

ИЗКУСТВОТО ДА ВИЖДАМЕ

ГЛАВА ПЪРВА

ИЗОБРАЗИТЕЛНОТО ИЗКУСТВО – ФУНКЦИЯ И СЪЩНОСТ

1.1.1 СЪЗНАНИЕ И ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ



Ил. 1.1.1

Брюс Науман, „Сто пъти живеи и умри“, неон, 1984 г.

Джон Лок пише: „Никой не се заема, с каквото и да е без някакъв възглед, който да му служи за основание на това което прави ...“

Идеите и образите в умовете на хората са невидимите сили, които ги направляват и на тях всички се подчиняват безпрекословно. Затова е от най-голямо значение да се положат грижи за разума, за правилното му ръководство при търсенето на знание и при съжденията, които той прави.”¹

Безпорен факт в психологията и философията е, че ние взаимодействаме със света посредством мисловната си представа за него. Даже при Лудвиг Витгенщайн срещаме философска система, която се базира изключително на езика и връзките му с понятията. „Късният“ Витгенщайн пише:
„Няма език без света и свят без езика. Ние не можем да кажем какъв е светът без понятия....“

Така размишленията върху природата на езика ни доведоха до заключението, че светът е такъв, какъвто обикновено го мислим....”²



Ил. 1.1.2
Ал Хамбра, таванът от мукарни в „Залата на двете сестри“, XIV в.

Представата ни за света е основата, съобразно която проектираме бъдещето си и преценяваме постъпките си. Този модел-представа има функцията на когнитивна и ценостна карта, смислово предопределяща всяко едно от конкретните ни решения. Ние се чувстваме щастливи, когато сме реализирали значими цели в рамките на избора от нас модел-представа и нещастни, когато сме отстъпили позиции в ординатна ценостна мрежа на нашето съзнание. Съобразно представите си оценяваме живота си и вземаме решения.

Тази представа-модел в нас се покрива напълно със света извън нашето съзнание и разграничаването на отликите между представата ни и материалния свят. Тя е постижима едва когато се опитаме да възстановим някой от исторически отминалите мисловни модели. Например като надникнем в митологиите на старите египтяни или гърци.

Разликата между осъзнаването на света и реалността е от най-голямо значение за нашето оцеляване. Неадекватните действия в резултат на погрешна представа не лекуват и не спасяват. Мисловната представа-модел, която е водеща в едно общество и хармонията между тази представа и реалният свят, предопределят успеха на обществото като цяло. Способността при разклонена ситуация да се избере правилното решение, е доказателство за точността на модела-представа. Тя предопределя както съдбата на обществото като цяло така и индивидуалната съдба на всеки един негов член.

Представата, която обяснява процесите в заобикалящият ни свят трансформира пространството край нас в Космос. Обратно, проблемите, за които нямаме ясна представа и не са включват в когнитивната ни карта са олицетворение на Хаос ..



Ил. 1.1.3

Диаграма показваща предсказуемостта и контрола на епидемичните заболявания в глобализирания свят

Превръщането на света в космос е първата стъпка към доминацията ни над него и подредбата му съобразно нашите потребности. Еволюцията в представите ни за света води до все по-пълната реализация на нашите стремежи. В резултат на еволюцията на модела-представа много от проблемите започват да намират своето трайно решение. Личната свобода на индивида нараства. Нещо повече, понастоящем, в рамките на една съвременна глобална представа-модел се реализира паралелното безконфликтно съществуване на множество етнически, съсловни или личностни модели, които осъзнават света по своя собствена логика, но успоредно с това си взаимодействат. Би могло да се каже, че човешката история е история на естествен подбор на модели, на обществено съзнание, подобно на естествения подбор в природата.

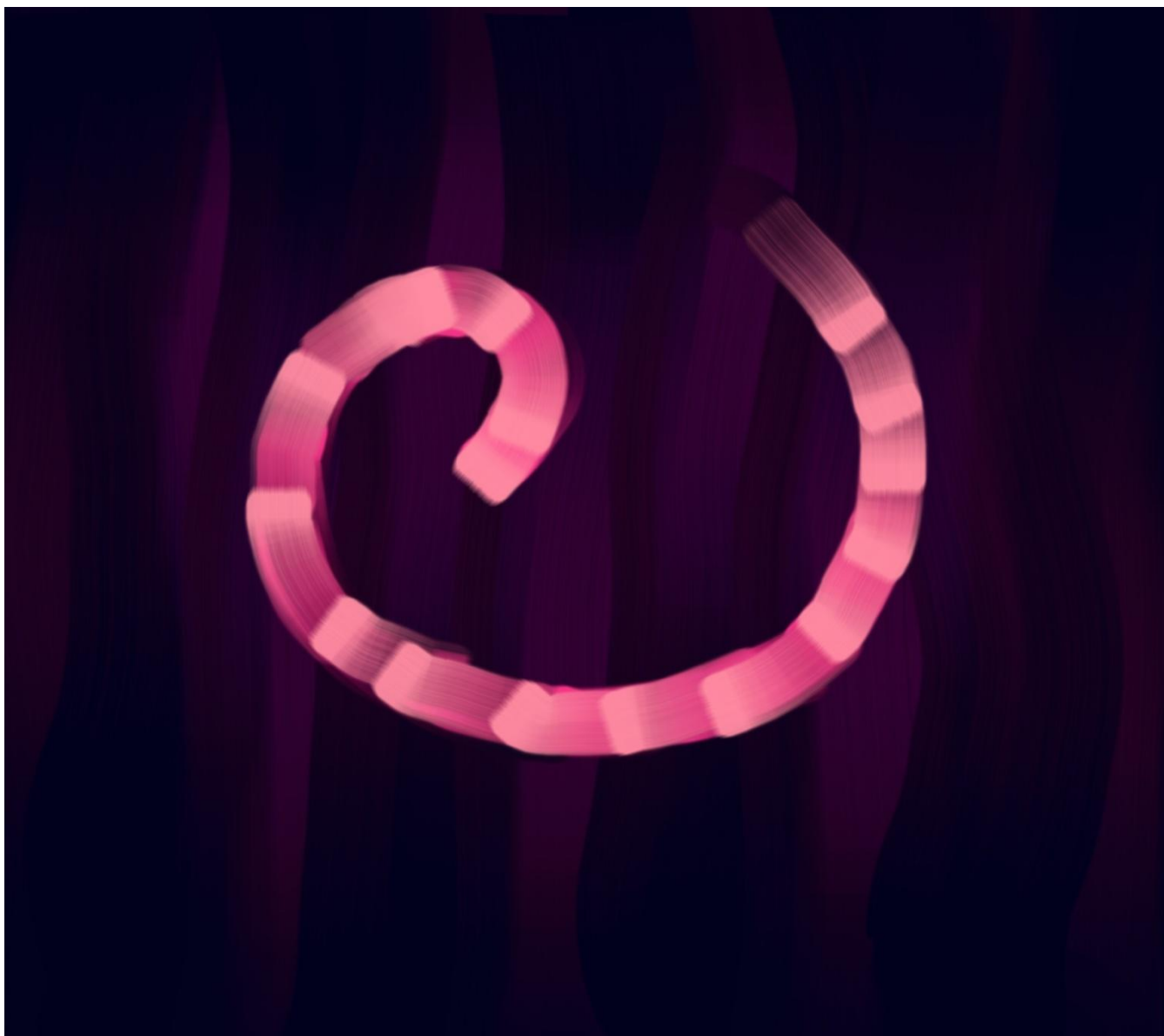
Когнитивния модел-представа, който предпоставя по-точно взаимодействие с природата се е налагал в миналото чрез война. Голямо постижение на настоящата епоха е заместването на военните средства с икономически при налагането на един модел над друг.

Вероятно народите не се различават по друго, освен по това, че някъде успява да се наложи по-добър модел и тези, които го следват стават по-високи, по-силни и по-многобройни. Тези общества, в които са се налагали погрешни модели, са загивали и са отстъпвали път на по-добрите. Толерантното съжителство на различни индивидуални мисловни модели и взаимното им обогатяване е може би най-голямото постижение на съвременната цивилизация.

1.1.2 МИСЛОВЕН МОДЕЛ – ПОНЯТИЕ

Осъзнавайки материалния свят ние трансформираме хаоса в част от нашата мисловна представа-модел. Този модел е системата от понятия с помоща, на които можем да разберем, предвидим и реагираме на обектите извън нас. Но какво е понятие?

Ние осмисляме обектите като ги дефинираме посредством понятия. **Понятието е стандартизирано съждение.**³ Понятие е смисълът, който влагаме в даден обект.



Ил. 1.1.4

„Живо същество“, Калин Бачийски, студент в курса по „Визуална семиотика“, 2008/2009 г.

Този смисъл може да се състои от една или безкрайно много характеристики. Всички тези характеристики само в сбора си изграждат понятието. Осмислянето е аналогично на сканиране на обекта съобразно специфичните особености на нашето съзнание, маркирайки отлики и закономерности. За разлика от пространствената структура, при която са налице три измерения – височина, ширина, дълбочина, нашето съзнание има много повече измерения, спрямо които сканираме обектите от материалния свят и изграждаме понятията си. Някои от тях са височина, ширина, дълбочина, време, характеристика по цвят, вкус, звук, тактилно усещане, енергетично състояние, структурна схема, морална система, естетична норма, политическа принадлежност и т.н.

Всеки обект, сканиран от нашето съзнание, добива измерения съобразно рамките на поне една характеризираща го ос. Понятията могат да получат измерения по неограничен брой оси. Например, човешкото тяло е предмет на изследване в толкова много сфери, че описанията на тези изследвания биха могли да се съберат само в многотомно издание.



Ил. 1.1.4

Ябълка - типичен пример за естествен знак

Ил. 1.1.5

Знак „Влизането е забранено“ - типичен пример за изкуствен знак



1.1.3. ПОНЯТИЕ – ЗНАК

Понятията следва да бъдат фиксирани, за да влезнат в употреба от съзнанието.³ Например думата „човек“ е фиксация на понятието човек. **Понятията се фиксират с помощта на знаци.**

Целта на фиксацията е свързването на понятието с определено означаване и отграничаването му от другите понятия. Когато помислим за знака, в съзнанието ни той събужда понятието.⁴ Например, цифрата 4 веднага се асоциира със наличие на четири елемента, без да има ограничение на техния характер.

Нашата мисъл функционира оперирайки със знаци, всеки от които означава понятие. Знаците се делят на естествени (виж ил. 1.1.4) и изкуствени (виж ил. 1.1.5). Естествени знаци са самите природни обекти, когато бъдат в нас представи за други неща и събития. Например „ясно синьо небе“ е естествен знак. То материализира понятието за метеорологично спокойствие, и още много други характеристики, като атмосферно налягане и т.н. Като сфера на мисълта естествените знаци имат много недостатъци главно поради това, че поначало не са предназначени за знаци - те са тромави, обемисти, неудобни, мъчни за боравене, неподвластни на волята ни. Жестовите и движенията на тялото, звуците, картините, паметниците, пиктограмите, ръкописните или типографските форми и т.н. са изцяло физически неща, но естествената им стойност съзнателно е подчинена на стойността, която придобиват като изразители на смисли. **Психолозите считат, че едно от най-големите постижения на човека е способността му да създава изкуствени знаци.**⁵ Създаваната от човека, така наречената „втора очовечена природа“, изгражда нова, нагодена към себе си среда, наситена максимално с изкуствени знаци. **Самата същност на цивилизацията се състои в създаването на изкуствени знаци, за да ни подсеждат и предпазват от неочаквани и внезапни събития, или да спомагат благоприятните такива.**⁶

Характерното за знаците е, че имат **пряка (изразителна) и репрезентативна** стойности. **Пряката стойност фиксира понятието.** Тя е материален носител на понятието. Например изобразителният знак, който маркира буквата „Р“ е пряка стойност на понятието. Колкото е по-малка и лесна за възпроизвеждане, толкова пряката стойност е по-подходяща за носител и този знак е по-лесно приложим. **При естествените знаци пряката стойност се изразява в реални обемисти обекти от материалния свят.** Например, огромен обем солена вода + населено с водорасли, риби, чайки, кораби... = понятие за море. **Пряката стойност при**

изкуствените знаци е сведена до максимално пестелив материлен носител, способен да изрази репрезентативната стойност.

снеговалеж



Ил. 1.1.6

При написване на „снеговалеж“ пряката стойност е написаната дума, а репрезентативната е изображението от ул. 1.1.6

Ил. 1.1.7

При естествените знаци пряката и репрезентативната стойност се сливат

Репрезентативната стойност е изразител на понятието.

Незначителната материалност и леснотата за възпроизвеждане е причината за налагането на думите и писмените знаци като основна медия за изразяване на мисълта. Щом можем да произнесем думата „снеговалеж“ няма защо да чакаме физическото изражение на понятието, за да си представим снеговалежа като природно явление (виж. ил. 1.1.6 и ил. 1.1.7).⁷

От друга страна е невъзможно е да се изразят в пълнота понятията и техните характеристики само с един тип знаци. Всеки един от типовете знаците има своята незаменима функция и често се изграждат знакови групи, които в синхрон дефинират понятията. Така както лишаването ни от едно от нашите сетива води до осакатяване и непълноценност, така и осланянето ни само на един тип знаци е информационна деформация. Понятията имат многопланови и разнородни характеристики и колкото и да е добра една система от знаци, тя не може да ги дефинира сама.

