимо да се проследи определена причинно – следствена връзка или приемственост между отделни събития. Например биха могли да се определят две основни насоки в развитието на абстрактното изкуство, които имат множество разклонения и нюанси на проявление. Едната се корени в изкуството и теориите на Сезан и Сьора, преминава през кубизма и прераства в геометрични и конструктивистки движения в Холандия, Русия. Тази насока получава названието “геометрична абстракция”, като тя е свързана с понятията: интелектуалност, структурност, математическа пресметливост, архитектурност, ортогоналност, логика, модерна класика и т.н. Втората – произтича от творчеството на Гоген, фовизма на Матис, минава през експериментите на Кандински. Някои критици я окачествяват като “експресивна”, “лирична” или “алюзийна” абстракция. Тази насока е по-интуитивна, емоционална, органична, биоморфична, криволинейна, декоративна, романтична и спонтанно – ирационална. На базата на тези две основни насоки са направени съпоставки с различни психологически модели и системи на човешкото поведение, за да бъдат установени и определени причинно – следствени отношения и зависимости, оказващи влияние както върху процеса на създаване така и върху процеса на възприемане на художественото произведение. Въпреки, че след създаването си, произведението на изкуството извървява свой, независим от намеренията на автора си път, елементите “автор – произведение – зрител” представляват части от единно отношение, наречено “творчески процес”. Начините, по които възприемаме и тълкуваме творбата са неразделна част от това отношение.

На основата на сравнителния анализ между психология на творчеството, резултатите от приложно – експерименталната психология и практическата художествена дейност са направени опити за дефиниране на връзките и взаимодействията между различните компоненти и процеси на отношението “**интерпретация – възприятие**”, за да се достигне до един задоволителен резултат при изясняването на мотивите за създаване и формите на общуване с абстрактното художествено произведение.

Съдържание на дисертационния труд

Дисертацията има общ обем от 203 страници, разпределени в общо 7 части: **Въведение и 4 основни части; заключение; библиография и приложение (илюстрации)**.

Първа част – въведение, (включващо предмет, цели и методология на изследването);

Втората част е посветена на изясняване на основните понятия на разглежданата тема във връзка с методологията.

- Интерпретация (*общо*); във философията, литературата, в музиката, семиотиката, изобразителните изкуства и др.

- Възприятие, видове възприятия, сетивно, емоционално, рационално

- Понятието „абстрактно”: в психологията, философията, изкуството. Абстрактната форма като степен на интерпретация

- Начини и нива на въздействие на картината върху зрителя: въздействието на символа и знака; на съзнателно ниво; на подсъзнателно ниво. Форма – съдържание.

- Условия и предпоставки за появата на абстракционизма. Социално-политически контекст, влияние вследствие развитието на науката, психологията, влияние на източната духовност върху мисленето и др.

Третата част разглежда картината като съвкупност от формални елементи и смислови измерения. Анализират се обективните формални характеристики и параметри на изображението, които в определена степен подлежат на съпоставяне и количествено измерване, като размер, пропорции, композиционни зависимости, цветност, светлина и др. Изследват се и тези с относителен характер, които дават възможност за откриване на по-сложни взаимоотношения и играят значителна роля при възприятието и въздействието на картината върху художника и зрителя.

- **Размерът, пропорциите на картинното пространство** оказват много важно влияние върху начина, по който въздейства произведението. Различните видове картинно пространство и подчертаването на определени оси и посоки определят различен психологически и естетически заряд и влияят по определен начин на зрителя. Гледната точка на художника и зрителя към картинното пространство също има съществено значение за начина, по който ще се възприеме произведението.

- **Фигуративност, отношение фигура – фон.** Всяка форма, определена чрез ясен силует би могла да има самостоятелна роля в композицията или самата тя да стане фон за друга форма, стояща пред нея, застъпваща я в мислено продължаващото напред пространство. Нашето визуално възприятие регистрира контрастните зони в полето на зрението като фигура, а тези с по-ниска степен на контраст – като фон. Въпреки, че вниманието ни се фокусира върху фигурата, фонът също активно участва във възприятието. Определени тонални отношения изискват употребата на контур под формата на затворена, или отворена прекъсната структура.

- **Композиция: динамика, статика, контрасти, хармонии, отношение фигура – фон.** Композицията на картината представлява принципът, по който елементите и изграждащите части са организирани и подредени по определен начин и ред, избран от художника. В зависимост от характера на този избор и целта на художника, композицията може да е статична или динамична, симетрична или асиметрична, цветна или чернобяла, балансирана или хаотична, контрастна или нюансна, фигуративна или абстрактна, природонаподобителна или декоративна и т.н.

Въпросът дали една композиция е динамична или статична е свързан с принципите на въздействие на различните елементи на картината върху сетивата на зрителя. Както е известно възможностите за увеличаване на динамиката на

композицията са най-разнообразни и засягат не само разположението и разчленяването на формите, следването на посоките на динамичните оси и активните зони на картинното пространство, но и чрез контрастите: цветове, по светлосила, яркост и т.н.

Въпросът за хармонията е едва ли не най-важният въпрос, свързан с който и да е вид изкуство. Той е основно застъпен в естетиката и в различните епохи от историята на изкуството преминава през различни етапи, определящи предпочитанията на художниците и зрителите към едни или други принципи на организация, дефинирани като хармонични. Хармонията е вид отношение между съпоставими стойности на елементите в картината и са възможни неизчерпаем брой вариации, които биха могли да бъдат определени като хармонични.

