

2. ИСТОРИЧЕСКИ ОБЗОР НА КОМПОЗИЦИОННАТА СТРУКТУРА

Каменната ера. Композиционната структура в периода на палеолита е в началната си фаза. Въпреки невероятната за времето си достоверност в детайлите, създаваните от първобитните художници творби са преди всичко индивидуални изображения, а не визуални композиции. С времето наслагвани едно до друго или даже едно върху друго, без видима връзка между тях, те са изпълвали пространството на пещерата. Особено отчетлив е този принцип на хаотично натрупване в Алтамира (виж. ил. 2.1).



Ил. 2.1
Алтамира, Залата с бизоните, 14 000 г. пр. Хр.

Много редки са случаите, на две композиционно свързани помежду си изображения, както в пещерата Ласко – разярен бизон и убит от него ловец, или стадо елени преминават река. Композирането на изображенията в сцена като масова



Ил. 2.2
Куева Ремиджиа, Ловна сцена, претоглиф, мезолит

практика се появява едва през епохата на Мезолита (9 600-4 500 г. пр. Хр.). Композициите са преди всичко на ловна или ритуална тематика. Липсват детайлите от предишната епоха, както и локалният тон. Изображенията сведени до тъмни силуети очертания на по-светъл фон, най-често петроглифи, но е налице вече композиционна структура (виж ил. 2.2).

Векът на фризът. Двумерната композиция е преди всичко визуален разказ изказан като многопоясен фриз. Появяват се *процесуални фризове* представящи ритуални шествия, както и *разказвателни фризове* за походи, лов, митология. Времетова характеристика на разказа налага силното издължаване на хоризонталните измерения на композицията, за сметка на вертикалните. Както при писмеността днес, многопоясният разказ започва от горе и завършва в долния пояс.

В Египет, има силно преплитане на писменост и изображения в многопоясни фигурални фризове, обикновено релефни и оцветени. Те, като ролка тапет, вървят по стени, колони, тавани, саркофази. Няма принципна разлика в композицията между папирусите и фризовете в архитектурното пространство. Единствено при папирусите фризът е най-много двупоясен и не може да има обемни характеристики (виж ил. 2.3).

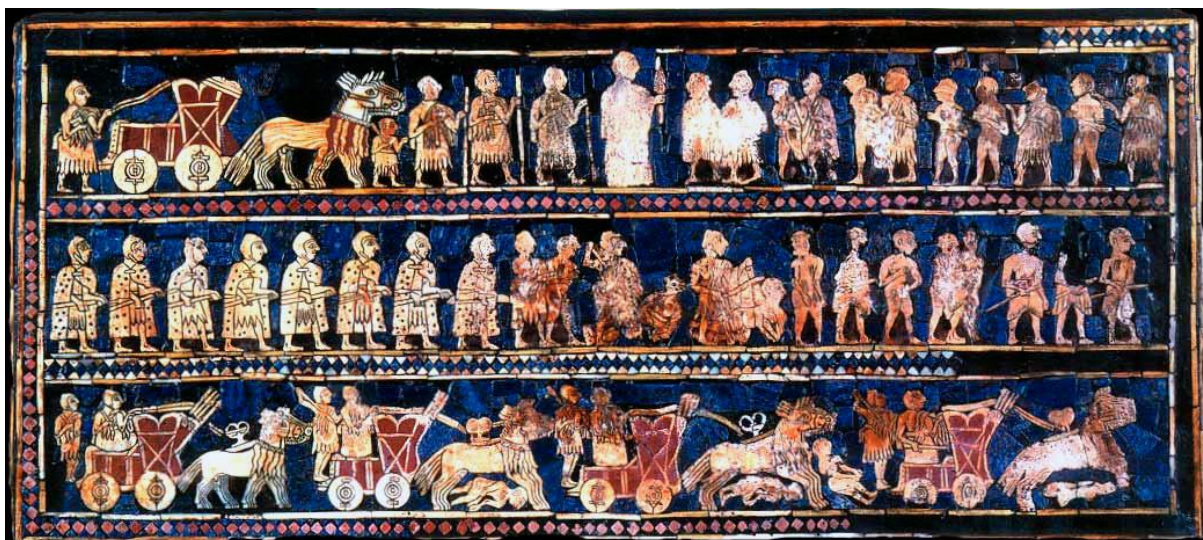


Ил. 2.3
Книга на мъртвите, детайл, египетски папирус, около 1550 г. пр. Хр.

В Двуречието писмеността е на много по-напреднал етап и многопоясните фризове, са в по-голяма степен изобразителни (виж ил. 2.4.). Често се редуват фигурални и орнаментални фризове. Процесуалния тип фриз, ритмично повтаряш сходни изображения е широко застъпен. Нека си спомним релефите от „Улицата на процесите“, във Вавилон и събището на двореца в Персеполис.

В егейското изкуство фризовата композиция бележи нов етап. Налице е опростена фризова композиция с много по-широко застъпено орнаментално участие. Стенописът е в хармония с архитектурните дадености, а не както в Египет, изпълващ всяко възможно кътче на стената. Появяват се вертикални разделящи рамки. Писмени знаци не допълват изображенията. **Налице е преход от фриз към сцена** (виж ил. 2.5). Има сцени и в египетското изкуство (гробницата на Небамун, виж ил. 2.6) . но са в същността си те са допълващи информационни разширения към фризовия разказ

Промени настъпват и в старогръцкото изкуство. В зората на архаиката фризът принципно повтаря традициите от Двуречието (виж ил. 2.4.), но с времето се очертава все по-нарастваща информационна наситеност в детайлите (виж ил. 2.5), която



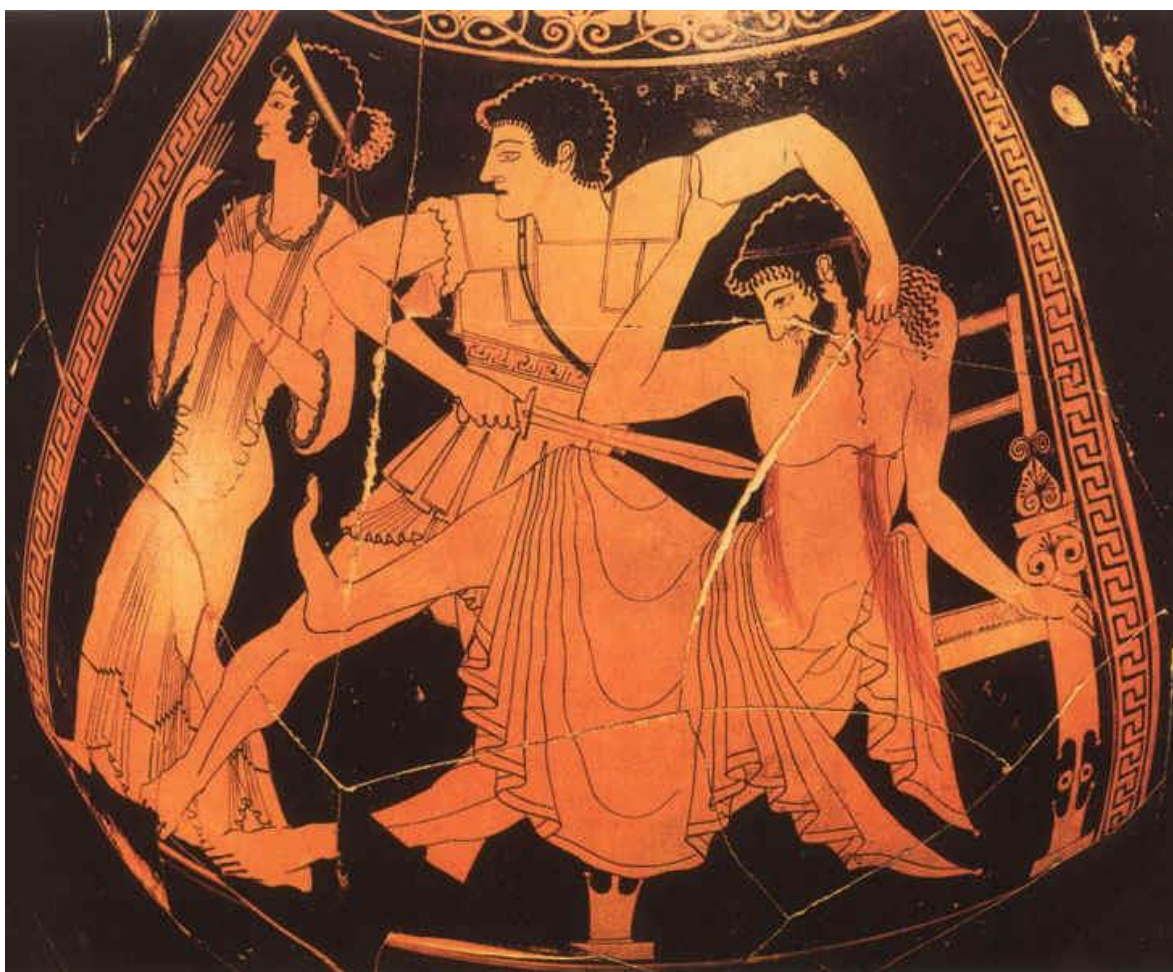
Ил. 2.4. Ур. Войската на Ур, многопоясен фриз, 2600 пр. Хр.