Ние осъзнаваме света с помоща на всичките си сетива. Понятията, които са в основата на нашия модел не могат да бъдат означени само с един тип знаци, защото това води до информационната им деформация.

1.1.4 ВИДОВЕ ИЗКУСТВЕНИ ЗНАЦИ

Осъзнаването на света е система от взаимосвързани и взаимно обусловени понятия, изразена с помоща на различен тип знаци. Знаците биват визуални, словесни, звукови, тактилни, обонятелни... Някои са по-подходящи за една цел от други.

В различни периоди на човешката история един или друг тип знаци е доминирал в изграждането на цялостната мисловна представа-модел за света. Създаването на по-компактни и лесно изграждащи се конфигурации от знаци е била основна предпоставка за развитието на мисленето. Простите системи от знаци се налагат над по-сложните поради леснината, с която се създават. С изобретяването на писмеността се поставя началото на историята. От самото си изобретяване до днес, езикът както в говоримата си така и в писмената си форма играе все по-нарастваща роля като изразител на мисълта. Думата логос значи както дума, така и мисъл⁸. Простите и лесно възпроизводими знаци имат недостатъка да са само препратка към по-сложните. Думите не могат да изграждат изобразителни, слухови, вкусови, и други

сетивни възприятия. Те могат само да ги призовават в нашето съзнание и ако ги няма в паметта, те не могат да изпълнят функцията си.

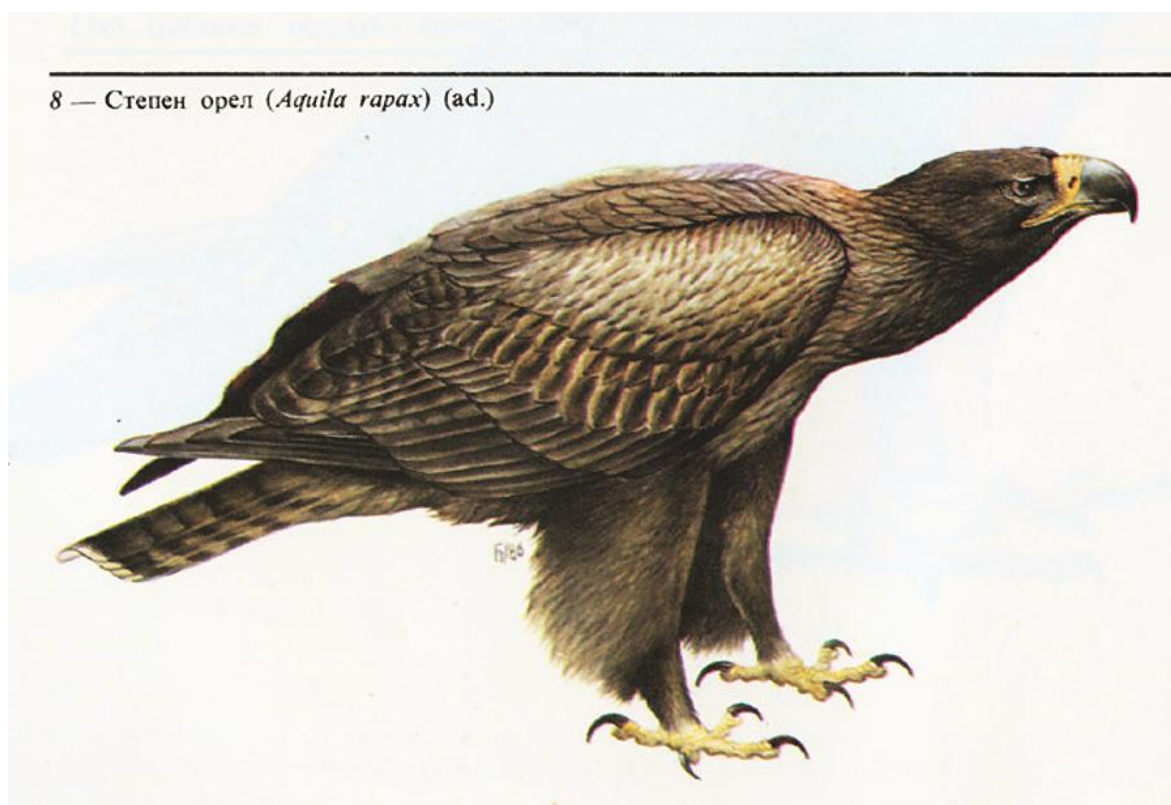
Този недостатък на мисълта се преодолява посредством изграждането на знакови системи, в които два типа знаци действат в синхрон. Например думи + изображения или думи + музика. Постепенно се развиват изкуства съчетаващи в себе си три и повече знакови системи като театъра и операта. Знакова система съчетаваща няколко типа знаци винаги е носител на по-пълна информация.

Знаците добиват смисъл когато ги разглеждаме в система. Осъзнаваме света като научна система от знаци и като система от знаци използвана в изкуството.

Научният подход и пътят на изкуството са два различни в същността си подхода. Научният подход има за цел да разберем как работи света. Подходът на изкуството е да ни научи как да бъдем щастливи. Често един и същ знак може да има значения и в двете системи.

Чертежите, в учебника по математика имат научен характер, защото функцията им е да подпомогнат дефинирането на изобразяваното от тях геометрично тяло. Подобна е ролята на ДНК модела в училище или научната илюстрация в определителя за птици (виж. ил. 1.1.8). Научната илюстрация използва знаци, които сме свикнали да разчитаме като научни.

Знаците използвани от класическото изкуство също по навик разчитаме без колебание. Това са класическата маслена картина, театралното представление, оперното представление, музиката свирена в концертна зала.



8 — Степен орел (*Aquila rapax*) (ad.)

Ил. 1.1.8

Степен орел - визуален знак, използван в науката за различаване на степния орел от скалния орел и останалите варианти на понятието орел.

Има знаци, които можем да разграничим само ако ги схванем в контекста, в който са използвани. Например думата „червено“ може да изразява понятие какво значи

„червеното“ за нас в живота. Тя е в основата на литературата като изкуство. Но може и да се използва за означаване на „червено“ в смисъл на отразена от предметите светлинна вълна с дължина от 800–650 нанометъра, или „червеното“, когато с педагогическа цел описваме въздействието на червеното върху децата при тяхното хранене. Това е научният смисъл на думата червено.

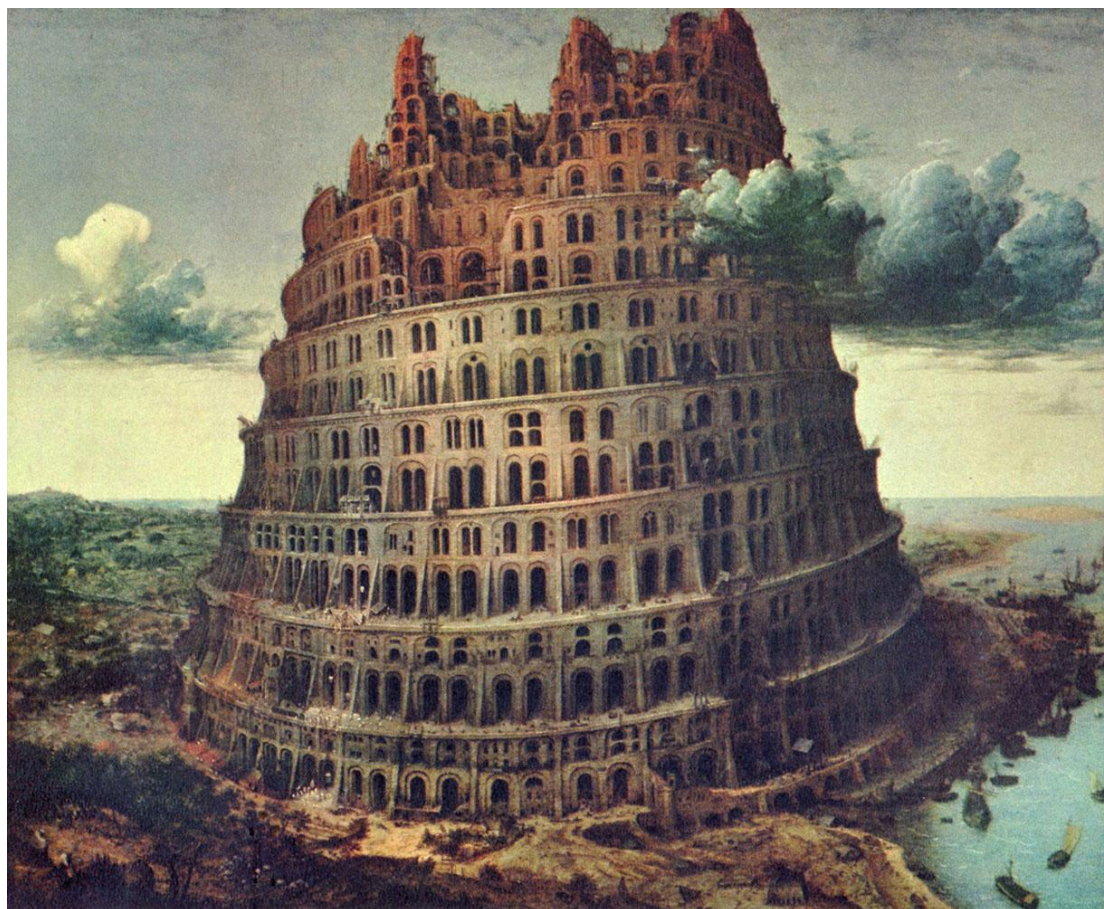
От друга страна типично сетивно репрезентативни знаци, могат да бъдат част от научно изследване, като снимка на живопис, като етап от реставрацията на творбата или обратното, карта, като част от картина на Джорджо де Кирико.

С оглед на гореизложеното може да се резюмира, че контекстът, в който един знак е използван е основен за определянето на знака.

1.1.5 ИЗКУСТВОТО – СЕТИВНО ОСЪЗНАВАНЕ НА СВЕТА

Науката подпомага успешната ни реализация. Цел на науката е нашето щастие. Създават се индустрии все по-пълно задоволяващи нуждите и потребностите ни. Науката вероятно ще генерира нов тип храни и всякакви удоволствия, които ще са още по-съблазнителни от настоящите. Но нека се замислим, какво мотивира нашите постъпки? Не е ли изпитването на положителната емоция. Какво е свят без емоция?

Без значение на начина ни живот, който водим, сетивните усещания за нас са единствената ни връзка със света. Както понятието не може да не бъде предметено от знака, за да можем да го използваме в мислите си, така и нашият свят е немислим отделен от емоциите ни. Изкуството има за цел да ни помогне да разберем света чрез езика на сетивата.



Ил. 1.1.9
Питър Брьогел Стари, „Вавилонската кула“, маслена техника, 1563 г.

Изкуството е сетивно осъзнаване на света.

Изкуството има и друга функция. То стандартизира нашата представа за света и с това спомага за единодействието между нас като човешки индивиди в рамките на социума.

Всички си спомняме притчата за Вавилонската кула. Хората се събрали и решили да изградят кула достигаща до небето и до Бога. Тя се извисявала все по-висока и по-висока, една нощ докато спяли, с цел да осуети идеята им, Бог им разбъркал езиците. Когато майсторите се събудили и започнали да строят не могли да се разберат и просто се разотошли. Строежът на кулата така и си останал незавършен.⁹

Ние сме самостоятелни индивиди, всеки със своя гледна точка и изходна позиция към значимото. Но ние сме психически продукт на обществото, в което живеем. Самият факт, че благодарение на учебниците днес едно дете разбира света по-добре от мнозина от най-изтъкнатите философи на древността е красноречив факт за ролята на социума.

Човек, както казва Аристотел, е социално животно.¹⁰ Благодарение на единодействието ни в рамките на обществото всеки от нас има възможност да се специализира и съответно да надскочи многократно възможностите си. Специализацията на индивидите води до по-пълното задоволяване на нуждите на цялото общество. Създаването на общи критерии е основната предпоставка за сработването ни и е една от основните цели на изкуството. Изкуството ни помага да разберем другите и да градим заедно един по-добър свят, създавайки обща ценностна система и съответно нормативи за разбирателство.

Какво става, когато е налице нов проблем, неотразен в изкуството? Опитваме да дефинираме сетивно проблема използвайки като инструмент най-близкото до него понятие. Резултатът неизбежно води до промяна в използваното понятие. Дали това е само обогатяване на понятието, вече включващо новопридобития опит, или поставеният проблем е толкова различен, че води до предефиниране на самото понятие?

Предефинираното понятие или разширеното понятие и в двата случая води до рефлексии в цялата система от сетивни понятия. Разрешаването на проблема води до актуализиране на сетивната представа за света. В този смисъл можем да сравним ролята на изкуството със сетивен софтуер. То служи на индивида като карта на стойностите и сетивен опит, отговарящ на очакваните проблеми, с които могат да се сблъскат сетивата ни. ***Проблемите се натрупват, когато софтуерът не предлага решения. Тогава имаме ново издание на този тип софтуер, който включва и новоповдигнатите проблеми.***

1.1.6 ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО

Ние възприемаме света чрез всичките си сетива едновременно. Някои от тях са по-развити, други по-малко. Някои са по-добри носители на многостепенна сетивна информация, други разграничават само четири вида дразнения. Тези които са по-развити, са в основата на създаден специално за тях сетивен език. Например без зрението пластичните изкуства са немислими, както и музиката без наличието на сетива за звука.