- **Формата като доминиращ фактор на композицията.** Формата е един от най-важните компоненти на композицията. Тя предполага някаква степен на организация на нейните собствени параметри: пропорции, големина, позиция, на базата на които бихме могли да разпознаем в нея конкретен реален обект или знак за обект, или да установим нейната безформеност, ако това, което виждаме не се вписва в нито един смислен модел, съхранен в паметта или заявен предварително. В зависимост от тези параметри формата би могла да се изрази чрез линия, петно, двуизмерен силует, масивен моделиран обект, да изпълва цялото пространство на композицията, да е съставена от повече или по-малко еднородни елементи, да представлява сложна структура или хаотична маса. Цветовите отношения оказват съществено влияние върху начините за изграждане на формата.

- **Природонаподобителност.** Дори съзнателното подражание на природата, практикувано от хилядолетия, не може да претендира за обективност. В историята на изкуството има множество примери, доказващи, че обективно подражание на природата е немислимо, фотографски точното копиране е практически невъзможно, заради чисто физическите причини на устройството на възприятийния ни апарат, бинокулярното зрение и динамиката на действителния облик на реалността. В произведенията на художниците винаги е отразен личният им темперамент, степента на познанието им за света, състоянието на съвременното умонастроение. Много често е вплетена художествената традиция, наследена от предшестваш художествени течения, в щастливите случаи тя е развита и в нея се реализира натрупаният практически художествен опит.

- **Абстрактност – енформел.** Абстрактността на едно изображение има отношение към начина, по който то ще бъде осъзнато от създателя си и възприето от зрителя. Известно е, че всеки обект от действителността, включително пространството и архитектурата оказват определено психологическо въздействие върху човека. Рязката смяна на гледната точка и усещанията, свързани с нея, имат основополагащо отношение към възприятието на изображения от всякакъв характер. Цветът, светлосилата, четливостта също участват в комплексното внушение, създавайки условия за по-силен или по-слаб контраст. Именно тези сили заедно с динамиката на тяхната промяна имат значение при въздействието на абстрактни изображения, тъй като влияят върху зрителя предимно на подсъзнателно ниво. Ако изображението съдържа разпознаваеми обекти и среди, впечатленията от абстрактната структура на композицията се допълват с впечатленията от информацията, която конкретните обекти внасят – образ, състояние, ситуация, разказ. За разлика от геометричната и негеометричната абстракция, структуралистичната живопис от 50-те години, наречена общо „енформел“ насочва вниманието на зрителя към усещания от съвсем друг порядък. Отсъствието на каквато и да е конкретност в композицията и подчертаният интерес единствено към конкретиката на материалността на изобразителните средства насочват възприятието към чисто осезателни усещания, тъй като в картинното пространство навлиза още едно измерение – релефността на изображението. Структурализмът въвежда нови аспекти на естетизация и нови качества при извяването на нови видове контрасти.

- **Знаковост.** Използването на знакови системи от човека е свързано както с процесите на познание и умозаключение, така и със степените и видовете комуникация при предаването на информация. Общоприет факт е, че съществуват множество знакови системи и е възможно един и същ знак да означава различни неща в различните знакови системи. За да бъде разпознато дадено изображение, преди това трябва да има изградена система от кодове, които да бъдат декодирани при разпознаването. Изображенията имат три функции: картини, образи и знаци. Термините картини, символи и знаци се отнасят не толкова до видовете изображения, колкото до функциите, които те изпълняват в процеса на човешкото общуване, като те могат да изпълняват няколко функции едновременно.

- **Характеристика на картинното пространство:** двумерно, тримерно, смесено, перцептивно, обратна перспектива.

Пространството в картината е този аспект, който се отнася към възможността да бъде изобразена среда или обект с илюзия за дълбочина върху

двуизмерна равнина. Известно е, че в различните периоди на историята на изкуството пространството се изразява по различни начини. С въвеждането на перспективата се поставя началото на съзнателното представяне на обектите при съобразяване на размер, пропорции и точно установена гледна точка. При изобразяването на зрителното възприятие върху равнина, са възможни различни подходи: аксонометрия, обратна перспектива, линейна перспектива с фиксирана гледна точка през един зрителен лъч, фотографската перспектива, перцептивната перспектива и т.н.

Кубистите и футуристите са първите художници, които атакуват неподвижността и статичната гледна точка на традиционната перспектива и техните експерименти са едно от най-провокативните предизвикателства към възприятието на зрителя.

- Цветът като носител на емоции и като градивен елемент на картината.

Направен е кратък преглед на ролята на цвета в изкуството в исторически план. Постепенното обогатяване на цветната палитра съпътства развитието на изкуството, като през различните периоди цветът изпълнява твърде различна роля и функция: от религиозно мистично и ритуално значение, знак за социална принадлежност, символ на власт, до декоративни, естетически, концептуални функции. Приведени са разсъжденията на художници като: Сезан, Матис, и теоретичните разработки на Йоханес Итън, имащи отношение към проблемите, свързани с емоционалното въздействие, хармонирането, символното значение и психологическото въздействие на цвета в различните култури. Итън анализира качествата и различните параметри на цветовете като, например светлота, тъмнота, количество блясък, тонална градация, както и възможните комбинации и модификации, чрез които да може да бъде постигнато специфично въздействие.

С развитието на цветовите теории се развива и утвърждава насоката за рационално използване на цвета. Успоредно с това, модерните течения внасят още една гледна точка към проблемите на цвета, като възможен инструмент за изразяване на духовни състояния.