Ил. 2.5 Бикоборци, стенопис от дворецът в Кносос, 1600 пр. Хр.

Ил. 2.6 Небамун ловува, стенопис от гробницата на Небамун, Тива, Египет, около 1350 г. пр. Хр.

Ил. 2.7 Тутанкамон и жена му, сцена от мебел от гробницата на фараона, около 1350 г. пр. йр.

неусетно сякаш, сравнено с темповете в Египет, еволюира от фриз към сценичен разказ, като изображенията добиват пространствена дълбочина.



Ил. 2.9
Коринтска ваза от средната архаика, около 700 г. пр. Хр.

Ил. 2.10
Детайл от ваза Франсоа, около 550 г. пр. Хр.

Ил. 2.11
Орест отмъщава за смъртта на баща си Агамемнон, червено фигурна ваза от късната Архаика, около 520 г. пр. Хр.

Фризът продължава да се ползва с респект и по-късно. „Панатинейското шествие“, на Фидий, е един от шедьоврите и връх на процесуалния фриз. При „Олтара на мира“, в Рим, е вече изгубена четливостта на силуетите, а фризът по Траяновата колона, е разказвателен фриз в съчетание с аксонометрична

перспектива и претрупан с детайли. Търсенето на пространствени ефекти характерни за живописните композиции е оказала своето влияние.

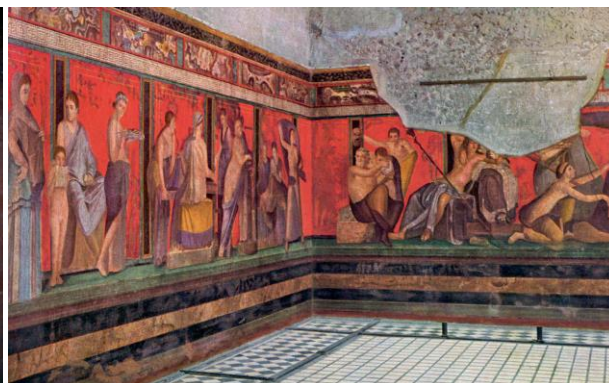


Ил. 2.12
Фидий, част от фризовата композиция "Панатинейското шествие", Парте-нона, Атина, около 435 г. пр. Хр.

Ил. 2.13
Олтарът на мира, детайл, мрамор, Рим, 9 г. пр. Хр.

Ил. 2.14
Траяновата колона, детайл от фриза, мрамор, Рим, 113 г.

Сцената като визуална структура. Методът открит през втората половина на V в. пр. Хр. за изграждането на изображения със светлосянка предоставя възможност за пространствена дълбочина, но фризът е композиционно решение, в рамките на което живописът прави първите си стъпки. Нека си спомним, как при Казанлъшката и Александровската гробница композиционното решение е многопоясният фриз от редуващи се фигурални и орнаментални пояси, въпреки, очевидната си светлосянка тримерност. С времето нуждата от все по-изявено композиционно пространство налага сценичния тип композиции. Фризът съществува паралелно като решение, както го виждаме при „Олтарят на мира„ и „Траяновата колона„ в Рим (виж ил. 2.13 и 2.14), той вече не е водещата композиционна форма.



Ил. 2.15

Куполът на Казанлъшката гробница, Казанлък, края на IV в. пр. Хр.

Ил. 2.16

Вилата на мистериите, Помпей, II помпеански стил, края на I в. пр. Хр.

Прехода от фриз към сценичен тип композиция е продължителен процес., Еволюцията на този процес можем да проследим в запазените стенописи открити при разкопките на Помпей и структурирани от изкуствоведите в т.н. „четири помпеански стила„...

Монументалната тенденция от I и II стилове характерни за „Вилата на мистериите“, бележат ет тримерност и богатство на разработките, все още в рамките на фризовата композиция. При III и IV стил. вече имаме силно илюзионистични сцени под формата на медальони „прозорци“ и архитектурни детайли обединяващи пространството между тях. Сръчността на античните художници в детайла е учудваща за времето си. Картината като „илюзорен прозорец“, която през Ренесанса ще видим в своя апогей, тук прави своите първи крачки.



Ил. 2.17

Сценичния тип композиция доминира в нарастващата илюзионистичност при III и IV помпеански стил



Ил. 2.18

Фриз от северната стена на църквата "Св. Георги", Кремиковски манастир, София, стенопис, 1493 г.

Композиционни структури през Средновековието. Според християнския канон изображенията от Рая на светци са безтелесни и озарени от божествена светлина, което намира своя композиционен изказ в сакралните изображения. Обемно-пространствените характеристики отиват на заден план. Храмът е не само място за молитва, но и място за религиозно образование, особено в един предимно безкнижен свят. Християнската иконография намира все по-точно новите си визуални форми надраствайки символните системи, които е заела от античността. През IX-XI в. новата иконографска схема намира своя завършен вид, като всяко изображение придобива точно определено място и визуален изказ. С намаляването на обемно-пространствените характеристики на творбите фризът възвръща част от загубените си позиции, особено в базиликалния тип храмове. За разлика от античния тип фриз, в християнството фризът е структура от свещени изображения (виж ил. 2.18), където те запазват своята индивидуалност и иконографска специфика. Те са обърнати към зрителя и сякаш са сами въпреки близостта си. Те участват в службата. Вярващият може да се обърне индивидуално към тях.

В православната иконография се налага и използва и до днес следният тип изобразително членение на храмовото пространство. Винаги, без значение на размера на храма е налице:

1. първи ред - облицовка (цокол), която е орнаментален фриз, имитация на провесена тъкан или мрамор.

2. **Портретен фриз** светци в цял ръст преминаващ през целия храм като образен фундамент. Това обикновено са един постоянен иконографски сомн, към който се прибавят или отпадат някои изображения. През средновековието в България, броят на светците воители е бил много повече отколкото днес. Този фриз продължава и в иконостасното членение чрез реда „царски“ икони изобразяващи Бог, Св. Богородица, Св. Йоан Предтеча и патрона светец покровител на хама.