Зрението е носител на 85% от сетивната информация, която получаваме от заобикалящият ни свят. Очите са най-важният сетивен орган на човека. Те му дават възможност да получава информация от дистанция и да обмисли реакцията си. Много учени считат, че зараждането на зрителен сетивен орган в организмите е основната предпоставка за появата на разсъдък.¹¹ Дистанцията до обекта е време до сблъсък, при който трябва да реагираме. При организми с липса на дистанционни сетива, този времеви отрязък липсва и оттам отсъства нуждата от разсъждения. Обмислянето на

постъпките няма място, когато вече сме се сблъскали с проблема и той налага инстинктивно решение.

Изобразителното изкуство е визуално осъзнаване на света.

Разделянето на когнитивните карти на отделните сетива в самостоятелни единици на познание, води до осакатяване на цялото. Сетивата ни се изявяват винаги в контекста на останалите. Но разграничаването на функциите им е начин да разберем по-добре спецификата им. Всяка от тях доставя уникална информация и нейната липса води до информационни деформации.

Не можем да разбираме света пълноценно без да го визуализираме. Необходимо е визуализиране даже на понятия от съвременната наука с оглед на тяхното по-ясно дефиниране. За мен беше приятна изненада да науча, че колегите от Физическия факултет на СУ „Климент Охридски“ съзнателно търсят визуални изображения с оглед по-пълната дефиниция на явления, които определено не са част от всекидневният ни опит, а се развиват на молекулярно ниво. Свързването на физическото явление с кореспондиращ му образ повишава многократно четливостта на научния модел.

Образът има специфични само за него характеристики на информационен носител. Може ли ефектът – резултат от контраста на два цвята да бъде дублиран емоционално с други средства? Да си представим описание на картина на Герхард Рихтер (виж ил. 1.1.10) и въздействието на това описание върху зрител, който не познава творчеството му.



Ил. 1.1.8
Герхард Рихтер, „Портрет на Джилбърт и Джордж“, маслена техника, 1975 г.

В исторически план на изобразителното изкуство е приписвана ролята на регистратор на действителността. Тази функция на изкуството древните гърци наричат „мимезис“ или подражание. Визуалният знак е изпълнявал своята стабилизираща роля в мултимедийната знакова система на мисълта, фиксирайки точно, ясно и максимално дълговечно изображения от заобикалящият ни свят. След това се е намесвало словото. Комбинацията между статичното визуално изображение и описанието на съдбата на това изображение чрез средствата на словото е била широко практикувана система за предаване на информация. Днес във видеото съществува термина „ключов кадър“. Това е кадъра, в който става важна промяна в състоянието на обектите. Картината е изобразявала точно ключовите състояния на изображенията, докато словото е описвало действията между тези кадри. Книгата и илюстрациите в нея са пример за този модел на съжителство между двете основни изкуства (виж ил. 1.1.12). Субективна визуална позиция е била недопустима, защото е водила до неясноти и объркване в целият процес на осъзнаване и изкривяване на останалите компоненти на информационната система.



Ил. 1.1.10

Псалтир от Кентърбъри, XIV в.

Ил. 1.1.11

Фотографията е изместила класическата илюстрация в съвременно списание

Деформация в миналото, от наша гледна точка е имало, но това не е било деформация, а резултат съобразен с гледната точка на съответната идеологическа парадигма. Иконите на светците в християнското изкуство са съзнателно третирали различно от илюзионистичната гръко-римска традиция.

Функцията на стабилизиращ визуален знак след XIX в. се поема от фотографията (виж ил. 1.1.11). Едва тогава, в изобразителното изкуство става ясно разграничаване на миметичния визуален знак от визуалното съждение. Фотоапаратът е очевидно по-добър регистратор. Изкуството поема пътя на визуалното съждение и може да си позволи да изследва възможностите на визуалното, освободено от робуването на документалната страна на натурата.

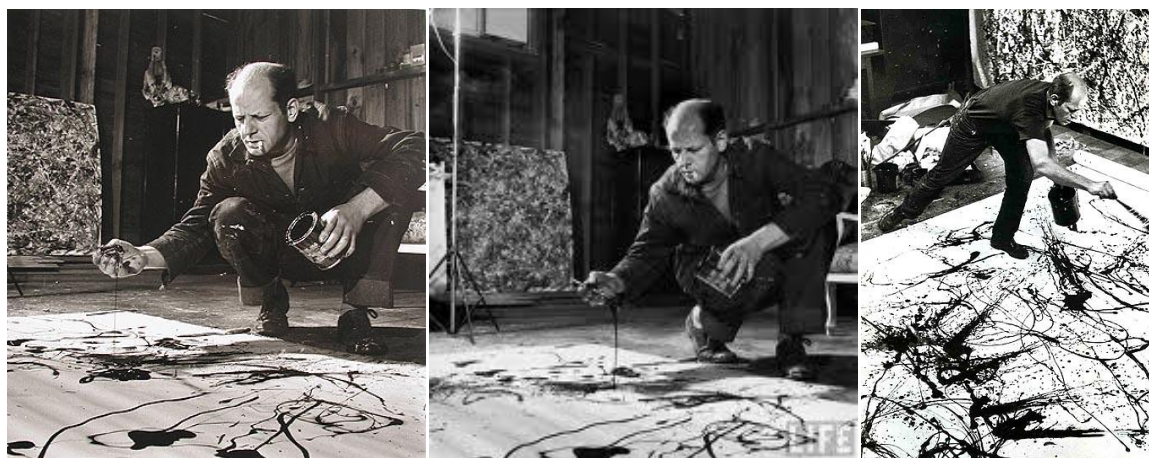
Тласък за този прелом дава науката. В началото това са теоретичните изследвания в областта на оптиката. Дотогава научните изследвания, ползвани в областта на изкуството са били само в посока на опознаване на обектите, които изобразяваме - анатомия, перспектива и технология. През втората половина на XIX в. Вилхелм Вунд обособява психологията като самостоятелна научна дисциплина.¹² Обект на първите лабораторни изследвания на психолозите е природата на визуалното възприятие.

Освобождаването от цитиране на природните форми и използване на цвета, формата, ритма, пропорцията като все по-самостоятелни изразни средства довежда до ново разбиране за ролята на визуалния език. С основаването на Баухаус през

1919 г. се полагат основите на визуална граматика на базата на Гещалт психологията. Търсят се обективни композиционни принципи, за да се даде отграничи и дефинира без да преосмисли проектирането в архитектурата, индустриалния дизайн и изобразителното изкуство. Осъзнаването на силата и възможностите на визуалния език извън несъзнателното му прилагане в рамките на миметичното изображение-знак и неговото приложение е основната тема на настоящето изследване.

1.1.7 ИЗГРАЖДАНЕ НА ТВОРБАТА

Творбата е фиксация на понятията, с помощта на които художника излага своята представа използвайки система от визуални знаци. Изграждането на системата от визуални знаци, фиксиращи представите на художника е двупосочен процес. Както беше отбелязано, мисълта е невъзможно да се фиксира с даден знак. Фиксацията на мисълта неизбежно повдига визуални проблеми, които трябва да бъдат решени. В



Ил. 1.1.12
Джексън Полък по време на работа

процеса на визуализация идеята се променя и добива своята окончателна форма едва в завършената творба. *Процесът на изграждането на творбата е в същността си визуално разсъждение.*

Осъзнаването на проблема и визуализирането му са паралелни и взаимно обуславящи се процеси. Както когато пишем, ние пренареждаме думите и формираме мислите си, така и при формулирането на визуалната представа се наблюдава опит и резултат.

Еднопосочното материализиране на предварително готова идея е унищожаване на чисто визуалните възможности за послание на творбата. Наистина при минимализма, например, е налице примат на идеята над занаята. На пръв поглед творческият процес може да се сведе до телефонен разговор между автора и един заетия изпълнител¹³. Но по същество това е повторение на веригата от дизайнер – производство. Визуализацията на творбата протича изцяло в съзнанието на художника и неговите произведения.

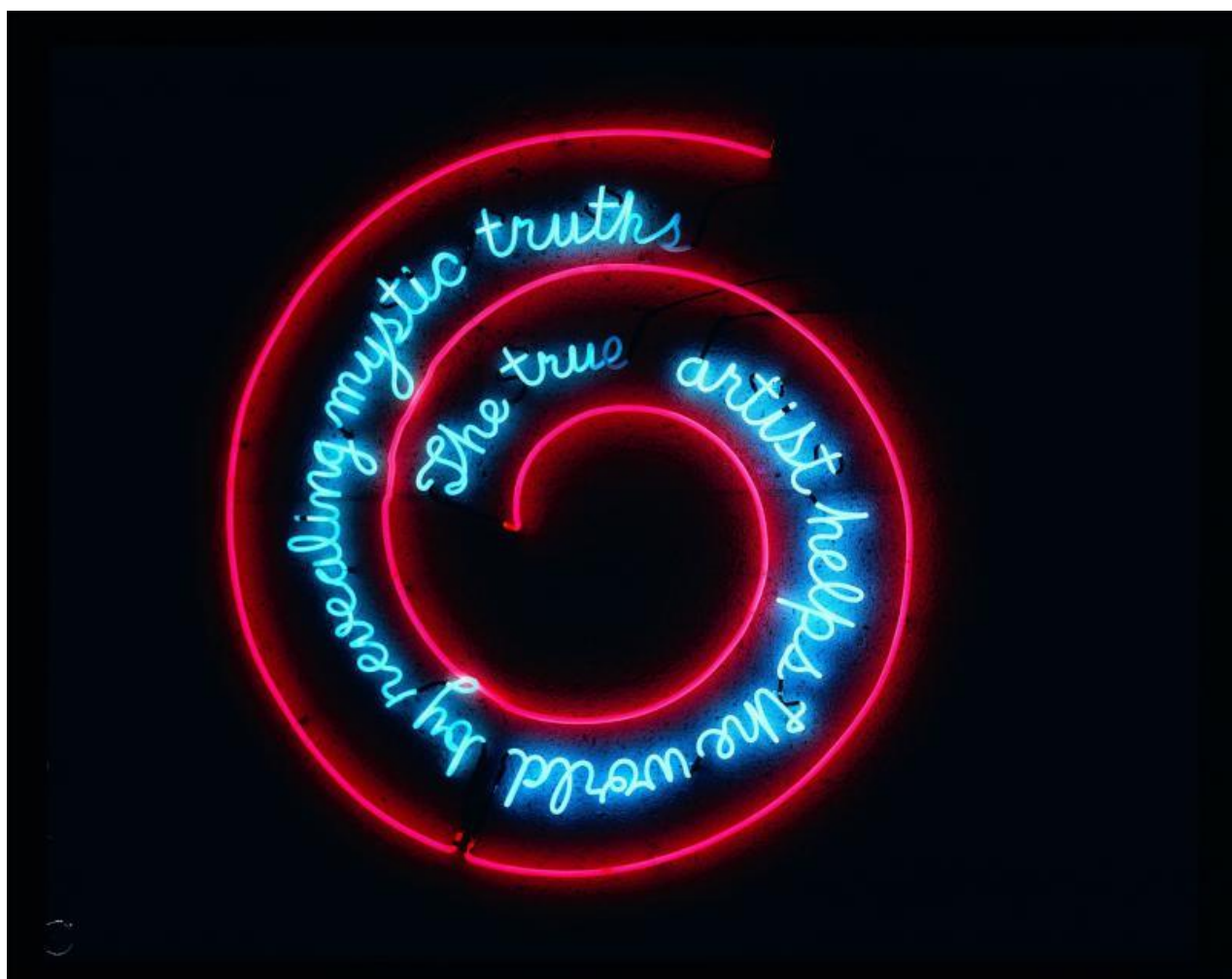
Творба без процес на визуален размисъл е копие на крайния резултат от друг протекъл вече визуален размисъл. Визуалното осъзнаване има винаги нужда от взаимно прецизиране между идеята и визуалните понятия изказващо идеята.

Какво представлява творческият процес в изобразителното изкуство?
При визуалният размисъл се наблюдават няколко етапа:

1. Проблем , който трябва да бъде решен.
2. Идеи за решаването на проблема. Може да има множество идеи за решаването на проблема.
3. Процес на визуализация и доказателство за визуална убедителност на всяка една от идеите.
4. Визуално съждение – една от идеите намира знаковата си форма и изразява в завършен вид посланието на автора.

Резултатът от творческия процес е творба материализираща визуалното понятие. За художника творческият процес е развитие на визуалното му мислене на нов по-висок етап.

С всяка нова творба художникът има по-голям визуален запас от понятия, помагачи му да изгражда по-точни визуални съждения в следващите си творби. Както при всяка специализация той развива визуални умения, надхвърлящи уменията на неспециалистите.



Ил. 1.1.13

Брюс Науман, „Истинския художник разкрива на света най-дълбоките тайни“, неон, 1967 г.