- Светлината, като градивен и организиращ елемент на картината

Известно е, че светлината има основно значение и представлява главното условие за визуалното възприятие. Тя е и този елемент, който може да внесе изключителна експресивност в изображението. Светлината и сянката са елементите, благодарение на които е възможно да се изгради впечатление за обем и триизмерност на обектите, а хвърлената сянка дава информация за мястото им в пространството и характера на светлинния източник. Степените на светлосянката при различните материали дават информация за цвета, плътността, характера на повърхнините, тяхната отразителна способност. В този аспект светлината е и средство за постигане на материалност на изобразяваните обекти. Тя се отразява от плътните повърхности и преминава през прозрачните, образувайки сложна система от директно насочени и дифузни светлини, рефлексии и отражения. В това отношение връзката между светлина и цвят е изключително сложна и многопосочна. В черно-белите изображения светлината и сянката представляват основен градивен елемент, а степените помежду им дават възможност за изграждане на богати и сложни тонални стойности на картините.

- Текстурата като средство за преструктуриране на пространството

Текстурата е понятие, което по принцип е свързано със строежа на сложни обекти и се свързва с разположението на съставните им части една спрямо друга. По отношение на картината, тя е елемент, отнасящ се към взаимодействието на различни по характер повърхности, определени начини на подреждане на елементите в тези повърхности, които създават различни усещания у зрителя.

- Движение и ритъм в картинното пространство

Съществува тясна връзка между проблемите на равновесието и движението. В момента, в който се наруши даден вид равновесие, се появява усещане за движение. Всеки от тези елементите на картината би могъл да създаде илюзия за динамика чрез съответен вид активност, постигната чрез контраст на най-малко две стойности. Движението би могло да бъде насочено, ако следва определена посока, или хаотично, ако няма доминираща логика на подреждане спрямо дадена ос. Повторението и подреждането на еднородни елементи по определен начин създава усещане за ритъм. Промените, чрез които може да се изрази ритъм се отнасят до форма, размер, светлосила, цвят, текстура, ориентация. Движението и ритъмът са важни елементи на картината и с развитието на умението

за изобразяване претърпяват еволюция, която може да се проследи в различните периоди на историята на изкуството и до голяма степен има пряка връзка с изразяването на пространството.

Четвъртата част изследва зависимостите при трансформирането на елементите на картината. Разгледани са подходите към деформацията и хиперболизацията на формата в творчеството и теоретичните разсъждения на художници от различни течения на изкуството и на абстракционизма.

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

Интуитивният подход е изследван на базата на анализ на творчеството и теоретичните разсъждения на подбрани художници и течения.

Проследена е еволюцията на абстрактното изкуство на Кандински, за когото абстрактното виждане е съзнателен акт, а не мимолетен импулс. Сам той разделя живописца си на три периода: архитектурен, след това връщането към елемента, търсен не сам за себе си, но в неговата структура, и в края – обръщане към природата, към малко или много първични (органични, биоморфични) форми. Той определя три примерни източника на възникване на картината: *импреси*, *импровизации* и *композиция*. В първите два случая той определя двата варианта на интуитивния подход, подчинен на влияние отвън, или от вътрешни усещания, а третият е по-скоро рационален, но и при него важно е преди всичко чувството, а не целесъобразността.

Паул Клее, развива своите изобразителни методи чрез откриване на активни и пасивни енергии в живописните средства. За разлика от други теоретици, използващи математически термини или схеми за основа на изясняване на живописни принципи, Клее използва природна форма – дървовидна структура, в която представя израстването на творческия процес. Отбелязан е интересът на Клее към детското творчество. Направени са множество паралели между моторно-двигателната дейност, оказваща влияние върху характеристиката на детските

рисунки на рисуването на Клее, линеарността, която той употребява в композициите, в които се опитва да комбинира конкретен образ с чистата репрезентация на линеарния елемент.

Анализирани са позициите на художници: Карло Карра, Робер Делоне, отбелязан е характерния за живописца на Аршил Горки интуитивен подход към композирането на картинните елементи. Художниците от група „СОBRA”, първоначално повлияни формално от Сюрреализма, по-късно насочват вниманието си към подсъзнателното мислене. Марк Ротко поставя в основата на живописца си изразителността на отделни елементи като светлина и цвят, като се стреми към постигането на чиста вибрация върху повърхността на платното, която според него ще елиминира всички препятствия между живописната идея и зрителя.

Жан Пол Риопел, Жак Жермен, Сам Франсис, художниците, завладяни от динамиката на нанасянето на боята – се приобщават към движението, озаглавено като ташизъм. Примери за подобно жестикуларно рисуване са художниците Ханс Хартунг, Ланской, Пиер Сулаж. Стремейки се към регистриране на движенията на рисуващата ръка, създават силно експресивна живопис, сравнима с калиграфията, заради емоционалността и изразителната непосредственост.

Джаксън Полък въвежда техниката на разливане и капане на боята премества вниманието от картината като резултат и ни насочва към процеса на нейното създаване, като тя се превръща в следа, запис на случилото се действие.

Художниците от „*L Informel*” Жорж Матийо, Жан Фотрие, Жан Дюбюфе подхождат към обогатяване на живописния език с нови изразни средства. Прилагат множество видове неживописни материали и нови начини за обработката им в рамките на картинната повърхнина. Нарушават плоскостта и създават релефни структури. Към тях могат да бъдат добавени имената на Жан – Мишел Атлан, Клифърд Стийл, Лучо Фонтана, Антони Тапиес, Алберто Бури. Интересен и важен феномен е въвеждането в творческия процес на елемента *скорост*. Бързината в работата на опитния художник го подтиква към импровизации неговата дейност може да се асоциира с изпълнението на виртуозен музикант.