3. Хронологичен цикъл от сцени, посветен на главните християнски празници в основния храм, както и хронологично житие на патрона на църквата в предверието. **Хронологичния цикъл от сцени е нов тип композиция присъщ на християнството (виж 2.19).** Подобно на филмови кадри има сцени във времева последователност, разделени чрез оцветени в червено ленти с бял контур от двата края. Червеното както знаем винаги излиза напред и средновековният художник с това е изграждал необходимата му пауза между изображенията.



Ил. 2.19

Хронологично разположени сцени, "Св. Рождество Христово", стенопис, Арбанаси, XVII в.

4. В купола на храма, символизиращ седмото небе е изображението на Бог Вседържител. Тук по барабана на купола често има фриз от апостоли, пророци, ангели. На пандантивите винаги се изобразяват четиримата евангелисти.

В западния иконографски модел има разлики. Доминира базиликалният тип храм, където няма купол и липсва олтарна преграда. Горната част на апсидата на източната стена играе ролята на купола. На западната стена с времето се налага радиалната композиция - розета. Радиалната композиционна структура срещахме и в Константинопол.

Като обобщение за средновековното изкуство бих желал да посоча, портретния фриз, празничния или житиен хронологичен цикъл и радиалната композиционна структура,

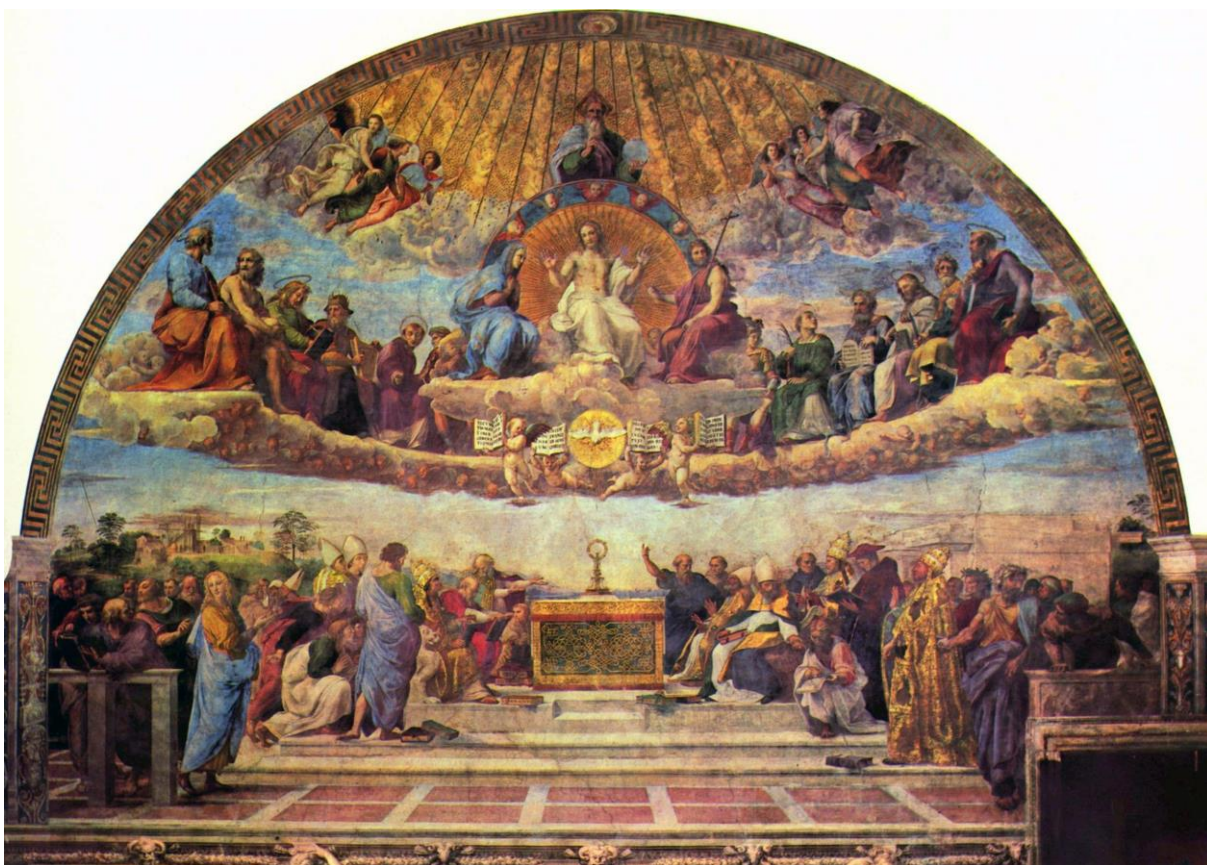
Композиционни структури през Ренесанса. Учението на Св. Тома Аквински проповядва, че заобикалящият ни свят е гениално божие творение, което колкото по-точно е повторено в изкуството, толкова повече славиме Бога. Тримерното пространство и взаимовръзката на отделните изображения, така както ги виждаме в реалността става цел на поколения художници.

Както строежа на Вавилонската кула има цел да стигне небето, така и Централната перспектива, изградена от ренесансовите художници стъпка по стъпка, има за цел да изкаже божие творение по подобаващ му начин (виж ил. 2.20). Изобразителната равнина като „илюзорен прозорец“, става цел и впоследствие основно изразно средство както на Ренесанса, така и изобразителното изкуство до средата на XIX в. Сцената доминира и символичните изображения позволяват да имаме по-кондензиран изказ. За разлика от Средновековието броят на сцените намалява, като често една самостоятелно изпълва цялата стена. Тези сцени са изпълнени или като стенопис, или като маслена картина с много големи размери вградена в богата архитектурна рамка. Започва златното време на живописата и на... илюзионистичното пространство. В една сцена, художника иска да изкаже голямата



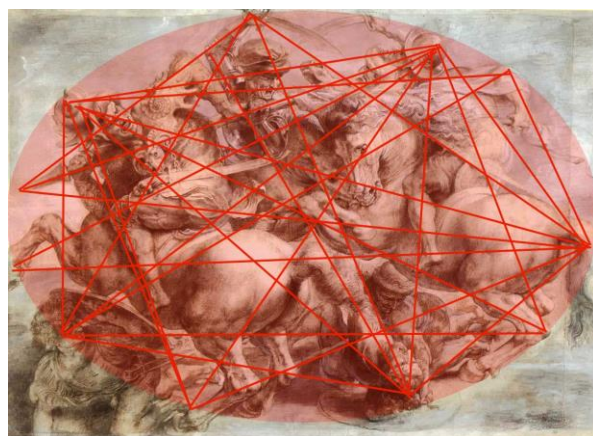
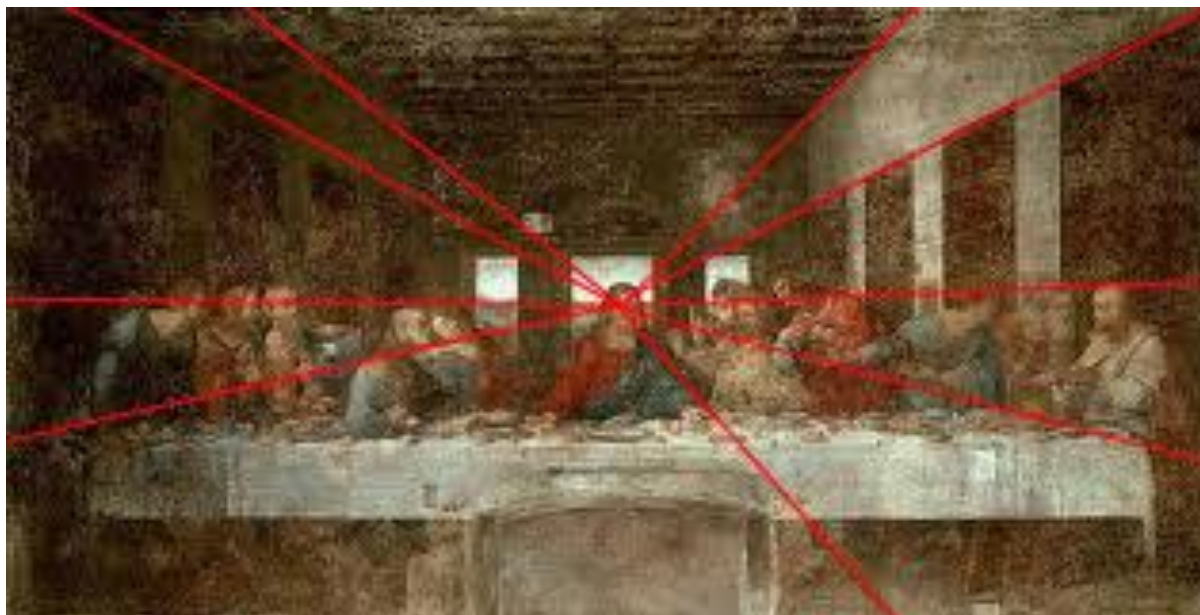
Ил. 2.20
Паоло Учело, "Битката при Сан Романо", темпера на дърво, 1438-40 г. Перспективата търси