Художникът израства с всяка нова творба не само професионално, но и като личност. Както при всеки професионалист, практикуващ дадена професия и тук се достига до нарастване на познанията с което нарастват и способности му да формулира визуални послания. Тази способност не е само в техническите умения да означава илюзионистично природни форми. Това е и в по-голяма разграничителна способност относно цвят, форма, фактура и т.н. Когато свързваме дадено сетивно явление с определена цел, ние отграничаваме това дразнение от останалите¹⁴.

Веригата автор – творба – зрител досега е единствената схема за реализация на функциите на изкуството. Всеки компонент в тази верига има променливи характеристики през различните епохи.

Променя се отношението към ролята на художника. В началото той е третиран като обикновен занаятчия. Впоследствие той се превръща в творец-учен. От втората половина на XIX в. той е бунтар и мислител. Метаморфозите на разбирането за „творба“ през вековете отразяват упадък на една медия и зараждането на нови форми. Участието на публиката и начините на нейния контакт с творбите също се променят диаметрално – от посещение в храма, до взаимодействие с дигитална игра. Но винаги е налице схемата автор – творба – зрител.

Авторът е част от социума, в който съществува. Основната функция на съществуването на професията художник би могла да се оприличи с генератор на нови визуални понятия, с което подпомага членовете на социума да разбират света по-пълно.

Творбата по същество е послание от автора към зрителя. **Художественото произведение е система от знаци, фиксиращи визуалното осъзнаване на проблема от автора.** Осъзнаването на един визуален проблем е мисъл, както всяка друга, но изразена с визуални средства. Визуализираните съждения на художниците безспорно са визуални отговори на проблеми, които са и проблеми на всеки член на социума. Тези проблеми не са измислени от художника. Те само са уловени от художника и осъзнати визуално от него в творбата му.

Творбата е визуално съждение. Творбите на художниците помагат на останалата част от социума да разбере света. Както казва Брус Науман в прочутата си едноименна творба: „Истинският художник разкрива на света най-дълбоките тайни“¹⁵ (виж ил. 1.1.13).

Ние контактуваме с изкуството посредством творбите. Харесваме дадена картина или не. Това значи, че приемаме нейното визуално съждение за вярно, или не. Как преценяваме дали творбата е значима за нас? Зрителят разчита посланието на визуалната творба на принципа на по-синтезираните знаци, каквито са думите и графемите.

Три са основните фактора, по които разчитаме творбата:

1. Разбираемо ли е означаването на посланието?
2. Дали приемаме визуалното послание на автора за правилно и важно за нас.
3. Изказано ли е убедително посланието?

Първият фактор винаги ще съществува, също както съществуват безкрайно множество езици. Всяка творба е визуализирана на базата на знаци и разчитането им не е нещо, което ѝ е задължително присъщо. Означаването е в контекста на епохата и времето. Не можем да разберем в пълнота една рисунка с туш от Куо Хси от XI в. в Китай (виж ил. 1.1.14), ако не сме запознати с естетическите норми и изразните средства на разглежданата епоха.

Вторият проблем е до каква степен авторът изказва идеи, които интересуват зрителя. Например етнографската хубост вече не се приема за толкова значима тема, както е било преди век в България (виж ил. 1.1.15). Друг пример – апотеозът на водната помпа като техническо откритие през XIX в., днес също не ни е актуално.

Вторият и третият проблем са в известна степен обвързани поради факта, че когато е налице слаба работа като визуализация, идеята ѝ винаги звучи непривлекателно. Често се наблюдават теми, които смислово са ни чужди, но творбата има качества

надхвърлящи темата. Например, една култова африканска маска, може да ни въздействува извън контекста на божеството, на което е посветена (виж ил. 1.1.16). **Изящното художественото произведение няма друга функция освен да пресъздаде максимално четливо позицията на автора си.** За целта авторът

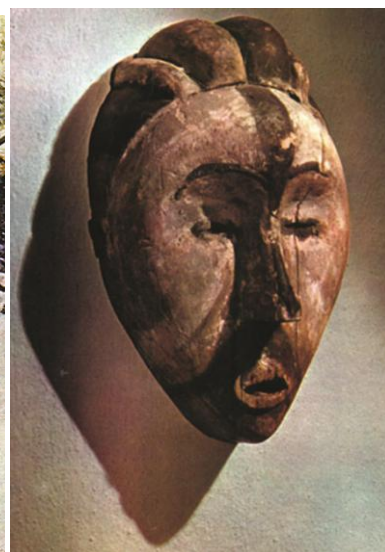


Ил. 1.1.14
Куо Хси, „Проясняваша се есен над планини и долини“, туш и коприна, XI в.

използва визуален език, обусловен от времето си, принадлежността си към определена културна общност, както и най-вече от целта на творбата си. Как зрителят разчита този визуален език?



Ил. 1.1.15
Ярослав Вешин, „След лов на сърни“, маслена техника, 1911 г.



Ил. 1.1.16
„Ритуална маска“, Масиба, Уганда, 30-те години на XX в.

Визуалният език е означаване на информация. Без значение, какъв материал използваме, нашето произведение винаги е визуален изказ на информация – това не е дублиране на натурата. Например, когато рисуваме модел от натура ние никога не можем да копираме буквално натурата, даже и да си го поставим за цел. Същността на рисуването е да изградим максимално точна представа за изображението чрез отразяване на характеристиките на модела, така, че този, който гледа нашата творба да си представи изобразявания обект.

Класическото визуално означаване в рисуването и живописата се осъществява с помощта на степенуване на светло/тъмно + степенуване на топло/студено върху хартия, платно или друг материал (виж ил. 1.1.17). Определяме къде има най-голямо количество светлина, например по хрущялната част на носа. Това е най-светлата точка. Най-ярката степен от използваните в нашия етюд, наричаме условно степен 1. Обратно, тъмното на сянката под носа е в нашата система най-тъмното петно. То може да бъде в нашата скала – степен 100. С помощта на редуването на степените от светло към тъмно в диапазона от 1 до 100 означаваме обемните характеристики в модела. Това степенувано означаване, разчетено от зрителя възпроизвежда в съзнанието му изображения от нас модел. Но степенуването е само изразяване на информация за обекта, то не е и не може да бъде дублиране на обекта. Степенуването е метод, използван в класическия визуален език.

Използвайки характеристиките на избраната от нас медия, чрез възможностите, които предлага означаваме визуално структурата на нашия обект. Когато това не е етюд, а авторска творба – визуалният език материализира нашите съждения.

Визуалният език е система от визуални знаци, чрез които изразяваме идеята на нашата творба. Тези знаци подобно на всяка азбука имат своя граматика и правила, с помощта, на които пишем посланието си до зрителя.

При изграждането на творбата съществуват два основни типа визуален език. Първият тип се базира на принципите, по които сетивата ни отразяват обектите от материалния свят. Този език поражда у нас илюзия за изобразявания обект и оттам разчитаме смисъла на посланието. Този език условно наричаме илюзионистичен. Усвояването на този език е целта на техниката и е в основата на фотографските изображения, киното, холографията и т.н.



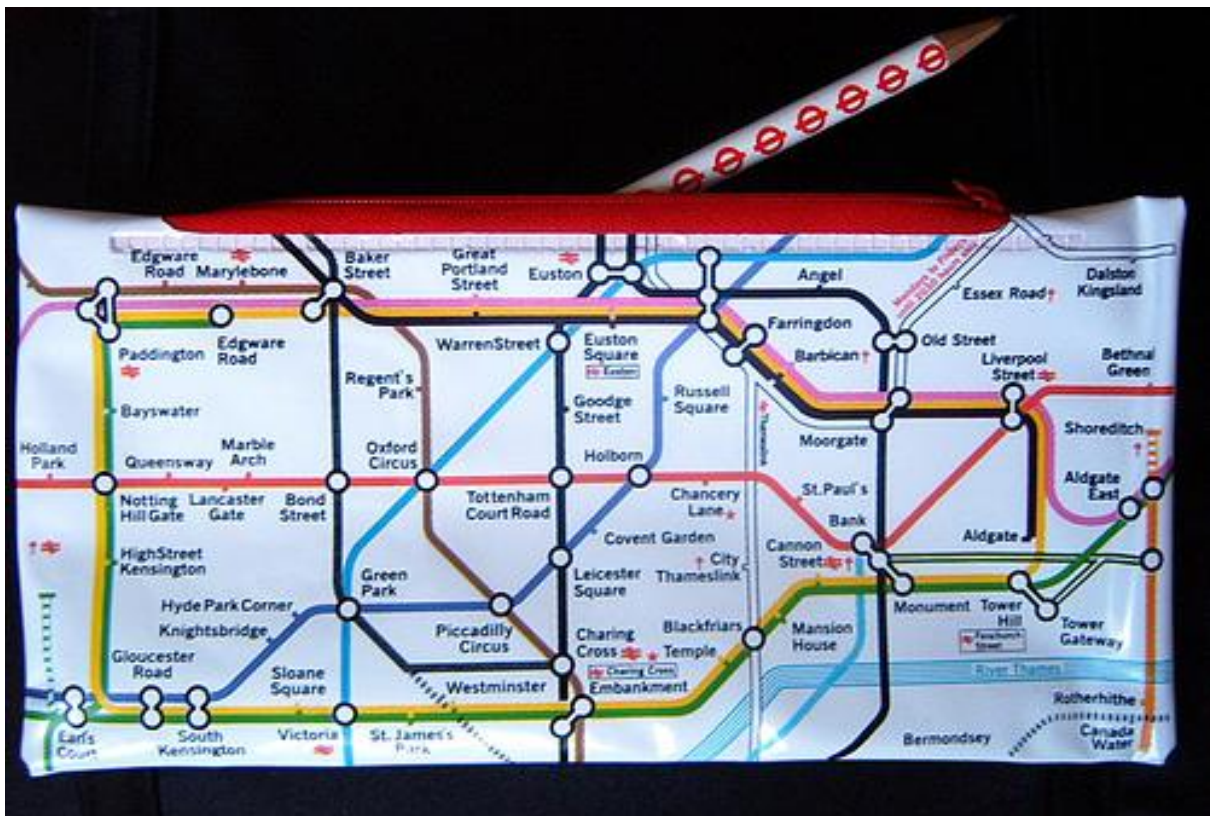
Ил. 1.1.17
Питър Паул Рубенс, „Рисунка на дон Диего де Мессиа“, 1627 г.

Ил. 1.1.18
Дуейн Хенсън, „Бездомници“, полистер, 1969-70 г.

Илюзионистичен е визуалният език, при който максимално обективно и в пълнота възпроизвеждаме сетивните отражения на изходните изображения в творбата ни, без да ги деформираме съзнателно, съобразно ролята им като носители на идеята ни (виж ил. 1.1.18). Понякога в съвремението този подход на кодиране се определя като „реализъм“, но това изисква твърде много допълнителна аргументация.

Реализмът в определен смисъл и с много уговорки може да се нарече и своеобразно тълждество между света, в който вярваме и изобразеното в произведението. Ако считаме, че мисловният модел от творбата е точен в отразяването на заобикалящия ни свят, ние бихме могли условно да наречем този модел „реалистичен“.

Вторият тип визуални езици набляга на показване на същностното, стойностното за нас в творбата, максимално сбито и ясно. Можем да нарисуваме илюзионистично птица, но ако целта на нашата творба е да означим абстрактното понятие полет, тогава илюзионистичната птица ще направи посланието неясно и неадекватно. Ако искаме да покажем полета на птицата, а не нея самата, неизбежно трябва да наблегнем на образа ѝ в полет, на нейните крила. При този език ние се освобождаваме от всичко ненужно с оглед да направим смисълът максимално ясен. Картите на градове или местности са един добър пример за подобен абстрактен визуален език, напълно съобразен с функцията (виж ил.1.1.19). Ако изразим пътя на метрото или на автобуса като една права линия и отбележим спирките по него, няма да сме правдиви относно истинския маршрут, но возещият се ще може лесно да се ориентира, което е и функцията на картата.