Чрез паралелен анализ на интуитивните подходи при абстракционистите и характеристиките на фигуративност творчеството на Франсис Бейкн са изведени разсъждения за специфичното присъствие на човека в живописните му платна и аспектите, свързани с чисто абстрактното композиране в картините му.

Изобразителният подход на Бейкън би могъл да даде един от възможните отговори на въпроса за взаимната обвързаност между абстрактност и фигуративност. Това са две взаимно проникващи се и допълващи се същности както на интерпретацията, така и на възприятието. Те въвличат непредубедения зрител в емоционална и високоинтелектуална комуникация с произведението.

Съзнателно – рационалният подход към деформациите и хиперболизациите на формата е изследван на базата на сравнение между предшествениците на абстракционизма, както и на съпътстващите го движения. Импресионистите, елиминират конструкцията и линеарната структура на обектите и използват цвета по необичаен за дотогавашното изкуство начин. Те изграждат формата и пространство чрез смели трансформации на натурата и правят уверени стъпки по посока на абстрактната живопис. Научните методи на неоимпресионизма, отразени в работите на Съора и Синяк, аналитичните методи на Сезан - геометризираното представяне на формите с цел опростяване, безвъзвратно водят към началото на една нова концепция за изкуство, което се стреми към автономност при изграждане на картинното пространство и се разграничава от буквалното отразяване на оптическите усещания идващи от природата. Експресионистите и фовистите, чрез бурни контрасти и деформации разрушават стабилността и целостта на формата, като добавят последния щрих към картината на появата на кубизма. Концепцията на кубизма съчетава разчленяването на формата, независимостта на контур и силует, подвижната гледна точка, въвеждаща елемента „време” в картината, фасетираните изображения на аналитичния период и т.н. Трансформациите при Леже отразяват чувството му за логика и композиционен ред в картината.

Футуризмът, който се доближава чрез други изобразителни средства до визуализирането на движението, също се докосва до абстракцията.

Значителна роля за развитието на абстракционизма играе школата Баухаус. Най-ярките му представители, освен че са изтъкнати художници, са и талантиливи преподаватели със свои специфично насочени възгледи, изложени в учебни програми и научни разработки: Йоханес Итън, Кандински, Клее, Ласло Мохоли Над, Оскар Шлемер, Йозеф Алберс и др.

Геометрична абстракция, изведена чрез рационалност, формалистичност - тя е анализирана като най-ярка проява в движения като *Де Стийл*, представени от Тео ван Дуйсбург, Джордж Вантонгерлоо и Пит Мондриан;

неопластицизъм, развит до степен на доктрина от Мондриан; супрематизмът на Казимир Малевич, групата *Блок*, организирана от Владислав Стжемински, както и при отделни художници като Франтишек Купка, Жак Вийон. Развитието на абстрактното изкуство преминава през конструктивизъм в творчеството на Певзнер, Наум Габо, функционален конструктивизъм при Александър Родченко и Ел Лисицки, „*Abstraction-Creation*” във Франция, в която влизат Арп, Глизе, Хелион, Купка, Валмиер; кубизъм в Чехия; вортисизъм във Великобритания и др.

Идеята за постигане на чисто и откъснато от натурата изкуство, съществува в различна степен в предишни етапи от развитието на модерната живопис. При неопластицизма тази идея достига своята безкомпромисна окончателност. Редуцирането на изразните средства до степен на напълно неутрални, нямащи никакво отношение нито към природата, нито към личността на художника елементи, според Де Стийл е резултат от действието на *закона за денатурализацията*, определен от Мондриан като най-съществен белег за човешки прогрес и признак за модерно светоусещане. Малевич също се стреми към координиране естетическите си идеи с философски разсъждения, чрез които точно да се мотивира неговия необичаен художествен избор. Той извежда до край идеята за представяне на „чистото усещане” като я нарича „супрематизъм”. В поредицата от картини, в които квадратът символизира усещането, а фонът – нищото, той търси израз на супрематичното усещане.

Съподчинението като осъзнат целенасочен подход при организирането на композицията с цел постигането на хармония – този въпрос е разработен чрез анализ на творчеството и разсъжденията на Анри Матис, Густав Климт, Хуан Грис и методите на синтетичния кубизъм, теорията за композиране на Итън, Жак Вийон и групата „*Златно сечение*”, Никола де Стаел.

Разгледани са различни модели и принципи на композирането: образуването на едновременно действащи модели, организирането на светлина и сянка, цветови отношения в добре дефинирани маси и зони, ясно определен ред и наличие на главни и второстепенни контрасти. Важен елемент за реда е паралелизмът, който може да се използва по различни начини, както и взаимното проникване между елементите по отношение на цвят и форма.

Подходите към деформации и хиперболизации на цвета са изследвани от три аспекта: обвързване между форма и цвят; експресивният цвят; еманципиране на цвета от формата.

Обвързването между форма и цвят е проследено както от гледна точка на изразителността и символното значение на цвета и формата, така чрез анализ на отделни художествени течения от разглеждания период. Координацията на дадени цветове с кореспондиращи си форми въвежда елемент на паралелизъм, а когато формите се съгласуват с цветовете, ефектът е допълнителен. Картините, чиято изразителност се дължи на цветовете трябва да изведе своите форми от цвета, докато при картина, при която формата доминира, цвета ще трябва да се отстъпи, като се подчини на формата. Импресионистите постигат усещането за форма чрез първоначално концентриране на вниманието върху цвета. Кубистичната живопис е с подчертано доминиращ интерес към формата, поради което много често цветовете в композициите са редуцирани до няколко, като преобладават монохромните. Експресионистите и футуристите използват и форма и цвят като интензивно изразно средство.