истина за философията...за вярата ..за Рая или за Ада. Типичен в този смисъл е стенописът на Рафаел във Ватикана – "Диспутът за Светото писание"(виж ил. 2.21).



Ил. 2.21
Рафаело Санцио, "Диспутът за Светото писание", фреско, Ватикана, Рим, 1509 г.

Популярна структура на зрелия Ренесанс е използване на централна перспектива, при която смисловия и перспективния център съвпадат, както в ил. 2.21. Подобен принцип използва и Леонардо да Винчи в "Тайната вечеря" (виж 2.22). Пирамидалната композиция използвана от Леонардо в "Мона Лиза" е също една от типичните структури на Ренесанса. Забележителна е и структурата на



Ил. 2.22

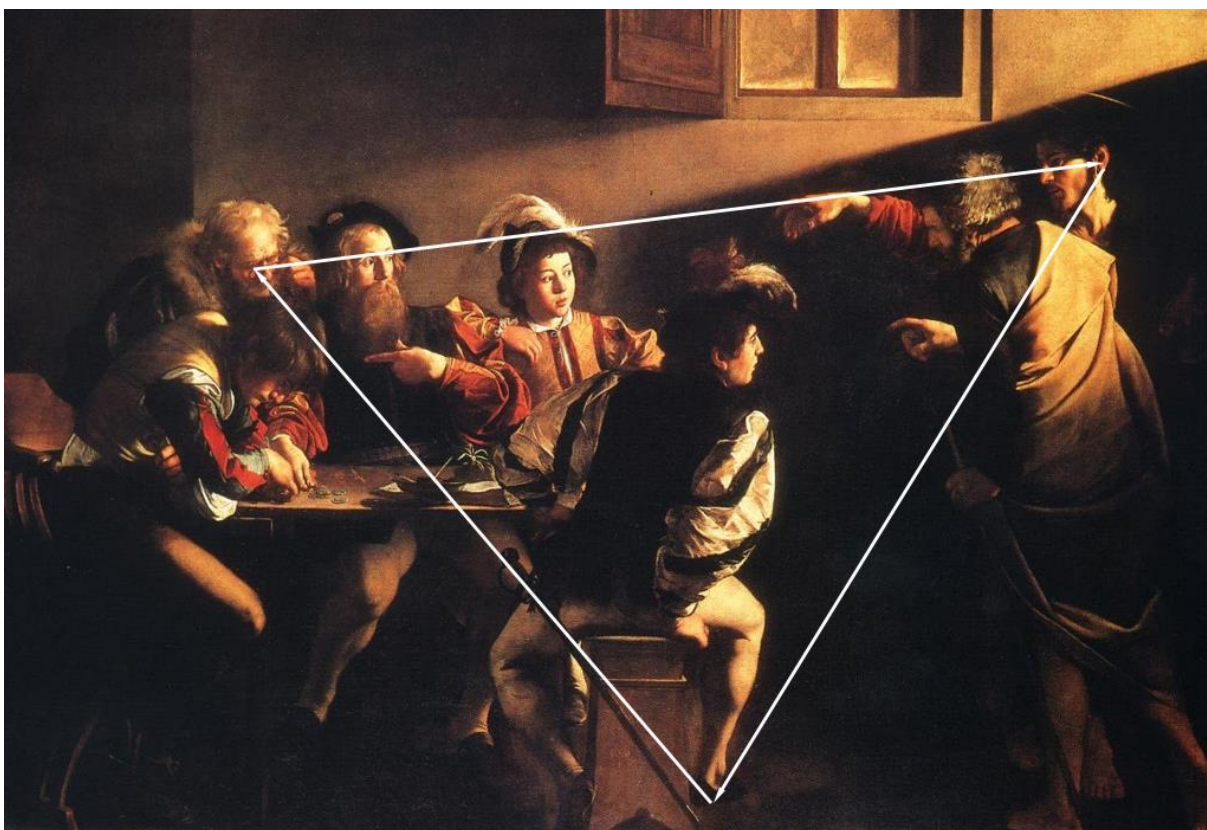
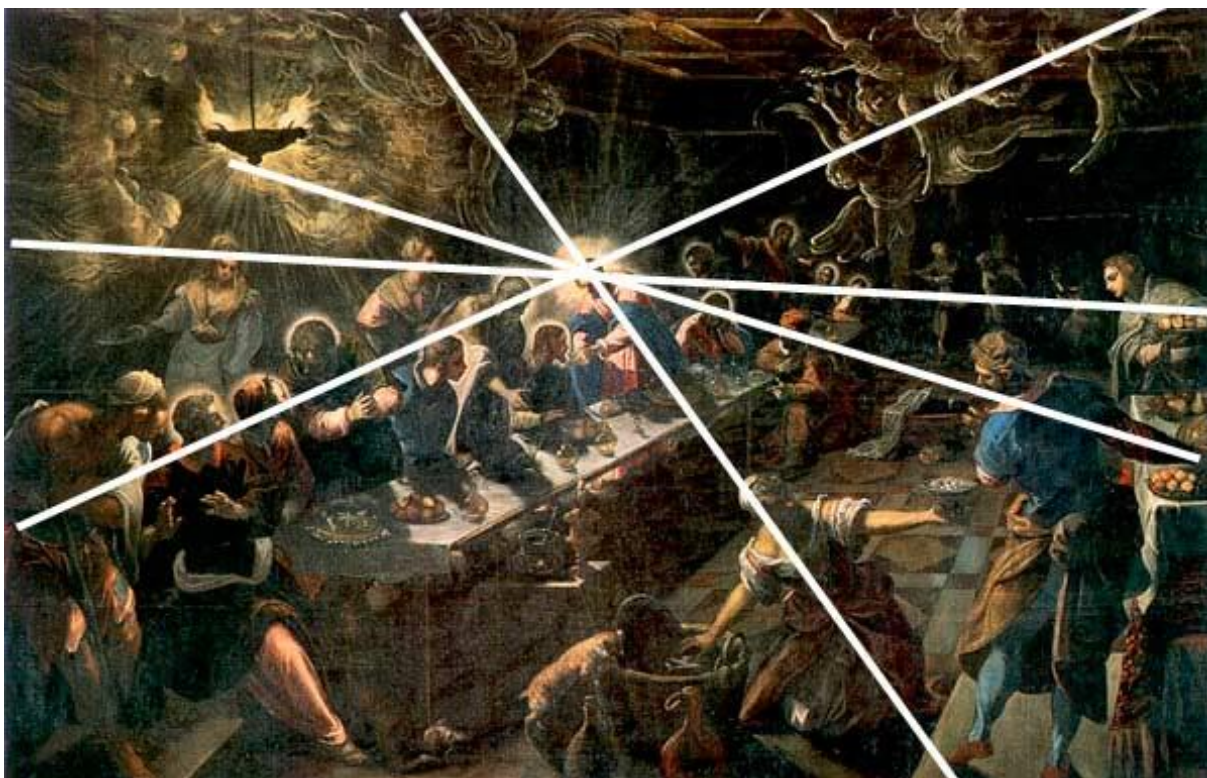
Леонардо да Винчи, „Тайната вечеря“, 1495-97 г..Перспективния център съвпада със смисловия център.