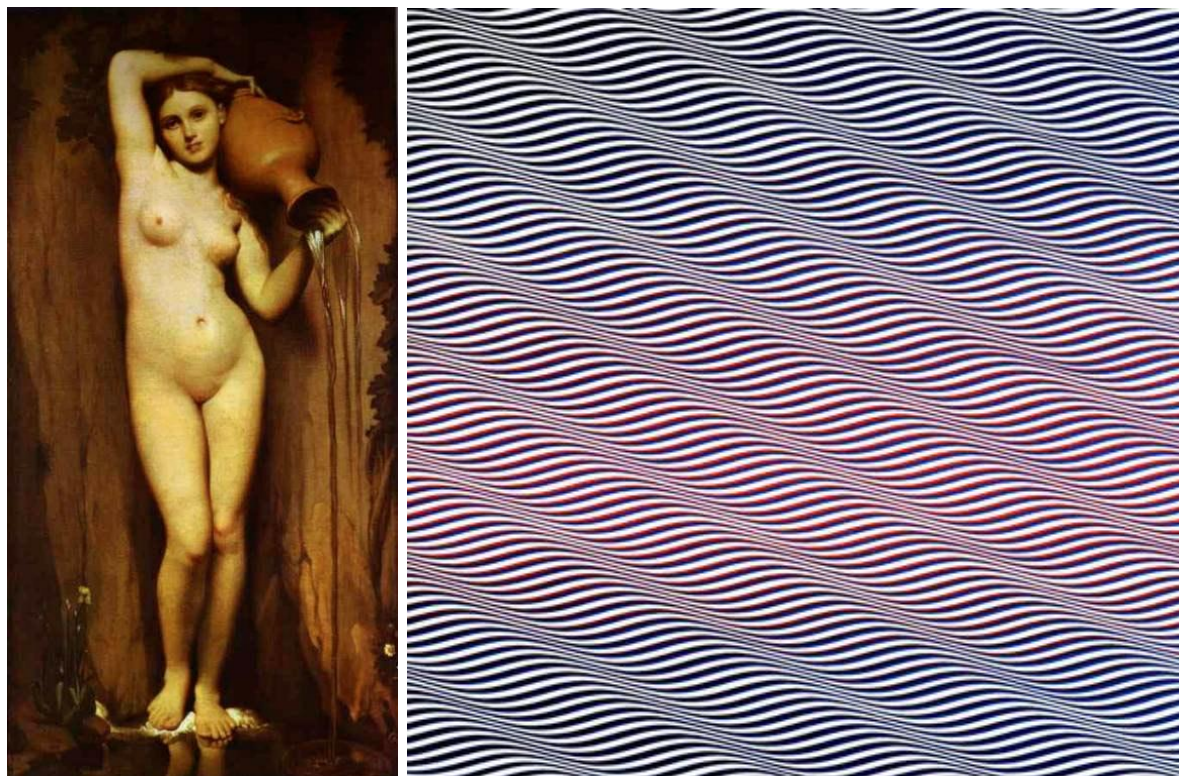


Ил. 1.1.19 Карта на метрото в Лондон

В едни епохи надделява „илюзионистичният“ тип визуални езици, но в други са по-популярни тези на „подчертаване съобразно функцията“. Визуалният език е част и функция на цялата мисловна представа за света. Като цяло визуализирането на творбата посредством „илюзионизма“ прави автора по-разбираем и по-широкоспектърен. Но всеки от двата езика има различни качества и предимства.

От друга страна, „илюзионизмът“ днес е лесно постижим и по-въздействащ чрез медии като киното и триизмерното компютърно моделиране, а други, като класическите са по-подходящи за „визуализиране съобразно функцията“.

В исторически аспект е интересно комбинирането на максимално реалистичен език на изображението с митологичен сюжет, което води до широкодостъпно предаване



Ил. 1.1.20
Жак Доменик Енгър, „Изворът“, маслена техника, 1856 г.
Ил. 1.1.21
Бриджит Райли, „Водопад 3“, акрилна техника, 1967 г.

на кондензирана смислово информация. Този метод е използван повсеместно от Античността до XIX в. (виж ил. 1.1.20). Недостатък на този подход е, че ако не познаваме съдържанието и тълкуванието на мита посланието му е нечетливо. Други недостатъци са множеството съвременни понятия, които е просто невъзможно да бъдат изразени чрез него (виж ил. 1.1.21).

Избирането на език, за да изразим визуалната си представа, е първата задача при започването на творбата. В миналото това е било немислимо. Излизането от границите на общоприетото, от етноса и епохата визуално означаване е било строго наказвано. Днес сме свободни даже да смесваме няколко типа знакови системи в едно произведение (виж ил. 1.1.22).¹⁶

Ние винаги трябва да мислим към кого насочваме посланието си и кой визуален език е по-подходящ за него. Само когато езикът, по който е визуализирана творбата е разбираем за декодиращия я зрител, само тогава се осъществява пълноценен контакт.

Какво става, когато имаме визуализиране, което зрителя не разбира? Тогава творбата не ни въздейства като изкуство. Тя се разчита единствено като предмет – например подрамка, платно, цветни петна, без да се получи контакт на психологическо ниво. Веригата автор– зрител – творба се е разпаднала. Ако творбата например е абстрактна картина с маслени бои, понякога тя може да се



Ил. 1.1.22
Дейвид Сале, „Миньорът“, смесена техника, 1985 г.

на живоотно. Може да се разчете дори като опит за измама на почтения зритель, клиент, покровител. Тя е подигравка, ако не и подмолен заговор, целяща да разклати режима и да зарази с упадъчни идеи обществото, каквато е тезата на национал-социалистите в Германия, в периода 1933–1945 г., относно инакомислещи автори като Макс Ернст, Марк Шагал, Ото Дикс и др. Творбата в ролята си на материален предмет може да намери даже практическо приложение, колкото и да не е подходяща за това, както става с подарените от Ван Гог картини на неговите модели от Боринаж.¹⁷

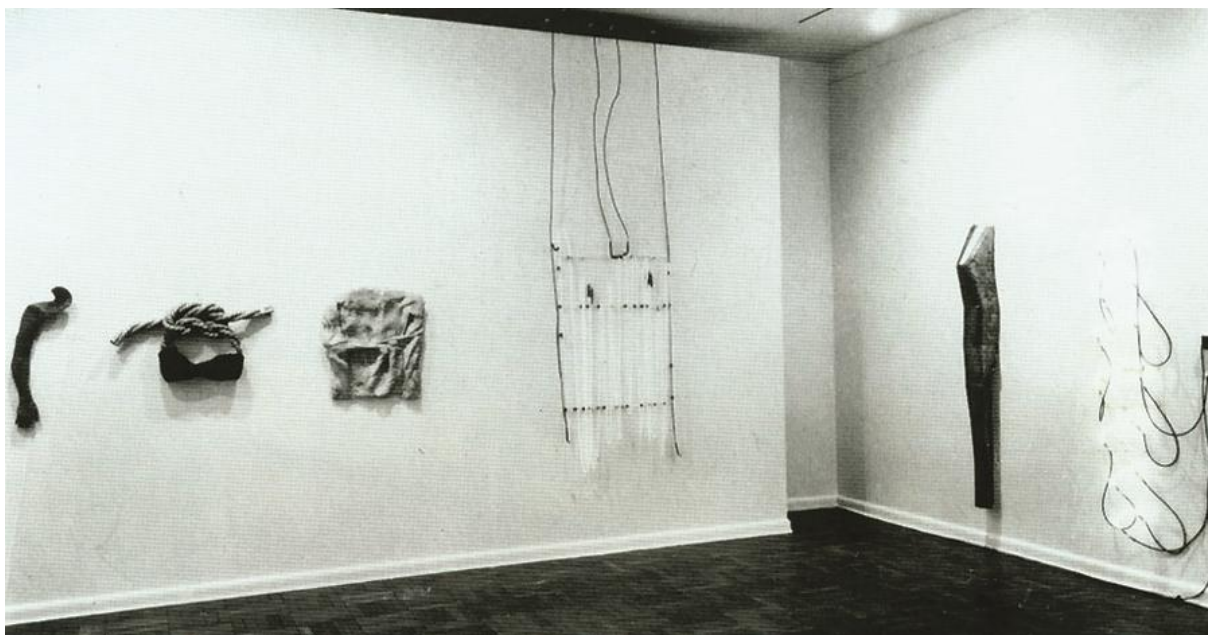
Ако художественото произведение използва нетрадиционен визуален език, като инсталация или друг тип изкуство и зрителят не разбира езика на автора, той просто не я вижда.

В подобни случаи почти никога зрителя не обвинява себе си. Даже когато се разглеждат обществено признати творби, почти винаги има отрицателна и подигравателна емоция към произведението, което не е разбрано. Ефектът от неразчитането на езика на дадена творба е феномен, който е преживян от всеки в различен период от живота му, или непрекъснато преживяван при определени стилове и форми на изкуството. В зависимост от степента на различност, творбата се разчита в следните степени:

1. Няма творба.
2. Това е подигравка, докде са стигнали съвременните художници!
3. Много ме привлича, но какво е искал да каже автора?.
4. Имам нужда от нея, за да съм щастлив.

Пример за първата степен е статията на критика Хилтън Крамър в Ню Йорк Таймс от 1973 г., относно изложба (виж. ил.1.1.23) на Брюс Науман:

„Не е по-лесно да опишеш изложбата на господин Науман, отколкото да я разбереш, защото в нея наистина е много малко това, което е визуално различимо – няколко скулптури, без пластична стойност, няколко фотографии, без фотографска стойност, и няколко видео екрана, които съчетават в нас чувствата на досада и отврат...“¹⁸



Ил. 1.1.23

Брюс Науман, изложба на автора през 1973 г., която описва критикът

Разбирането на езика, на определена творба се обуславя винаги от условности свързани с културния контекст и с индивидуалната визуална култура на зрителя.

Когато имаме равенство между визуалната култура на зрителя и творбата, разчитаме творбата най-пълно. Имайки значимо произведение, за нас то става своеобразно училище и необходима част от нашето битие.

Проявава се и обратното явление, при което равнището на зрителя надхвърля визуализирането на творбата и нейното послание. Какво става в случай, при който езикът, който е разбираем, но е под психологическото ниво на зрителя? Тогава просто ние тръгваме по обратната скала, наистина малко по-различно емоционално оцветена.

1. Доста познато
2. Банално
3. Елементарно, наивно
4. Кич

Даже и да не правим преглед на съвременния художествен живот, достатъчно е да си спомним как се променя с времето нашето отношение към детските ни рисунки.

Пресечната точка между визуалната култура на зрителя и визуалния език на автора при материализирането на посланието е основна предпоставка, за да се осъществи контакт.

Разбирането на творбата от зрителя е основен проблем в творчеството на всеки художник. Решението на автора към кого насочва творбата си често е труден въпрос. Ако съзнателно визуализираме произведението си с по-лесно разбираем и общодостъпен език, можем да го обезсмислим. Изящното изкуство не може да променя формата си без да се профанизира. При рекламата нещата стоят по-различно. Нейната функция е да въздейства масово. Тогава проблемът се поставя преди всичко по посока на този към когото адресираме посланието си.

Когато изкуството има роля на пропагандатор на определени идеи, тогава то съзнателно се свежда до лесно разбираем визуален превод на тези идеи. Известна е тезата, че изкуството трябва да бъде близко до хората, за да бъде изкуство! Определено илюзията за реалност е масово предпочитана. От друга страна нивото

на широката публика също се променя. Добър индикатор за това могат да бъдат публичните търгове. Цените на картините на търговете за изкуство обикновено бележат нивото на вкуса на масовия зрител.

Десетки милиони струват картини на онези автори, които съвпадат с нивото на масовата визуална култура подобно на последен модел компютър, който струва например 5000\$, а този, който излиза от употреба–200\$. За автори, назад във времето от фокусът на обществения вкус, както и автори напред във времето от този фокус, цените падат.

Изграждането на творбата с помощта на елементарен общодостъпен код има преимущество да достигне до максимално широка публика. Намирането на нови пътища и форми за по-пълнен изказ е сигурен път за психическо усъвършенстване. Както казва Леонардо да Винчи, един художник не може да нарисова по-интелигентен персонаж от самият себе си.

Творбата придобива стойност чрез значимостта на своето послание. Разчитането на посланието превръща света в космос. Формата на творбата е само материализация на нейното послание и нейната роля е да го изяви максимално четливо. Водещ е смисълът, вложен от автора. Основното е да разберем нещо важно за нас, да получим решение на проблем, който ни спира, да повярваме на решението.

Посланието трябва да е изказано ясно.



Ил. 1.1.24

Алберт Алдорфер. „Битката при Иса“, маслена техника, 1529 г.

Ил. 1.1.25

„Битката при Иса“, римскомозайка копие на гръцка картина, Помпей, I в. пр. Хр.

Има автори, които на малко пространство пресъздават уникално количество имитативна информация. Използват скъпи материали или сложни перспективни построения на общозначими за човечеството сюжети. Много често те искат да кажат всичко в едно произведение, което да стане творбата на тяхния живот. Те са овладели до съвършенство техническите умения на времето си. Въпреки това творбите им нямат заряд и не остават сред произведенията, които помним. Пример за подобна творба, поне от днешна гледна точка, е „Битката при Иса“ от 1529 г. на Албрехт Алдорфер (виж ил. 1.1.24). Тя е добър пример за това как изобилието не всякога е от полза. Ние се губим в множеството на битката и сблъсъкът ни прилича повече на някаква детска игра, а изображенията – на оловни войничета. Изразявайки представата си за битка, не е достатъчно да нарисуваме безкрайно множество сражаващи се рицари. Неизброимата рат и панорамата от вълшебни замъци не ни показва борбата на живот и смърт, характерна за битката нито ни показва защо тази битка е толкова важна за историята. Кои са добрите и кои лошите? За какво се бият? Какво иска да ни каже

авторът? В случая пред нас е картина, която въпреки многото труд и познания на автора ни оставя безразлични. Многото не е качество. „Битката при Иса“ е творба, която от гледна точка на разискваните тук проблеми може да бъде определена като картина със слаба и претрупана идейна структура.

Начинът, по който подхождаме към определен проблем е от първостепенно значение за зрителя. Това е единственото, поради което творбата има смисъл.