Експресивният цвят е коментиран на базата на становища на Ван Гог, Гоген, чрез анализ на експресионистични и фовистични подходи по отношение на използването на качествата на цвета.

Еманципирането на цвета от формата е изследвано на базата на становища на Жорж Брак, в които се коментират начините, по които се трансформират отделните елементи в кубистичната живопис.

Подходите към деформации по отношение на пространството са разделени на две основни групи, едната изследваща опитите за материализиране на пространството в различни етапи от историята на изкуството и акцентираща върху дедуктивните методи на кубистите и футуристите. Втората група изследва функционалността, архитектурността, структурността в творчеството и теориите на Баухаус, пуризм, *Abstraction – Creation*, Йозеф Алберс, Роберт Раушенбърг, Кенет Ноланд, представители на *Colour Field Painting*, Макс Бекман, Виктор Вазарели и др.

Петата част изследва интерпретацията като процес, разделен на две основни части: първата – художникът като посредник между действителността и зрителя (*кодиране*), и втората – зрителят като интерпретатор (*декодиране*).

В психологията съществуват многопосочни системи и модели, анализиращи процесите както на създаване, така и на възприемане на изкуството. Теоретичната материя по въпроса е твърде противоречива, тъй като много от

процесите, свързани с функционирането на човешката мисъл са констатирани от науката, но не за всички от тях съществува изчерпателно научно обяснение. Тази деликатна част от научната мисъл, свързана с изучаване на механизмите на човешкото познание, вълнува и предизвиква учените да разширяват *познанието за самото познание*. Факт е обаче, че по-голямата част от научната проблематиката, свързана с функционирането на човешкото мислене, все още съществува под формата на хипотези. Тъй като психологията на изкуството е научна област, развиваща се на границата между психологията, естетиката, историята на изкуството, и ползва достиженията на физиката, биологията, физиологията, психоанализата и други науки, едни от най-видните представители на тази сравнително нова наука много често са специалисти в две или повече от посочените области, което им дава възможност да открият връзки, да направят съпоставки и изводи, свързани с процесите на създаване и възприемане на изкуството. Едни от най-значителните научни постижения в това отношение са свързани с имената на Хайнрих Вьолфлин, Вилхелм Ворингер, Ернст Крис, Ернст Гомбрих, Бьорн Функ, Джон Онианс и др. Техните разсъждения оказват влияние не само върху развитието на теорията и психологията на изкуството, но в голяма степен и върху самото изкуство.

Художникът като посредник между действителността и зрителя (кодиране)

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

Преди появата на картината, в процеса на нейното създаване съществуват два базисни подхода – интуитивен и интелектуален. При интуитивния художникът наблюдава натурата и под влиянието на определен вид емоция несъзнателно

потиска едни и подсилва други компоненти, така, че да получи образ, адекватен на емоционалното му отношение към действителността. Финалното заключение представлява резултат от спонтанен избор на начина, по който са организирани формите и цветовете, чийто особен характер е определен от тяхното място и функция в цялото. В този случай творческият акт е спонтанен процес, дължащ се на реструктурирането на възприетията ситуации и на съпоставителните възможности на въображението. Другият подход – интелектуалният, се характеризира с насочване на вниманието на наблюдателя – (художник) към идентифициране на различните компоненти и връзки, от които се изгражда картината. При този процес се отчита всяка форма, установява се всеки цвят, класифицират се всички отделни елементи. Грижливо се изследват връзките между отделните компоненти на картината и влиянията, (например ефектът на контраст или асимилация), които те упражняват един върху друг. Едва след като събере цялата необходима информация, художникът се стреми да я организира и обедини в единно реконструирано цяло. В процеса на тази реконструкция, вече съвсем целенасочено, той прави съзнателен избор и отдава предпочитание на едни връзки и взаимодействия между елементите, изграждащи картината, като пренебрегва други, с което установява нов вид отношение с природата.

Посредническата роля на художника е отношение с двояко проявление. Художникът довежда възприетията си от природата до определена степен на интерпретация, като ползва разнообразни, (реалистични или абстрактни) средства. Този тип опосредствана информация по-късно става обект на възприятие от други хора. Визуалният език обикновено е изграден от подходящо подобрени елементи, чрез които се предава понякога лесно достъпно послание, а понякога за разчитането на кода на посланието са необходими известни усилия. Известно е, че човешкото съзнание е способно да синхронизира множеството последователни сигнали, постъпващи от рецепторите при възприемане на даден обект. Вследствие на това синхронизиране сме в състояние да отчетем границите между обекта и заобикалящата го среда, да доловим евентуални промени в него вследствие на промяна в осветеността или цвета на средата. Бихме могли да установим промяна на местоположението му в пространството и дори да предвидим евентуалната траектория на движението му, ако е подвижен. Това предполага способност за отделяне на постоянното от променливото, да се възприеме неподвижното като част, фаза от представата за движение. Разбира се, тези изводи са следствие на продължително натрупване на информация и съзнателното ѝ систематизиране в смислови модели.

Опитът показва, че способностите за възприемане подлежат на култивиране. Това качество е тясно свързано с една друга вродена способност – умението да мислим чрез абстрактни образи. Това умение предлага възможност на художника не само да ревизира впечатленията си, а да направи прецизен подбор на елементите при изобразяването на натурата. Абстрактният подход в мисленето го подтиква към формулиране и изразяване на обобщение, чрез което да разкрие и изрази собственото си тълкувание за същността на наблюдаваното явление.