Ил. 2.23

Картонът на "Битката при Ангиари" на Леонардо да Винчи (по-късно копие). Леонардо използва златен правоъгълник и вписва в него елипса.

картона за стенописа „Битката при Ангиари,, при който виждаме отново силно изявена динамична структура, запазваща своята симетрия. Хармонизирането на природата в **симетрични визуални структури** е в самата същност на високия Ренесанс. В късния Ренесанс динамиката и трагизмът рефлексират и в структурите, които художниците използват. Любима структура за Тинторето са пресичащите се диагонали.

Ако съпоставим "Тайната вечеря" на Леонардо и "Тайната вечеря" на Тинторето, в първата Бог е центърът и началото на всички и всичко и структурата го изказва, пределно четливо. Във втората, Бог е също пресечната точка на композицията, но не е център. Започнала е нова епоха (виж ил. 2.24). Но и в новата епоха търсенето на хармонични на идеите структури ще бъде водещо. Новото е ролята на светлината, която при Барока ще стане водещ фактор.

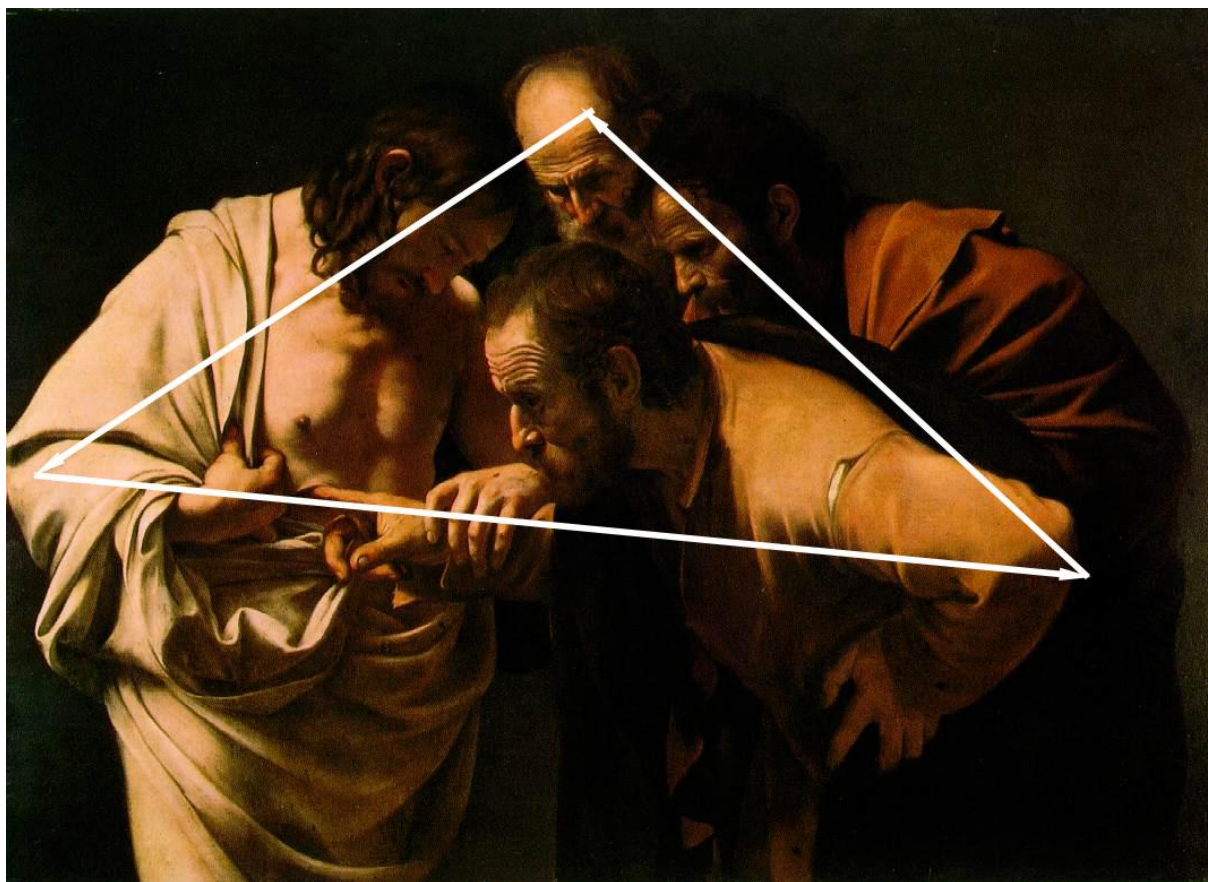


Ил. 2.24
Якопо Тинторето, „Тайната вечеря“, 1592-94 г..Перспективния център съвпада със смисловия център.

Ил. 2.25
Микелеанджело да Караваджио, „Призоваването на Матей“, 1600 г..Светлинния източник изважда важното, а неважното потъва в тъмнина. Четлива триъгълна структура с остър връх - главата на Исус.

Структурите на Барока. Съобразно решенията на църковните събори в Трент (1545 - 1563 г.), като отговор на Реформацията, изкуството на католическия свят, трябва да бъде разбираемо за масите. Набляга се на емоцията, на чудото, на движението. От самото начало на XVII в. имаме отчетливо нов етап – този на Барока. Това е апогея на илюзията създадена от живописец. Идеята за творбата като прозорец, през който зрителя наблюдава къс от действителността при барока е доведен до съвършенство.