Нека проследим структурата на посланието в две творби на тема любов, създадени с времева разлика от десет години в един и същи град. Едната е „Целувката“ от 1886 –1898 г. на Огюст Роден (виж. ил. 1.1.26). В творбата е избрана гледната точка на телесното измерение на любовта. Знаменитият скулптор пресъздава две преплетени в прегръдка тела. Тя е изцяло в контекста и визуалния език на времето си.

Ако изберем плътското разчитане на темата за любовта, днес бихме предпочели като по-въздействащи творбите на Джеф Кунст. Например в серията от голямоформатни фотографии на Кунст с Чичолина – „На небето“ от 1990 г., представена на Венецианското биенале (виж. ил.1.1.28). Серията е по-многопланова и по-ефектна в разчитането на плътското в темата. Мраморът не е добър материал за препредаване на съблазнителна плът. В случая с Роден имаме проблем свързан по-скоро с остаряла, но общоприета за времето си позиция.

Антиподна в подхода си и много по-дълбока в разработката на темата за любовта е



Ил. 1.1.26

Огюст Роден, „Целувката“, мрамор, 1898 г.

Ил. 1.1.27

Константин Бранкузи, „Целувка“, мрамор, 1909 г

Ил. 1.1.28

Джеф Кунст, „Произведено на небето“, смесена техника, 1991 г

„Целувка“ на Константин Бранкузи (виж. 1.1.27). Любовта за Бранкузи е романтичното сливане на обичащите се в едно тяло, с едно общо за двамата око към света. Това е ясно изразено в монолитната и четлива структура на творбата. Преднамереният наивизъм придава чистота и уязвимост на влюбените. „Целувка“ на Бранкузи ни показва колко въздействаща може да бъде една значима идея изказана максимално пестеливо.

Формата има единствената функция – да представи идеята. Излишните изразни средства възпрепятстват четливостта на посланието. Премахването на всичко ненужно е добър принцип за консолидация и усиление на силата на посланието. В този смисъл прословутата фраза на Адолф Лоос – „нищо в повече“, може да се отнесе не само като стилова характеристика на модернизма, на който тя се превръща в знаме, но и за всеки творец, защото максимата „нищо в повече“ е изказана още от древните гърци и олицетворява физиологичен закон. Нашата нервна

система, за да избегне претоварване, предпочита максимално сбит изказ на постъпващата информация. Естествено, информацията трябва да е достатъчна за да се изгради желаната представа и да се постигне целта на въздействие.

Никой не предпочита по-дългите изложения от необходимото. Никой от нас не би желал да работи повече, ако може да работи по-малко, постигайки същия резултат. Съкращаването на всичко излишно е универсално печиливш принцип. Когато



Ил. 1.1.29

Ел Греко, „Погребението на граф Оргаса“, маслена техника, 1586 г.

композираме винаги е добре да мислим какво можем да махнем от творбата без да се лишим от желаното цялостно въздействие. След приключването на определен етап

от творческия процес, винаги пристъпваме към консолидация на идеята. Както казва известният филмов актьор и режисьор Чарли Чаплин: „След като сглобя отделните епизоди на филма, аз го раздрусвам като дърво, от което трябва да падне всичко излишно“.¹⁹

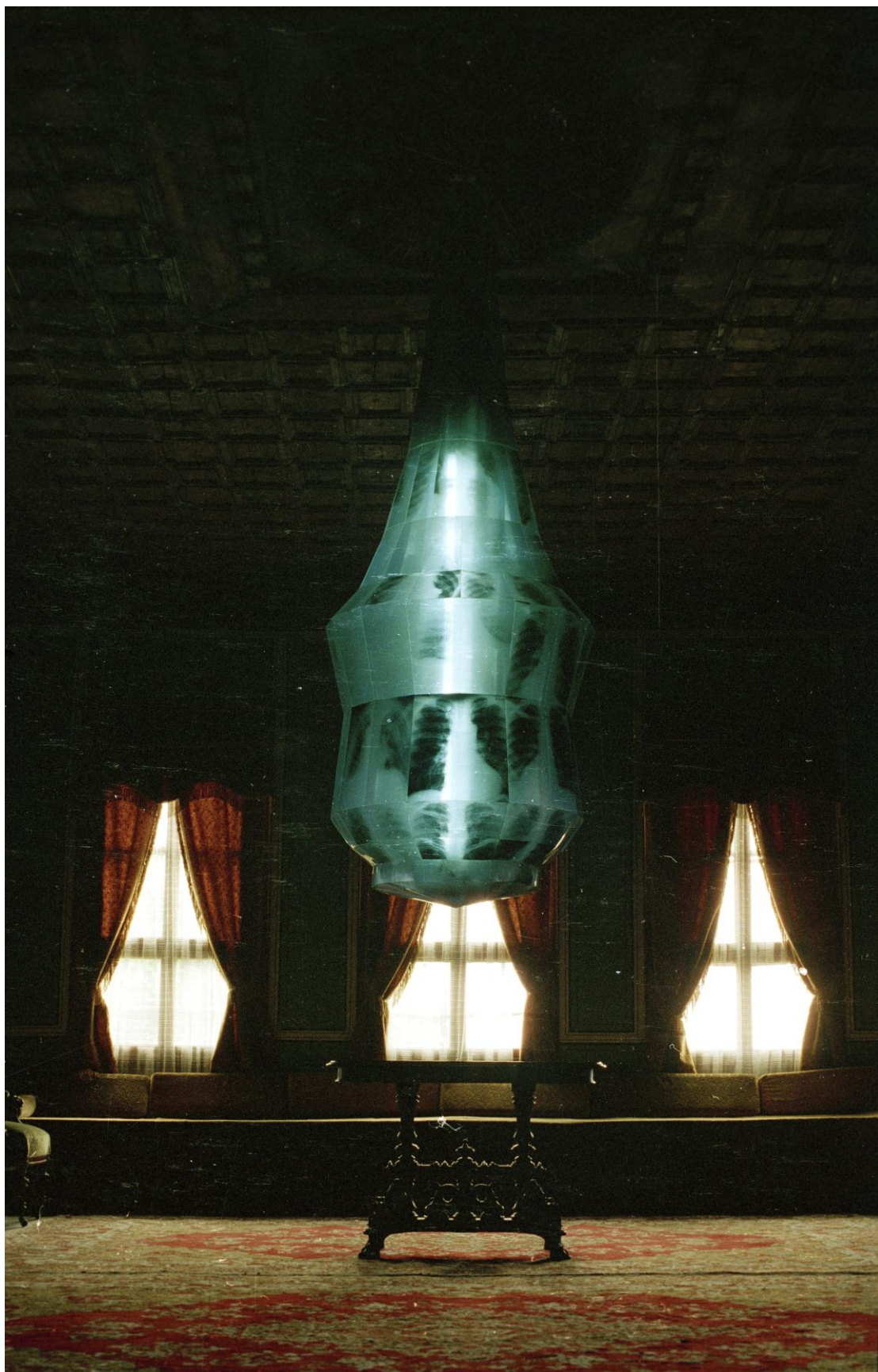
Употребата на максимата „нищо в повече“, се явява универсален композиционен принцип. Този принцип не определя стила на творбата и не означава, че по-простите неща имат задължително приоритет. В случая визирираме само максимално допустимата простота на формата, способна да изяви отчетливо идеята на творбата. Както казва Рудолф Арнхайм, стонът на един ням човек е много прост по форма, но той не ни говори нищо.

Има творби, които са шедеври и винаги ще помним, въпреки че са визуализирани с помощта на много фигури и детайли. Многофигурната и сложна структура на една творба може също да е олицетворение на принципа „нищо в повече“. Пример за подобна творба е „Погребението на граф Оргас“ от Ел Греко (виж. ил. 1.1.29).

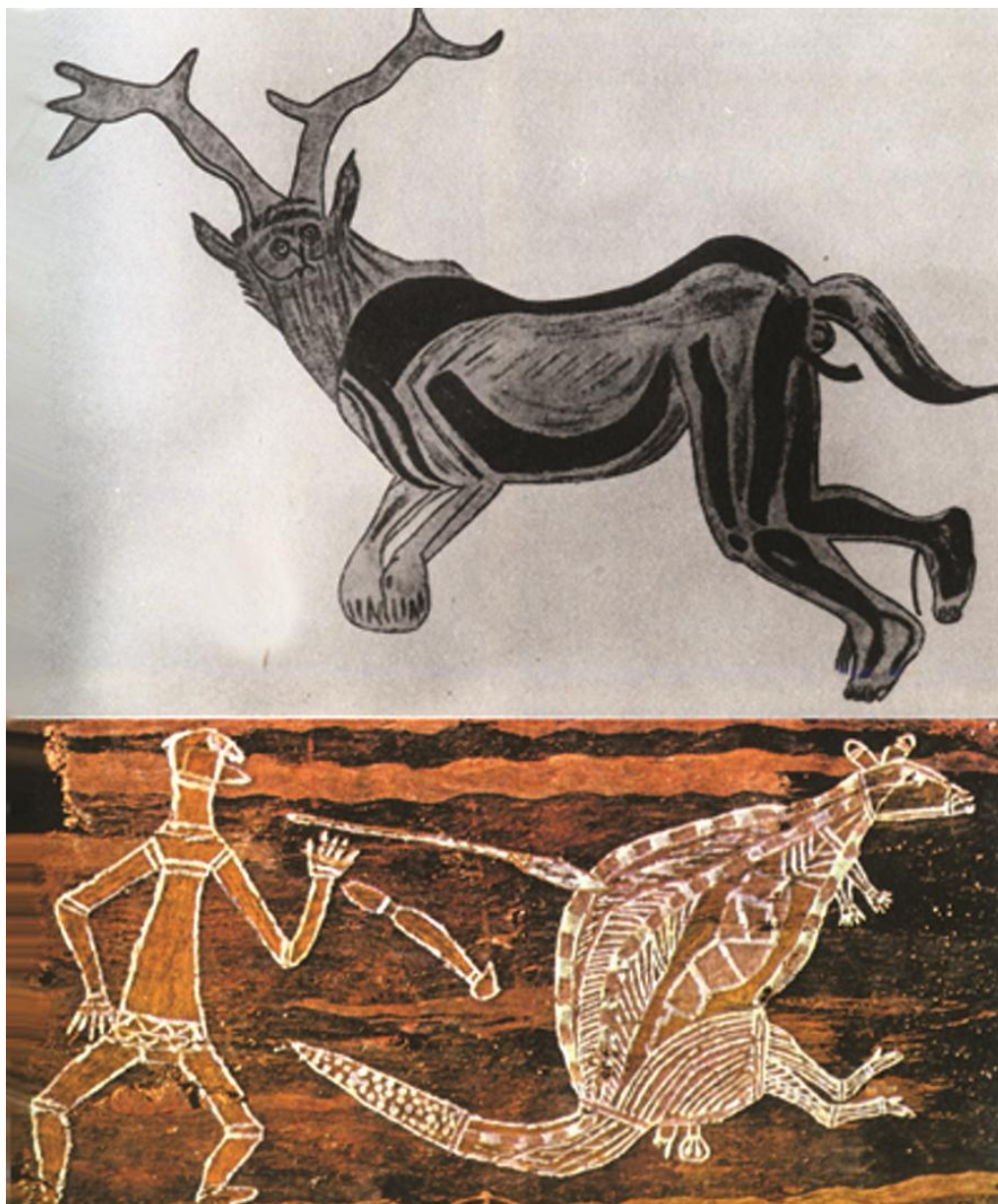
Авторът се нагърбва с грандиозната задача да ни покаже как праведника отива в рая след смъртта си. Той го прави великолепно, въпреки множеството от фигури и ангели в произведението. В творбата едновременно са изобразени „горният“ Ерусалим и благородническият елит на Толедо. Всеки един детайл в творбата допринася по свой начин за да повярваме в чудото, за което ни разказва авторът. Нека само погледнем изпълнената със статично духовно електричество хоризонтала на лицата на благородниците. Хоризонталата е разсечена в центъра си от развиващата се по вертикала основна сюжетна линия на разтварящите се небеса и спускащия се оттам ангел, дошъл да въздигне душата на праведника. „Погребението на граф Оргаса“ на Ел Греко е олицетворение на тезата за това, че всички средства са оправдани, когато идеята ни го налага.

В изобразителното изкуство за разлика от писмеността често са налице визуални знаци с по-сложни материални и технически характеристики. Материалът на медията, която използваме може да ограничи или да изяви нашата идея в зависимост дали е избран подходящо. Отношението изразено в творбата, макар и нематериално, се изявява чрез пластичните и семиотичните възможности на избора от нас материал. До XX в., подходящи материали за изящните произведения на изкуството са се считали само класическите материали, като маслени бои, мрамор, бронз, темпера и др. Класическите средства за визуализация на творбата наистина са материали с доказана дълготрайност и голям диапазон от възможности. Те до такава степен са били утвърдени, че сама по себе си употребата им е била достатъчна да причислят произведението към сферата на изящното изкуство.