Изобретяването на нови средства става неразделна част от начина, по който художникът осъществява набелязаната цел. Наподобителни и реалистични, или пък неопределени и абстрактни, тези средства стават обект на констатации и преценки от зрителя в процеса на разчитане и конструиране на смисъла. При определена степен на съвпадение, грижливо подбраната образност е в състояние да задейства създаването на поредици от асоциативни вериги в съзнанието на зрителя, в които с изненадваща прецизност се въплъщават изключително сложните модели на силите, които ги предизвикват. Тези разсъждения са илюстрирани с анализи на примери от азиатската живопис, кубизма и др.

Една част от художниците от началото на XX век съзнателно се стремят и целенасочено водят зрителя към целта на своите собствени стремежи. Други заявяват, че подчиняват творческата си активност на интуитивни, автоматизирани действия и не държат на всяка цена да бъдат разбрани. И едните, и другите обаче, провокират въображението на зрителя, като го подканят да се раздели със удобната склонност за свеждане на възприятието към достъпни и лесни за разгадаване кодове.

Сложните и взаимосвързани процеси на възприятието съдържат различни нива: инстинктивно, емоционално, рационално. Художникът не винаги има ясна предварителна представа за това, което ще се появи на определен етап, или като краен резултат в изображението. Той едновременно регистрира усещания, предизвикани от външни реални явления и от вътрешни състояния на духа. Изборът на идея има спонтанен характер, но не възниква случайно. Художествената практика изпитва влияние и се формира под въздействието на определени психологически модели, които са пряк резултат от конкретни обществено – социални и политически отношения. Това е процес на последователно превключване на съзнанието в посока отвън навътре, когато се изобразява избран за анализ обект от натурата и отвътре – навън, в момента, в който видяното се визуализира. Това е двупосочен процес на вникване в същността на идеята и на подчиняване на моторната дейност на опитната рисуваща ръка, която дава израз на усещането. Ако си представим абстрахирането от натурата като

стъпаловиден процес, на единия край на който е разточителната реалност, а на другия – чистата безпредметност, то художникът подбира различни нива на визуализиране на идеята: от постигне на внушение за засилена свръх реалност до крайно двусмислена, неопределена абстрактност. Художникът е в състояние да контролира баланса на средствата и в щастливите случаи да подбере, съпостави и изведе в картината синтезирано качество, което до този момент е оставало незабелязано в действителността, като го сподели с останалите хора.

Най-голямото предимство на зрението е, че предлага невероятно богата информация за обектите и събитията в заобикалящия ни свят. Зрение притежават всички, но при художника то се проявява като специфична форма на съзercание, предоставяща възможност да се погледне към действителността през очите на друг човек. Това означава наличието на особена способност за общуване, при която информацията се обменя чрез визуални информационни носители, функциониращи по начин близък до този, по който функционира речта. Това не би било осъществимо без наличие на силно въображение. При създаването на художествено произведение художникът култивира мислене в образи, които нееднократно подлага на тълкувание съобразно изискванията на вложения в тях смисъл. Чрез развиване на способностите за възприятие, чрез обогатяване на въображението, чрез дисциплиниране на паметта, чрез обучението и придобиването на специфични професионални умения, в съзнателната дейност на художника се поражда възможност за поява и развитие на забележителната способност за творчество. Творчеството е процес на създаване на непознати до момента мисловни модели и въплъщаването им в действителни обекти. Творческото въображение не възпроизвежда вече познати художествени практики, а ги променя, развива или сътворява нови. Свободната дейност на развитото култивирано въображение е тясно свързано с проявите на интуицията. Интуицията е несъзнателна компонента на творческия процес. Загадъчната мощ на вдъхновението многократно е констатирана, но е все още слабо проучена. Тук се намесват фактори, като наследственост, среда, възпитание, образование, информираност, комбинативност, като те са в непрекъсната двустранна връзка с функционирането на емоционалността и въображението. Творческото въображение винаги е индивидуална свободна проява на мисълта и резултатите от него винаги носят черти на изключителност. Изобретателността на художническия интелект е свързана с използване на интуитивността и случайността като средства за насочване и отключване на съзнанието към необичайни, дори нелогични гледни точки към действителността.

Някои изследователи допускат, че подсъзнанието борави със собствен “език” от абстрактни образи, които по-късно, под една или друга форма, намират своя изказ. В тези случаи словото като че ли проявява по-ограничени описателни

възможности. Въпреки това, речта има съществена роля при формирането на информационните процеси и модели. Тя има отношение, както към кодирането и предаването на информация от един човек на друг, така и към представянето на тази информация извън сферата на речта, във вид на знакови системи и изображения. От друга страна е много трудно да се изобразят определени думи, особено тези, с които се обозначават абстрактни понятия. За да се справи с подобни задачи индивидът трябва да притежава мощно въображение. Умението по слабо забележими (но важни) подробности да се съди за цялото, е също свързано с интуицията. Художникът притежаващ голям опит, умее да долавя и отчита фини нюанси, незабележими за останалите. Чрез тях той е в състояние да внуши, да докаже и постигне определената от него цел. Резултатът от наблюденията на художника представлява особена, дълбинна проява на въображението му, при която философските му и естетически убеждения намират адекватен формален изказ. Въображението на художника констатира по нов начин съответствието между намерения и цели, като предлага нови (вариантни) концепции за създаване на художественото произведение. Това е процес на разчупване на естетическите норми в разбирането за красивото. По този начин се създава подходяща среда за свободно възникване на нови форми за констатиране, съпреживяване, тълкуване и промени в разбирането за красивото.