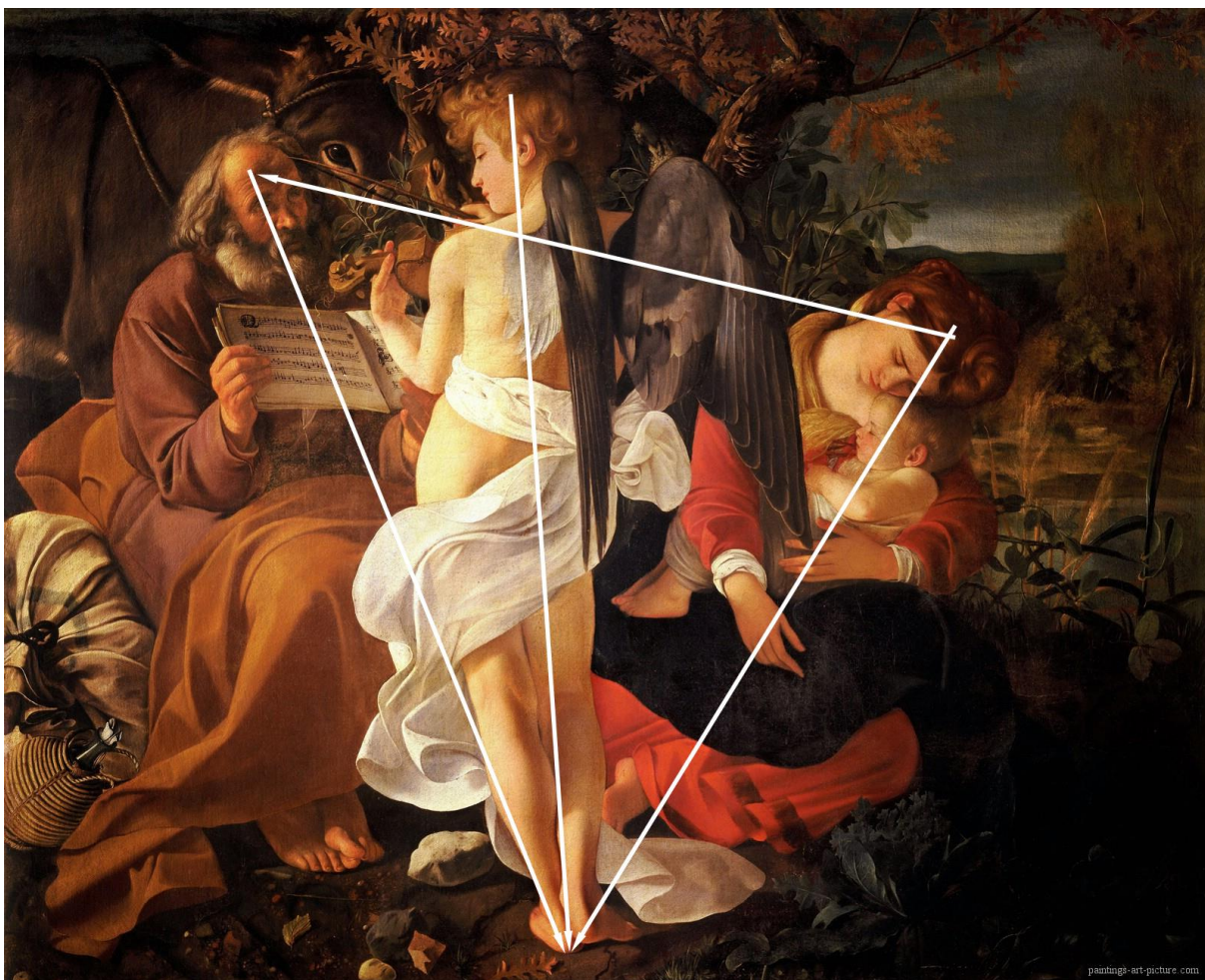
В синхрон с контраста светло-тъмно драматизма се посилва от типичната за стила диагонална композиция, която подсилва драматизма на състоянията отразени в творбите. Доминира обема, на всяка цена, със всички средства. Картините се състезават с театралните представления. За разлика от Ренесанса, където преобладават симетрични или поне балансирани структури отразяващи хармонични и стабилни състояния, при Барока дисбаланса и наклонените линии доминират. Създава се усещането за непосредственост и моментност на творбата.



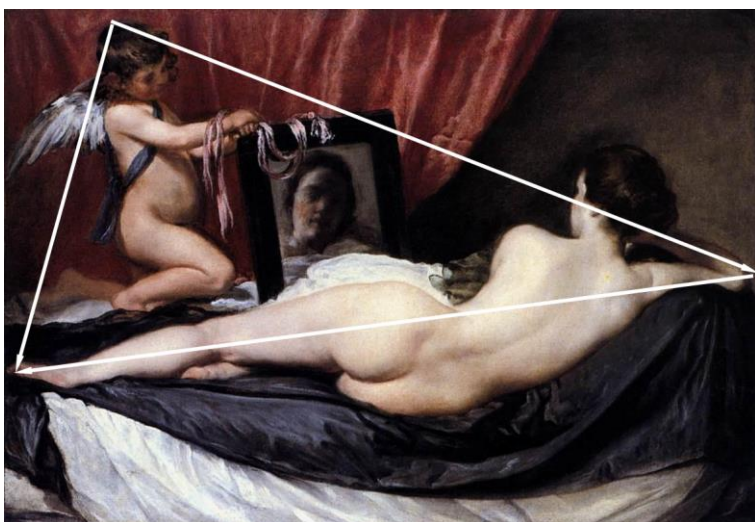
Ил. 2.26
Караваджо, "Неверието на Св. Тома", маслена техника, 1610 г.

Въпреки неимоверно богатия детайл и стремеж за сливане на творбата с реалната житейска сцена, в тях винаги имаме четлива структура. Често това е триъгълник, като по хипотенузата се развива отснoвното действие и в пресечната точка на ъглополовящите е другия център на композицията (виж. ил. 2.26 и 2.27).

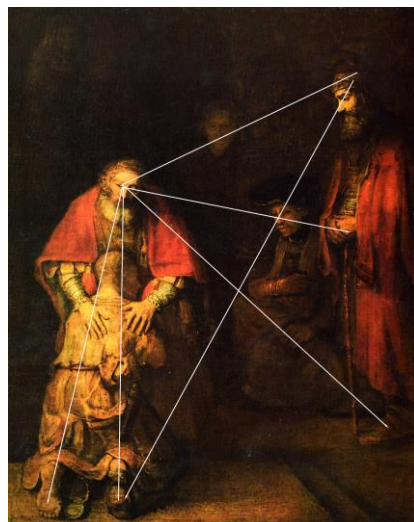
Понякога триъгълника е с хипотенузата си нагоре, понякога обратно. Често ъглополовящата на широкия ъгъл е и също водеща ос. Този тип композиция срещаме както при Караваджо, така и при творци като Веласкес и Рембранд (виж ил. 2.28 и 2.29). Характерно за Барока е динамиката на структурните линии и реализма на детайлите. Липсват симетрията на хоризонталните и вертикалните структури



Ил. 2.27
Караваджио, "Бяство в Египет", маслена техника, 1610 г.



Ил. 2.28
Веласкес, "Венера", маслена техника, 1610 г.



Ил. 2.29
Рембранд ван Рейн, "Завръщането на блъдния син", маслена техника, 1610 г.

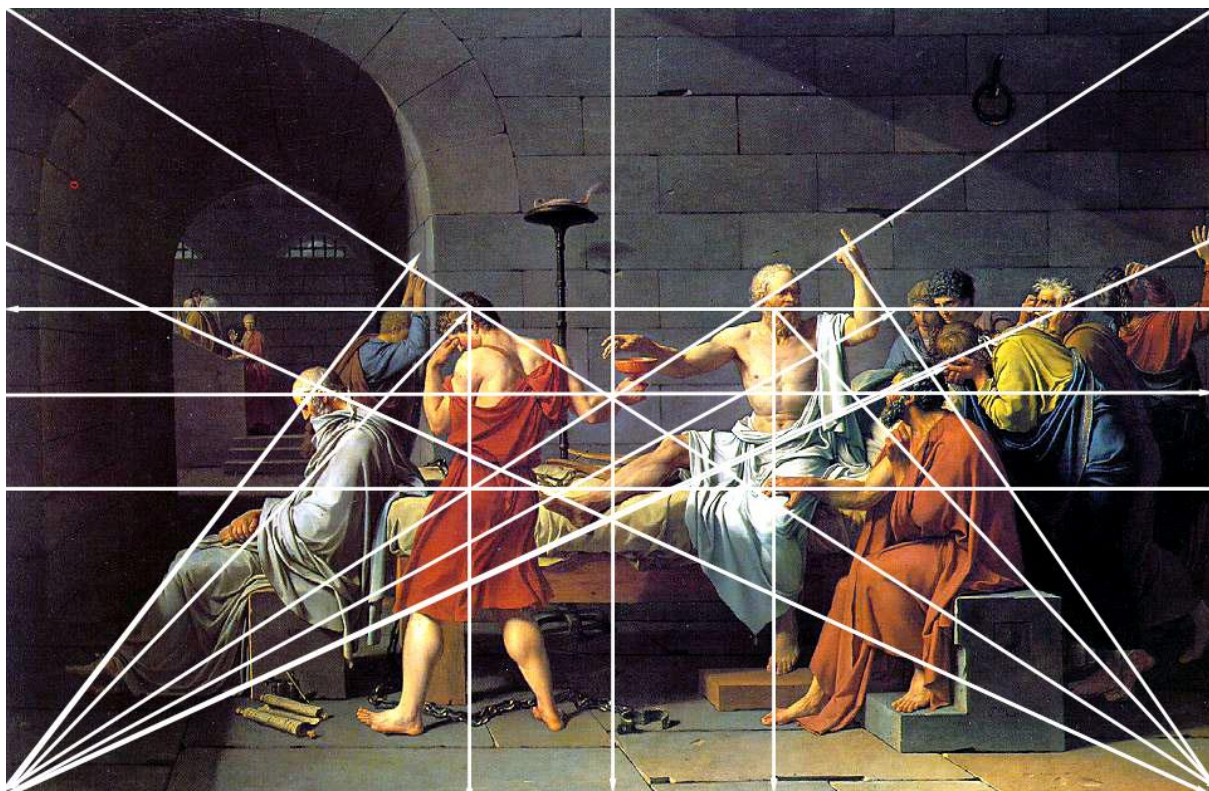
Симетрията и равновесието са отстъпили мястото си на страстта, екстаза и любовта. Много въздействащ похват използван от Жорж де ла Тур е да постави мястото на светлинния източник в композиционния център на творбата (виж. ил. 2.30)