Едно от големите постижения на XX в. е възможността да използваме подходящия за целта материал без това да доведе до класифициране на творбата, съобразно материалния ѝ характер. През 1997 г. в Годишната изложба „ARS EX NATIO“ на Центъра за изкуство „Сорос“ в Стария град на Пловдив, представих инсталацията си „История“ (виж 1.1.30). Идеята ми беше да покажа историята – като купчина ненужна плът, но и като единствената възможна основа за преценка и решения в настоящето. Мястото, което ми беше предоставено, беше изпълнения с дърворезби и спомени хол на втория етаж в тогавашната база на СБХ в Пловдив. Реших намесата ми да се състои в изработването на „полюлей“, с който да заменя временно оригиналното осветително тяло, висящо от пищния дърворезбен таван. Дълго търсих материал, който да изрази идеята ми и да запази място за свободна интерпретация от страна на зрителите в двете посоки на разчитане, които описах по-горе. Имах нужда от пропускащ светлината материал, но и изразяващ идеята за плътта и нейната тленност. За целта използвах като изразно средство необичаен за изобразителното изкуство материал – множество рентгенови снимки на бели дробове. От тях конструирах „осветително тяло“. Ако нямах този толкова нехарактерен за класическата визуализация материал, не знам с какво бих могъл да заместя въздействието м



Ил. 1.1.30
Боян Добрев, „История“, инсталация, Дом на СБХ, Старият град, Пловдив, 1997 г.



Ил. 1.1.31
Първобитно и примитивно изкуство

1.1.8 ИСТОРИЧЕСКА ПОСЛЕДОВАТЕЛНОСТ В ИЗОБРАЗИТЕЛНОТО ИЗКУСТВО

Нашето разбиране за материалния свят се променя непрекъснато. Тези промени рефлектират във визуалния модел. Актуализиране на визуалния модел е необходимо, ако искаме той да продължава да изпълнява функцията си на медиатор между нас и света. В исторически план развитието на човека е една взаимносвързана верига на еволюирали един в друг визуални модели.

Изобразителните модели са резултат от битието на социалната общност, която ги създава. Те имат както индивидуални, така и общи еволюционни характеристики. Моделите имат качеството да прерастват един в друг, като следващият онаследява определени успешни черти от предишните, а други се променят или доразвиват.

Всеки един модел отразява нивото на развитие на една култура, както и специфичните условия, при които съществува. Има голямо сходство между моделите на различни общества, преминали през сходни социални етапи от развитието си.

Примитивното изкуство и първобитното изкуство са модели на човешки общости, намиращи се на начално равнище в развитието си. Първобитно изкуство е термин, използван за началото на изкуството в Европа и Близкия Изток. Примитивно изкуство, наричаме изкуството на коренното население на Северна Америка, Африка и Австралия, което се създава днес или е създадено в недалечното минало. Двата модела са разделени от хиляди години и от хиляди километри, но те като цяло имат много общо помежду си, защото отразяват социално съзнание, правещо първите си стъпки (виж ил. 1.1.31).

Често последователността на моделите прилича на генеалогично дърво на рода. Болшинството исторически изследвания на изобразителното изкуство от недалечното минало разглеждат моделите в тяхната родствена последователност, например: първобитното изкуство, изкуството на Египет и Месопотамия, Гърция, Рим, романско изкуство, готика, ренесанс, барок, рококо, неокласицизъм, романтизъм, импресионизъм, постимпресионизъм, арт деко, абстрактно изкуство, постмодернизъм. Тази последователност отразява генеалогията на изобразителните модели в западноевропейското изкуство. Наистина тази историческа линия е възможно най-пълната, даваща ни представа за еволюцията на изкуството през вековете. Неслучайно, тя е родословното дърво на европейския модел, наложил се в световен план през XIX– XX в.

С превръщането на света в едно „голямо село“, настъпва обратната тенденция към доизграждане на европейския културен модел от локалните национални и регионални култури. Глобалният световен модел, ако изобщо може да се говори за такъв, е вече модел не само на Европа, той е все повече модел на целия свят и на всички общества. Структурата на общия модел става по-богата и по-общовалидна, приемайки в рамките си добрите черти от регионалните неевропейски модели.

В тази последователност и еволюция се прибавят и допълнителните клонове на Византия, ислямското изкуство, Китай, Индия, Япония, примитивното изкуство. Изгражда се една своеобразна „Гещалт история“ на моделите.

За огромен период от време изобразителните модели са били неделима част от религията на една общност. В този смисъл, всички нива на модела са взаимнообусловено хомогенно цяло и не можем да разберем напълно изобразителният модел, ако не го схванем като част от философския или социалния контекст на това цяло.

Преди години, опитите за създаване на визуални модели, различни от доминиращия са предизвиквали доста тежки последици, както за авторите им, така и за тези, които са ги изповядвали за свои. Даже вече създадени от по-ранни епохи, те не са били допускани. Така например по времето на ранното средновековие произведенията на изкуството от гръко-римския период, са били систематично унищожавани като идоли.

Подобно явление наблюдавахме наскоро в Афганистан с творбите от Будиското наследство (виж ил. 1.1.24). Никой е нямал право да има своя истина, различна от общовалидната. Имало е клади за книги и картини. Например руски монаси, през XVI в. изгарят на клада в Кремъл творбите на гостуващи италиански художници, обвинявайки ги в идолопоклонничество. Бихме могли да се поставим на тяхно място. Те вероятно са били прави от гледна точка на разбиранията си, но днес тяхната нетърпимост ни се струва неприемлива.

Едно от големите постижения на съвременното е търпимостта към визуалния свят на другия и възможността за паралелно съществуване.

Множеството паралелни модели дават възможност не само за по-пълната реализация на членовете на едно общество сред многото възможни предложения, но и възможност за по-бърз напредък. Понятия като авангардно изкуство стават възможни едва през отминалия XX век. Предоставянето на възможност за член от обществото да

намери себе си по различен начин от общоприетото е било немислимо не само от философска гледна точка, но и от чисто икономическа.

Днес това е практика. След една, пет или петдесет години, творбите на някои авангардисти се превръщат във фундамент, върху който продължаваме да градим нашето по-успешно съответствие с променящия се свят.



Ил. 1.1.32
Колосалната статуя на Буда от Бамиан в Афганистан и нейното унищожаване

1.1.9 ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО И СТИЛ

Стилът е една от най-важните характеристики на творбата. Най-опростено казано, уникалният начин, по който идеята намира визуалната си форма обикновено наричаме стил на творбата. Това понятие е въведено от древните гърци и в началото се е употребявало само за обозначаване на различните начини за писане, от *stylus*, което значи стило, вид писалка за писане и рисуване върху намазаните с восък дъски.

Стилът на творбата е уникален начин на визуално означаване на идеята.

Понятието „стил“ съдържа много поднива. Съществува индивидуален стил. Това са индивидуалните особености на един автор в рамките на дадено художествено течение. Например Макс Ернст има специфични стилови отлики в сравнение с останалите сюрреалисти. Друго деление е стилът по национален признак. Например, английска или немска готика. Както и наднационален стил, следващ религиозни модели или философски и естетически позиции. Изкуството на източното православие в отделните източно-православни държави придобива свои специфични характеристики. Интересно е да сравним прехода към Ренесанса в три изображения (виж ил. 1.1.33 , ил. 1.1.34, ил. 1.1.35).



Ил. 1.1.33

„Христос Спасител“, икона от Хилендарския манастир, края на XIII в.

Ил. 1.1.34

Съвременник на Джото, глава на ангел, 1295 г.

Ил. 1.1.35

Джото ди Бодоне, глава на ангел, 1300 г.

Още Джорджо Вазари в прословутия си труд *Le Vite* (жизнеописание на прочути художници, архитекти и скулптори) от 1550 г., сравнява развитието на стиловете с фазите на естествените процеси в природата като разграничава три етапа в развитието на всеки стил.²⁰ Това разграничение се е наложило и днес. Делим стила на определени културни епохи на ранен, зрял и късен. Всеки един от етапите отразява промените, които настъпват в отношенията между идеята и нейното визуално изражение с развитието на разглеждания стил.



Ил. 1.1.36

Джото ди Бодоне, „Мадоната на трон“, детайл, темперна техника, 1295 г.

Ил. 1.1.37

Мазачо, „Мадона Касини“, темперна техника, 1426 г.

Ил. 1.1.38

Леонардо да Винчи, „Мона Лиза“, маслена техника, 1507 г.

Ранен стил е тази първа фаза на стила, когато имаме нова идея, но нямаме още изразяваща е в пълната форма. Например, творчеството на Джото ди Бодоне (1267- 1336) се счита за начало на Ренесанса, но творчеството на Джото би било немислимо без идеите на предхождащия го Тома Аквински. Разбирането на Св.Тома Аквински, че можем да изразяваме образа на Бога така както го чувстваме в сърцето си е наистина революционно. Това разбиране, узаконява индивидуалното творчество и превръща художника от обикновен копист на една безсъмнена истина в изследовател и творец. В отклик на учението на Св.Тома в Италия се възражда

Джото ди Бодоне (1267- 1337) е първият значим представител на тази нова тенденция. Творбите му са толкова илюзионистични в очите на съвременниците му, че отново се актуализират басните за животните, които объркали изображенията на Джото с реалността, повтаряйки с това подобни епизоди от античността за Апелес, Парасий и Зевскис. Но днес, ако сравним Джото ди Бодоне (виж ил. 1.1.36) с Мазачо (виж ил.1.1.37) и впоследствие с Леонардо да Винчи (виж ил. 1.1.38), виждаме, пътят към картината като илюзорен пространствен „прозорец“ е станал възможен едва с изобретяването на пространствената перспектива. Все пак при Джото отчетливо констатираме промяна и желание за ново начало в сравнение с предходниците му (виж ил.1.1.33).

пълна хармония. Типичен пример за зрял стил имаме в творчеството на Леонардо да Винчи (1452- 1519) (виж ил. 1.1.38). Ренесансът е постигнал тази пресечна точка, когато идеята за света като огромен божествен часовник намира подobaващата си форма. При Леонардо е налице пълното равновесие между Бога като творец и създанията от него свят, от една страна – и човекът от друга. Двете стрелки на

This block contains three religious paintings. The first on the left is 'The Virgin Mary with Child Jesus and two cherubs' by Raphael, showing the Virgin Mary seated in a red and blue robe with the Christ Child on her lap, surrounded by two cherubs in a landscape. The middle painting is 'The Nativity' by Michelangelo, depicting the Virgin Mary cradling the infant Jesus in a dark, cave-like setting with a donkey and ox. The third painting on the right is 'The Descent from the Cross' by El Greco, showing a group of people lowering the body of Jesus from the cross, with a figure in a white shroud in the foreground.

Караваджио, „Давид с главата на Голиат“, маслена техника, 1610 г.

Късен стил е стилът, в който хармонията между изразните средства и смисъла на творбата е вече нарушен. Творбите на Микеланджело Буонароти (1475–1564) от неговия късен период са могъщи физически, но те вече не са в хармония с божественото мироздание. Ренесансовият космос от средата на XVI в. вече не е хармонично работещ часовник. Той е свят изпълнен с трагизъм и пукнатини между разбиранията на хората и съзнаваната реалност. Пукнатини, които все по-мускулестите тела на Микеланджело Буонароти не са способни да заличат. Хармонията е нарушена завинаги, останала е само титаничната борба за нейново възстановяване. Настроението на въгъбеност, но и драматизъм се учеща ясно в „Мадоната с младенца“ от Антонио да Кореджио (виж ил. 1.1.40).

Интересно е да се изследват зависимостите между стила на дадена епоха и изразните средства, с които този стил намира материалната си форма. Често изразни средства, развити и усвоени в един стил, намират естествено продължение и развитие в друг, определяйки вече друга идея. Бих сравнил развитието на пластичния език с еволюцията при научно-техническия прогрес. Новоусвоените изразни средства стават достояние на следващия стил и еволюират на ново ниво.

Има много примери как в рамките на един стил се изгражда на качествено ново ниво дадено изразно средство, което в следващите стилови периоди се изпълва с ново съдържание. През Ренесанса се създава теоретичната постройка на централната перспектива. Тази сложна система от убежителни точки и единен светлинен източник е създадена от стремящия се към по-пълно разбиране на Бога ренесансов човек.

Целта е постигане на хармония. В следващия стил – барока (1600- 700) тези нови изразни средства, които ренесансовата централна перспектива предлага, достигат до своето съвършенство. Но бароковият модел не е модел на хармония между реалния и психическия свят. Илюзията на развитите през Ренесанса изразни средства е в служба да докаже, че светът на светците е толкова реален, колкото и всекидневния, в който възприемащия живее. Но в следващия стил двата свята вече са разделени. Ренесансовата архитектура, това хармонично на съзидателните космически сили пространство, се променя през Барока в поле, където реалността и ирационалното се срещат. Бароковият храм от умален модел на вселената се превръща във вместилище на фантазни сцени, опитващи се с помощта на претрупаните си изразни средства да ни убедят, че изображенията в тях са истински, а реалността – временно несъответствие.

Впоследствие, през сменилия барока, стил рококо (1700- 1765), се нарушават даже и правилата, по които тази илюзорност се изгражда. Тя губи каквато и да е симетричност на композициите си и нейните послания стават делнични и декоративни. Титаничността и трагичността на героите е само спомен. Ангелите заприличват на сладкиши, а дамите на пудели (виж ил. 1.1.32). Изкуството не е модел за света, то има функцията да скрие истината в сложните извивките на орнаментите си. Светът от разглеждания период е променил духа си и очевидно скоро ще промени и социалната си организация. Наближава Френската революция. Триада ренесанс – барок – рококо показва как в началото се изгражда ново изобразително средство и как то се изявява в служба на различни стилове, които в голяма степен са противоположни по звученето си.