Но как протича това отношение, когато се констатират пречки за осъществяване на съпреживяването? Кубизмът например, предлага на зрителя доста различна, дори непозната визуална концепция за околния свят. Кубистите приканват зрителя да открие сходства и връзки между основните прости геометрични тела и предметността в заобикалящия ни веществен свят. Картините на кубистите изобилстват от фасетирани изображения на обекти и персонажи, от кристалоподобни застъпвания между фигура и фон, което довежда до силно разпокъсване и фрагментиране на образите. Парадоксално е, че въпреки всички пречки и препятствия, възникващи от преднамереното разрушаване на формата, зрителят е в състояние да разпознае обектите и дори да персонифицира лицата на портретуваните. Художникът проявява изострена наблюдателност, анализира и подлага на преценка и синтез не само на физическите черти на портретувания, но чертите на неговия характер, личностните му качества, характерното му излъчване. Деструкцията и разрушението не са автоматични носители на качество. Същественото в случая е кой и как ги използва. За постигането на убедителен резултат са необходими много умения, дарование и талант. Всъщност предизвикателството е двупосочно: както от страна на художника, така и от страна на зрителя. Зрителят също трябва да притежава нагласа и способност да разпознава, въпреки деформацията или именно заради нея.

Дори ако крайният творчески субективизъм по някакви причини успее да се синхронизира с определена социална среда, то тогава обективира и доказва своята необходимост. Ако приемем за истинен този критерий за оценка, то веднага ще доловим колко стремително олекват и дори се обезсмислят всички опити за противопоставяне на фигуративността и абстрактността в историята на модерното изкуство. Нещо повече, умението да съзряваме и съпреживяваме естетичното в абстрактното изкуство, ни дава познание, разширяващо и обогатяващо подходите при възприемането на фигуративното изображение.

За търсеция художник свободното естетично отношение се проявява в настойчивото експериментиране и откриване на динамични висококултурни модели за изразяване на красивото.

Зрителят като интерпретатор (*декодиране*)

Ако се придържаме към твърдението, че изкуството е специфична форма за общуване между хората, то очевидно, в това отношение участват две страни – на хора, които създават изкуство и на хора, които го възприемат. За зрителя понякога не е достатъчно само да констатира постъпването на информация, особено ако тя е интригуваща. Много често той спонтанно се включва в творческия процес, като се възползва от възможността да осмисли и да подложи на свободни интерпретации изразеното от художника визуално обобщение. (Интересна е също и позицията на художника, поставен в ролята на зрител).

Въпросът за събирането и обработването на информация като функции на мисленето и паметта е занимавал древните мислители, намерил е отражение в различните философски учения от древността, развити в Гърция, в религиозните учения на Изтока, в научните теории, съпътстващи развитието на Западната цивилизация... Днес с изясняване на процесите на мисленето се е заела психологията чрез своите приложни и експериментални направления. Използват се новооткрити методи за зрителна диагностика като електроенцефалографията, компютърната томография, функционалното магнитно-резонансно изображение и позитронемисионната томография.

Анализирани са начините на възприятие от зрителя на отделните параметри на изображението: форма, светлина, цвят, фигуративност, движение и т.н. чрез средствата на различните психологически подходи.

Процесът, при който се стимулира възприятието на зрителя е двойно опосредстван. Веднъж, художникът забелязва и извлича първична информация от действителността, като я осмисля, трансформира и синтезира съобразно определена от него творческа цел. След това прецизно подбира или изобретява

подходящи средства, за да се доближи максимално до реализацията на намеренията си. В резултат създава картина. Втори път, зрителят възприема чрез картината предложената видоизменена синтезирана информация, като свободно я допълва и интерпретира с намерение да я синхронизира с личностната си нагласа. Ако този процес протече успешно, нововъзникналата интерпретирана представа, която се появява в съзнанието на зрителя много често се различава от първичната интерпретация на художника. В експерименталната психология са описани множество примери за свободната, дори произволна трансформация на сигналите при опитите за дефиниране на въздействието на една и съща картина върху различни хора. Колкото по-голяма е степента на трансформация на реалността в картината, толкова по-разнообразен, по-отвлечен и обобщен характер имат тълкуванията. От това следва, че частичната непълнота на мисловния образ не е израз на схематична фрагментация от страна на художника, или проява на недостатъчност в способността за разбиране от зрителя. Обратното, това е позитивен, градивен стимул на мисълта и въображението, благодарение на който се осъществяват предполагаеми варианти за съпоставка, анализ и тълкуване на смисъла. Недоизказаността започва да функционира като предпоставка за осъществяване на нови отношения и връзки с природата на първоизточника.

Творческата индивидуалност на художника реализирана в произведенията му, естетическите идеали които витаят в обществото, произтичащите от тях естетически потребности, както и оценъчните реакции на зрителя са част от естетическите отношения, включени в дадена естетическа ситуация. От психологическа гледна точка произведението на изкуството функционира като посредник между художника и зрителя. В този смисъл художникът контролира ситуацията само до момента, в който картината напусне ателието му. Когато картината стане достояние на публиката, тя започва “собствен” независим от автора си живот. Оттук нататък зрителят е живият, активният, определящият фактор в процеса на възприемане, тълкуване и оценка.

Степента на интерпретация зависи от количеството на постъпващата информация, в която в някаква степен се съдържат донякъде понятни за зрителя елементи. Конструирането на смисъла включва не само съдържанието, но и отношението към него. В тази връзка, пред всяка знакова система (в случая абстрактно изображение) стои изискването по някакъв начин да загатне и подскаже своята правота, да събуди любопитство и интерес, да спечели доверие и да позволи възникването на тълкувания и интерпретации. В противен случай актът на общуване с абстрактната образност остава неосъществен и тя е обречена на безразличие.