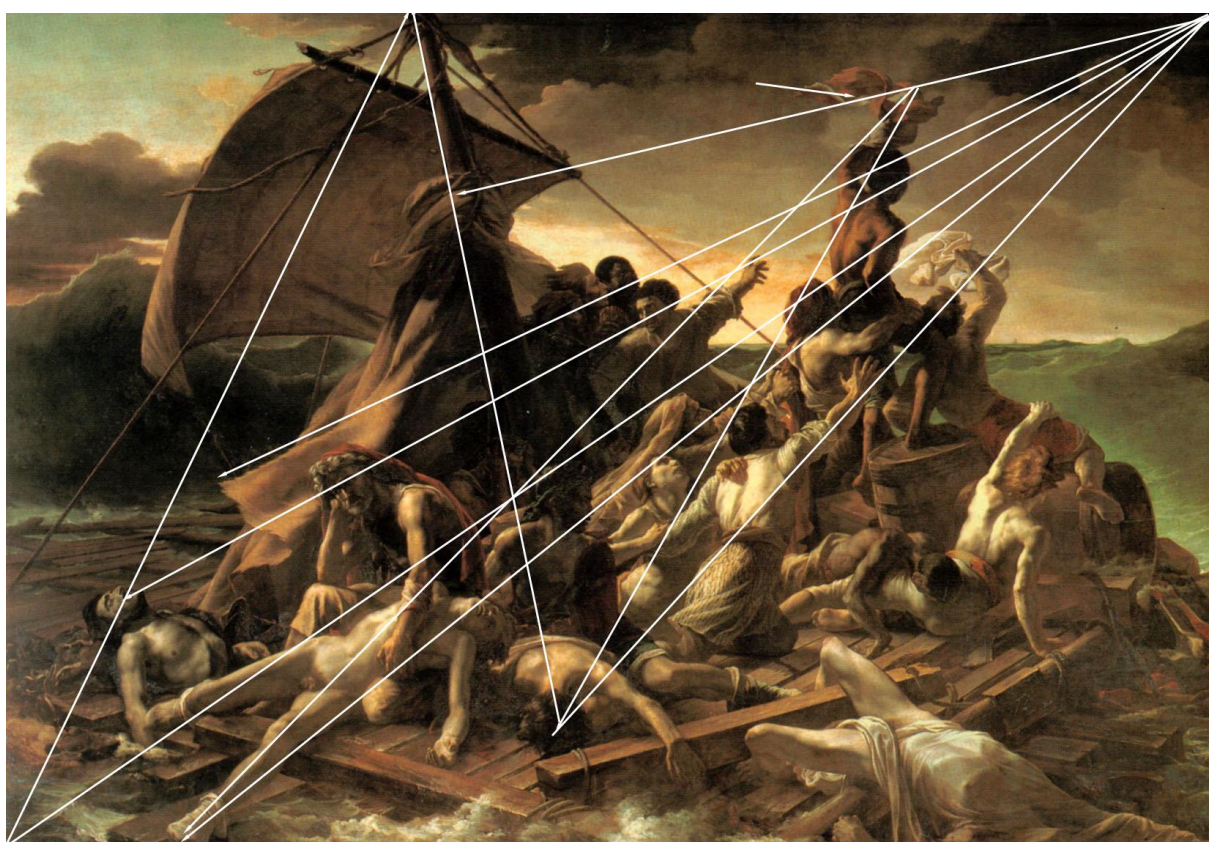
Ил. 2.30
Жорж де ла Тур, "Рождество", маслена техника, 1644 г.

Структурите на Неокласицизма От средата на XVIIIв. изчерпаната и доведената до крайност барокова образност започва да отстъпва място на своята антитеза – Неокласицизма. Емоционалният драматизъм и чудото отстъпват място на силата на разума и равновесието. Започнала разкопки на Помпей през 1748 г. са формалният повод. Впечатленията от пестеливостта на римското изкуство дворовете на Европа се обръщат както към буквалното наподобяване на изображенията от класиката, само адаптирани към конкретния случай, так и към отхвърляне на страстта като животинско качество, за сметка на равновесието и разума. В композиционните структури се завръщат хоризонталите и вертикалите, равновесието и симетрията, ролята на златното сечение и на вписания прав ъгъл. Осветлението не е толкова драматично, както при Барока. Детайлът е максимално за времето си пестелив.

Към края на XVIII на сцената се явява и Романтизмът. За разлика от Класицизма при Романтизма е водеща силата на страстта а не на разума. Индивидът се противопоставя на обществото. Нека сравним Давид и Жерико (виж ил . 2.31 и ил. 2.32). При „Смъртта на Сократ“, Давид изгражда една балансирана и пълна със стоицизъм структура. Антиподът на Давид е „Салт на Медуза“, на Жерико., където отново „диагоналът, който така добре познаваме от Барока доминира, а и драматичното осветление също се е завърнало. Липсва четливия дори бих казал „метален“, контур специфичен за класицизма както и равновесието характерно за „господството на разума...“. Повърхността е покрита с едри мазки на четката. Все още колоритът е в кафявата гама – т.н. „музееен тон“.



Ил. 2.31
Жан Луи Давид, „Смъртта на Сократ“, маслена техника, 1787 г.



Ил. 2.32
Теодор Жерико, „Салът на Медуза“, маслена техника, 1818 - 1819 г..

Фотографията бележи края на епохата доминирана от сцената като „илюзорен прозорец“. След 1842 г., когато Пол де ла Рош възкликва „живописът е мъртъв“, като реакция на проявилата се вече отчетливо нова медия, изобразителното изкуство търси нови хоризонти. Пространствената илюзия на изобразителната равнина, толкова могъща през Барока, че даже архитектурата и приглася със всичките си форми напуска сцената на изобразителното изкуство. Началото положено от Импресионизма е в същността си края на гръко-ренесансовата естетика и нова епоха. Какво е мястото на визуалната структура в тази нова епоха?

Структури на импресионизма



Ил. 2.33

Езерото на жабите, нарисувано едновременно от една и съща гледна точка от Огюст Реноар и Клод Моне през 1869 г.

Наред с многото технически и теоретични нововъведения, Импресионизма е революционен, преди всичко с това, че за първи път в историята, темата не е да се изкаже в образи величието на владетеля или богатството на търговеца, или красотата на домакинята, а да внушим идеята си за красотата на света. При импресионистите водещи са, не смисловото разчитане на елементите в картината, а само на техните визуални характеристики. Търсенето на чисто визуалното послание и изследването на възможностите му за самостоятелно внушение е епохалното и новото. Началото на Импресионизма през 1874 г. (ако приемем като дата първата им изложба) се брои и за начало на Модерната епоха.