Този принцип на развитие на визуално изразно средство или метод и изпълването им с ново съдържание наблюдаваме и в древногръцкото изкуство. Архаика – класика – елинизъм. През архаиката се извършва преосмисляне на традициите в областта на скулптурата, коренящи се в съседните култури на Египет (виж ил. 1.1.42), Двуречието и егейското изкуство (виж ил. 1.1.43). През Класиката тези преосмислени традиции намират формата си в нов, по-пълнен метод за изграждане на триизмерна илюзионистична пластика, изразяваща устройството на един хармоничен космос (виж ил. 1.1.44). През елинизма създаденият през Класиката модел се усложнява и се обогатява с нови техники, но хармонията между света и човека е нарушена. Това са

многофигурни композиции на титанично напрегнати фигури, както в Гигантомахията от Пергамският олтар, в съчетание с великолепно обработен от технически гледна точка камък.



Ил. 1.1.42

Фигура на фараон Тантамани, черен гранит, 664-653 г. пр. Хр., египетско изкуство

Ил. 1.1.43

„Курос“, мрамор, мрамор, 550-500 пр. Хр.

Ил. 1.1.44

Един от воините от Риаче, бронз, 460-430 г. пр. Хр.



Ил. 1.1.45

„Агезандър, Атенор и Полидор, Лакоон и синовете му“, мрамор, около 200 г. пр. Хр.



Ил. 1.1.46

Давид, „Отвлечането на Сабиняните“, маслена техника, 1799 г.

Ил. 1.1.47

Марсел Дюшам, „Фонтан“, 1917 г.

Дрехите са сякаш мокри, за да подчертаят по-истински тялото и драматизма на движенията му под тях. Но това са герои, които са изпълнени със страдание и се борят с последни сили да намерят мястото си, както известната скулптурна група на Лакоон и синовете му от Ватикана (виж ил. 1.1.45).

1.1.10 ИЗЯЩНО ИЗКУСТВО – ПРИЛОЖНО ИЗКУСТВО

Задълго определението „изящно изкуство“ в Европейската културна традиция е било неразривно свързано с материалния носител на идеята. Употребата на изразни средства като маслени бои, акварел, туш, мрамор или бронз автоматично е придавала „изящен“ (виж ил. 1.1.46) характер на произведението. И обратно, ако използваната от твореца медия е глина, дърво или вълна, той е бил считан за „приложник“. Подобно деление има своето логично обяснение в исторически план. От твореца се е очаквала максимално правдоподобна илюзия за реално пространство и дълговечност на произведението.

С появата на фотографията през първата половина на XIX в., функцията на изобразителното изкуство започва да се променя. От мимезис на заобикалящата ни природа, цел на творбата все повече става субективният свят на художника.

В началото маслените бои не са били ограничение. Промените са в използваната техника. Импресионистите изоставят доведената до съвършенство от класицизма система на гризайлно моделиране и оцветени велатури и започват да работят на чисто бяло платно, изхвърляйки земните тонове от палитрите си. Едва Брак и Пикасо започват да имплантират парчета от реални вестници и тапети в творбите си, т.н. „колажи“. С времето задачите на изкуството надскачат рамките на платното и стават все по-пространствени и извън рамките на класическите жанрове.

Жесток удар по класическото разбиране, че творбата е ръкотворен обект нанася Марсел Дюшан с излагането на поредица от „реди мейд“ обекти (виж ил. 1.1.47). Една от най-стабилните дотогава представи е била, че художникът след тежък труд, работейки с натоварените си с талант ръце създава „произведението“. Марсел Дюшан излага готов фабрично изработен писуар, присвоявайки му етикета „произведение на изкуството“.

За мнозина Марсел Дюшан е най-големият художник на миналия век, поради подхода си към изкуството като интелектуална конструкция, която има нужда от материален еквивалент само дотолкова, че да стане възможна за възприемане.



Ил. 1.1.48
Сандро Чиа , „Звярът“, 1991 г.
Ил. 1.1.49
„Огледало с лавица“, 2009 г.

Един след друг, в употреба навлизат все по-разнообразни и нестандартни материали, годни да опредметят идеята ни, разбивайки установените от векове ограничения и предразсъдъци (виж ил. 1.1.48). Появяват се жанрове като ленд-арт, инсталация, графити – всеки експериментиращ с нова медия. Строителни материали, пчелен восък, хляб, неон, видео, дигитални проекции, лазер изместват маслените бои и мрамора. Функцията окончателно измества медията като определяща характеристика в посоката изящно – приложно.

Задължителната дълговечност на изящното произведение е друга от свидните характеристики, с които изкуството се прощава през миналия век. Днес обществото и художниците привикнаха с факта, че една проява може да се реализира в рамките на седмица, две и след това да остави след себе си само фото или видео документация. Както и това, че нормалното съвременно изкуство е все повече некомерсиално.

Границата между приложно и изящно изкуство минава през функцията на творбата. Тя или има функцията да визуализира дадена идея, или задачата на изобразителното изкуство в нея е да подпомогне функционирането на предмет с друго основно предназначение.

Изящна е тази творба, която няма друга функция освен да визуализира идеята си.

Приложно е това изкуство, което има преди всичко утилитарна функция и ролята на изкуството е да направи пред зрителя тази функция по-ясна.

Например дизайнерът, проектирайки нож трябва да подчини проекта си на идеята как този нож да реже най-добре и да бъде максимално удобен при рязането. Ако се прибави представата на зрителя, че това е нож и ползващия посяга към него с ясното съзнание, че той посяга към нож, дизайнерът е изпълнил максимално задачите си.

Една книга трябва да бъде проектирана така, че по възможно най-четлив начин същността на нейното съдържание да стигне до читателя. Корицата, снимковият

материал, формата, изцяло разкриват идеята на изданието с помощта на присъщите на изобразителното изкуство средства – в унисон със въздействието на текста, като същевременно не възпрепятстват по никакъв начин достъпа до текста. Един стол трябва да бъде преди всичко максимално удобен и ако красотата противоречи на удобството му, той не е проектиран достатъчно добре.

Столтът, масата, колата, къщата, нямат друга функция освен да ни служат. Ролята на художника е да проектира така предметите от утилитарен характер, че функцията им да бъде максимално добре изявена, във възможно най-простата, подходяща за употребата им форма.

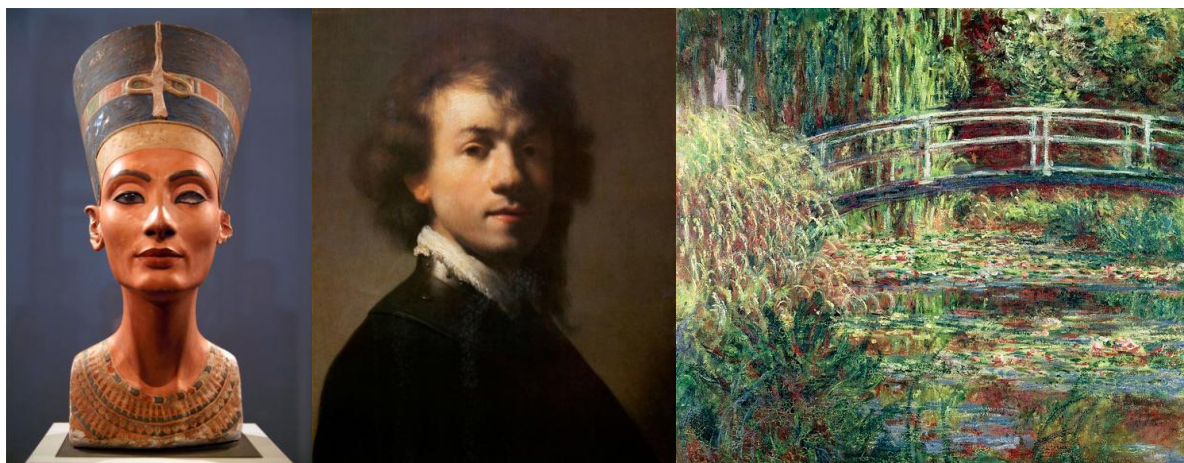
1.1.11 КРИТЕРИЙ ЗА ЗНАЧИМОСТ

Какво ни кара да ценим един автор или стил повече от друг?

Основен принцип на преценка е разглежданият случай да бъде поставен в контекста на цялото развитие на изкуството, както и в не по-малка степен е важно какво значение има за нас от днешна гледна точка.

С времето оценъчното отношение към цели епохи и стилове се е променяло драматично. Известно е сравняването на Готиката с варварство по времето на Ренесанса, а в началото на XX в. на модернизма с провокация.

Има ли стабилни критерии за преценка? Да, безспорно изобретяването на живописната картина като средство за изграждане на триизмерно изображение на двуизмерна повърхност е много значимо постижение. За съжаление няма нищо запазено от легендарния ѝ откривател Аполодор. Но не е така при Леонардо да Винчи. Изобретявайки сфуматото като завършек на теоретичната база на ренесансовата перспектива той бележи достигането на един етап от развитието на изобразителното изкуство, който е от фундаментално значение, без оглед на медията, с която си служим в момента.



Ил. 1.1.50

„Нефертити“ , бюст, Ново царство, 1353 г. пр. Хр.

Ил. 1.1.51

Рембранд ван Рейн , „Автопортрет“ , маслена техника, 1669 г.

Ил. 1.1.52

Клод Моне, „Водни лилии“, маслена техника, 1906 г.

От друга страна, всяка една от когнитивните карти на даден стил или епоха запазва своята привлекателност. Ако сравним елена, мечката и лъва, определено ще достигнем до по-голяма яснота за животинския свят, но това разбира се не значи, че някой от тях е по-важен за хората. Друг въпрос е, че сред елените има по-едри и по-малко едри екземпляри. При определени автори идеята на времето и нейната реализация са изкристализирали в по-ясна и въздействаща форма в сравнение с други техни съвременници. Тук могат да бъдат споменати бюстът на Нефертити и

египетският портрет (виж ил. 1.1.50), Рембранд и бароковия портрет (виж ил. 1.1.51), Моне и импресионизма (виж ил. 1.1.52).

Ако имаме възможност да разгледаме стари снимки от експозицията на Лувъра от началото на XX в. ще видим, че изложените картини са различни от тези, които са в съвременната експозиция. Преценката за значението на авторите се пренарежда от всяко следващо произведение. Всяко ново произведение, един път прието за част от цялата конструкция на изкуството, предизвиква промяна в гледната ни точка и пренарежда тяхната значимост.²²

Например мнозина доскоро определяха Пол Сезан като най-великия художник на модернизма.²³ Издигнатият от него принцип да пренаредим света съобразно елементарните геометрични форми е безспорно началото на абстрактното изкуство като стил. Но дали той не е по-скоро Джото на съвременното изкуство? Не е ли Марсел Дюшан родоначалникът на истинските промени? Но дали това е вярно? И дали това не е Йозеф Бойс?

Това са важни въпроси за историците на изкуството. За тези, за които то е предназначено е важно да знаят, че съвременното изкуство е нашият ключ към съвременния свят.

¹ Дюи, Д., *Как мислим*, „Минерва“, С., 2002, с.26

² Витгенщайн, Л., *Избрани съчинения*, „Наука и изкуство“, С., 1988

³ Дюи, Д., Как..., Цит. съч., с.124–125

⁴ Пак там, с. 165–171

⁵ Пак там, с.167–168

⁶ Пак там.с.23

⁷ Пак там.с.168

⁸ Пак там.с.166

⁹ Библия, Книгопечатница на х.Матеосян, Цариград, 1929, Вехт завет

¹⁰ Aristotle, *The Politics*, book one, Penguin books, London, 1992, p.2

¹¹ Грегори, Р., *Разумный глаз*, Мир, Москва, 1972, с.158–179

¹² Сиймън, Д., Кенрик, Д. Психология, Нов български университет, С., 2001, с.5

¹³ *Minimal Art, A critical Anthology*, University of California Press, London, 1995

¹⁴ Сиймън, Д., Кенрик, Д., Психология..., с.113–145

¹⁵ Nauman, B., Bruce Nauman, Walker Art Center, Mineapolis, 1994, p.63

¹⁶ Honnef, K., *Contemporary Art*, Benedict Taschen, Cologne, 1988, p. 28–44

¹⁷ Перюшо, А., *Животът на Ван Гог*, Български художник, 1981, С.

¹⁸ Nauman, B., Bruce Nauman, Walker Art Center, Mineapolis, 1994, p.50

¹⁹ Arnheim, R., *Art and Visual Perception*, University of California Press, Los Angeles, 1984, p.59

²⁰ Llewellyn, N., *The history of Art History*, The Encyclopedia of Visual Arts, Encuclopaedia Britannica International, Ltd, London, 1993, vol.10, p.8–9

²¹ Лосев, А., *Естетика възрождения*, Мысль, Москва, 1978

²² Russell, J., *The Meanings of Modern Art*, Thames and Hudson, London, 1981, p.13–31

²³ Murray P., Murray L., *The Penguin Dictionary of Art&Artists*, Penguin Books Ltd., New York, 1981, p.90