За да позволим на съзнанието да се заеме с опознавателна дейност е необходимо да пренасочим и концентрираме вниманието си. Тази концентрация е възможно да се прояви и дори засили само, ако елементите изграждащи абстрактното изображение съдържат различни нива на обобщения. Ако тези обобщения са обединени по някакъв принцип, ако в тях на различните нива на възприятие се открояват относително разпознаваеми модели, те ще концентрират вниманието му и той ще направи поредица от опити за тълкувания, но само в случаите в които те предизвикат у него емоционално богати, макар и трудно изразими с думи състояния. Обработката на информацията, попаднала в постоянната памет на зрителя, обхваща сложни процеси на непрестанно движение на мисълта, съпоставка и установяване на връзки между отделните модели на възприятието. Тази дейност се влияе от външни и особено от вътрешни емоционални фактори. Чувствата имат определяща роля за степента на активност и за начина на първоначалната оценка на възприятието.

Споменатите по – горе процеси не възникват и не съществуват самостоятелно, а представляват неразривно цяло, което наричаме мислене. Мисленето не е ограничено единствено в границите на рационалното, а включва емоционалността, въображението и интуицията. Едно от най-важните за процеса на познанието чувства, е чувството за любопитство. Това е чувство, което стимулира всяко познание и е свързано с осъзнатите интереси на личността.

Наблюдавайки абстрактна картина зрителят се сблъсква с външно постъпваща информация, която автоматично съпоставя с индивидуалния си емоционален опит. Ако добре обмислената абстрактност се редува с адекватна на смисъла конкретика, на зрителя се предоставя шанс да формулира свой, интерпретиран смисъл.

Както абстрактната така и конкретната образност би трябвало да пораждат дотолкова интригуващи въпроси, че да подтикват зрителя към непринудено и свободно търсене. Някъде в лабиринта на съзнанието му го очакват вариантите за конструиране на смисъла.

VI. Заключение

Разбирането и вникването в същността на абстрактното изкуство, като част от света, в който живеем и като проява на цивилизационния напредък се оказва трудно доказуемо. Човекът е същество, което е склонно чрез дейността си да променя и “очовечава” света около себе си. Това парадоксално единение всъщност представлява процес на разграничаване и отдалечаване на природата от неговото собствено „аз”. Постепенното откъсване от природата е може би най-трагичният резултат от актуалното развитие на цивилизацията. Независимо от степента на осъзнаване, този факт оставя тежък отпечатък върху психиката на съвременния

човек. Да проумеем света, това означава да вникнем в противоречивото, конфликтно отношение “култура – действителност”. В този непрестанен конфликт художникът има няколко поведенчески възможности: да се престори, че не забелязва конфликта, като удобно се скрие зад поредното общоприемливо псевдорешение на конфликта ; да заличи индивидуалността си като се отъждестви с тези, които твърдят, че са в състояние да решат конфликта и по този начин да заяви готовност сляпо да върви след всеки обществен порив; и най-сетне, да се опита да осъзнае, разбере и приеме същността на този антагонизъм, влизайки ежедневно, ежечасно, ежеминутно в отношение с него, като пренастройва по всевъзможни начини личностното си поведение. Проява на подобно поведение е заявения от редица художници от началото на XX век тип артистично поведение. В него се съдържат сложни и противоречиви културни наслоявания, обединени в единна артистична проява, за която сме приели названието “абстрактно изкуство”. Дали проявите на абстрактното изкуство са болезнен резултат на отдалечаване, или обратно, представляват стремеж към възстановяване на духовните връзки с природния универсум и порив за въздигане на духовността, е отворен въпрос. В неувереното, криволичещо налучкване на верния път, към усилията на теософите и философите се присъединяват и художниците – абстракционисти.

Научни приноси на дисертационния труд

- Темата на дисертацията е формулирана по начин, по който не е поставяна в българската и чужда научна литература. Проучването представлява оригинална гледна точка към проблемите на творческия процес чрез анализ на абстракционизма, подкрепен със становища на художниците, автори на изследваните произведения.

- Подбран е богат емпиричен материал, включващ преводи на становища на художници, част от които не са публикувани на български език в научната литература.

- Класифицирани са елементите на изображението, съпоставени са различни аспекти на трансформациите на тези елементи в отделните направления на абстракционизма.

- Изчерпателно са проучени и анализирани процесите на функциониране на отношението интерпретация – възприятие. Картината е обект на втора интерпретация от друг порядък. Това сложно отношение е изследвано от гледна точка на психологията на творчеството и от гледна точка на психологията на възприятието.

- Синтезирана е теоретична информация, обвързана с конкретна проблематика, съдържаща се в учебните програми по "Живопис" и "Сценография".

Публикации по темата на дисертацията

1. **Изобразителни възможности на графичните техники като средства за обогатяване на живописния език при визуализиране на сценографската идея**, „Постижения и тенденции в развитието на съвременния дизайн и декоративно-приложните изкуства” сборник доклади, НХА 2010
2. **Композиционните експерименти на кубизма**, сборник доклади, НХА 2011(под печат)
3. **Ролята на детското изкуство за развитието на абстрактната живопис**, „Детето на ХХIвек” сборник доклади, НХА 2009
4. **Съподчинението като осъзнат целенасочен подход при организирането на живописната композиция** , сборник доклади, НХА 2012 (под печат)