Художникът смъква от себе си тежките доспехи на митовете, на морала, пропагандата, религията. Той излиза от ателието си и започва да твори сред природата. Ето как най-радикалният от импресионистите, Клод Моне, описва усещането от цветовете, в края на живота си:

„Когато излезеш навън за да живописваш, опитай се да забравиш смисъла на нещата, които са пред теб, като дърво, къща, поле или нещо подобно. Просто мисли, че пред теб имаш един син квадрат тук, там един розов правоъгълник, отстрани ивица жълто и живописвай своята представа, докато не изразиш с бои усещанията си за това пред теб.....“

–Той, често е споделял, че е искал да се роди спящ и неочаквано да прогледне, без да знае нищо за това, което изобразява – да живописва без да се ръководи от смисъла на изобразяваното.“¹⁶

Импресионистите скъсват съзнателно със всичко, което е гордостта на класическото изкуство. като излюзионистичното пространство, музейния тон, четливата визуална структура, дългата предварителна работа под формата на скици, ескизи, етюди... Илизат и рисуват на открито. Изцяло изоставят цветните подложки, гризайла и велатурите. За първи път смесват боите на палитрата и ги нанасят на мазки директно на бялото платно. Изхвърлят земните тонове от употреба. Сивото и земните цветове се

получават в резултат на смесване на допълнителни цветови двойки, като зелено-червено, синьо-оранжево, жълто-виолетово. За първи път в цялата историята на изобразителното изкуство, в композицията се търси не равновесие на обемите, а равновесие на цветните петна. Те започват да говорят с непознат до тогава чисто изобразителен език.

При визуалната структура на импресионизма цветът е водещ изобразителен елемент и всички останали елементи са му подчинени и се съобразяват с него. Все по-вече картината се превръща в космос от цветни петна излъчващи енергия и все по-малко пространствената илюзия играе роля в цялостното внушение.

Творбата на Клод Моне „Манпорт,“ (виж ил. 2.34) е типичен пример за подобна, доминирана от цвета визуална структура. Много интересно е как се променя картина в зависимост от нейната осветеност. При липса на достатъчно осветеност, нашето зрение разчита предимно на рецепторите "пръчици", които се активират от светосилата, а не на цветността и ние възприемаме картината като скучна и груба мацаница.... където имаме бизинтересна в обемно отношение композиция и никакъв смисъл....., но когато



Ил. 2.34
Клод Моне, Манпорт, маслена техника, 1889 г.

светлината, при която разглеждаме картината е достатъчна- пред нас грейва една симфония от цветове и ние усещаме величествената сила на скалата посрещнала океана.

При композирането с образи, равновесито на елементите в рамките на цялото, е основен принцип. Когато нямаме равновесие, изображението се третира като

случайно и преходно. Неуравновесените композиционни решения в творбите на Едуард Дега са често срещана практика.. Лишена от бремето на сложни мисловни внушения при него, композицията съзнателно се стреми към изказване на мигновеност и движение. Това е в пълна хармония с името на стила, на който автора е един от изтъкнатите представители. Съзнателно неуровесената изобразителна равнина, която срещаме при Дега (поне за мен) е непознато до тогава композиционно решение и се явява типичен пример, че всички правила могат да бъдат нарушени, стига да изкажат по-добре идеята.



Ил. 2.35
Едуард Дега, Сценична репетиция, маслена техника, 1888 г.

Структурите на Постимпресионизма. Импресионизма е течението, което прекъсва един многохилядолетен период на визуална обновяваща се традиция и надграждане.. Индустриализацията налага преосмислянето на тази традиция. Професията е поставена пред избора, или художниците да се превърнат в проектантите на визуалното, способни да използват все по-големия диапазон от нови техники или да отмерят като професия свързана не с духа, а със занаята.

Но наред с новото начало, което поставя, импресионизма е необвързано с големи идеи извън сферата на чистото изкуство течение, характеристика, която неизбежно ще доведе до бързото му изчепване. С изключение на Едуард Моне, всички останали импресионисти, изпитват все повече нуждата да се свързат с идеи извън пряката сфера на изображението. Реноар, Сислей, Писаро, Мане (който винаги е бил на ръба) се отдават все повече на символизма в една или друга степен.

Търсенето и изследването на чисто изобразителните енергии в творбата не е задължително свързано с липса на идея осмисляща посланието. През 80-те години на XIX в., във Франция, няколко по-изтъкнати автори (всеки силно повлиян от

импресионистите) поставят началото на основните посоки на следващото столетие в изкуството. Тези автори ние наричаме постимпресионисти. Ван Гог полага основите на изкуството като страстна проповед – или експресионизма. Гоген търси нова по-широка система от символи от тази на християнството и гръко-римския пантеон и с творчеството е един от преосмислящите символизма автори. Съора търси да намери универсалното изкуство, чрез прилагане на научни методи.... търсене, което продължава дълго след него, но без особен успех.... Пол Сезан се стреми да изкаже една по-съвършена и по истинска реалност свеждайки елементите на изображението до основните геометрични форми. В голяма част от книгите посветени на изкуство, Сезан е считан за най-великия от постимпресионистите защото неговите търсения полагат основите на това, което днес наричаме „модерно изкуство“.

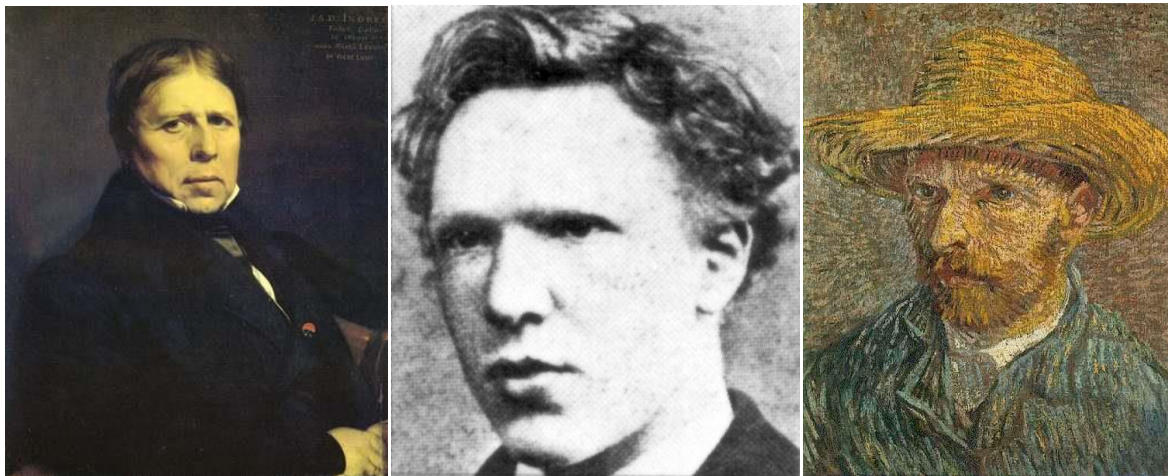


Ил. 2.36
Ван Гог , Звездна нощ, маслена техника, 1889 г.

Когато, гледаме кипарисите в "Звездна нощ" на Ван Гог (виж. ил. 2.36), ние имаме чувството, че те сякаш растат пред очите ни. Творбите му сякаш са енергийни полета, където петната от чист цвят характерен за импресионистите, са вече задвижени и штрихите на постъпно нанесената боя нямат функцията да опишат реалния свят, а енергетичното му състояние. Всяка част на платното, без значение да ли е човешко лице, дреха, ваза, мебел, гарвани, е преди всичко енергия.

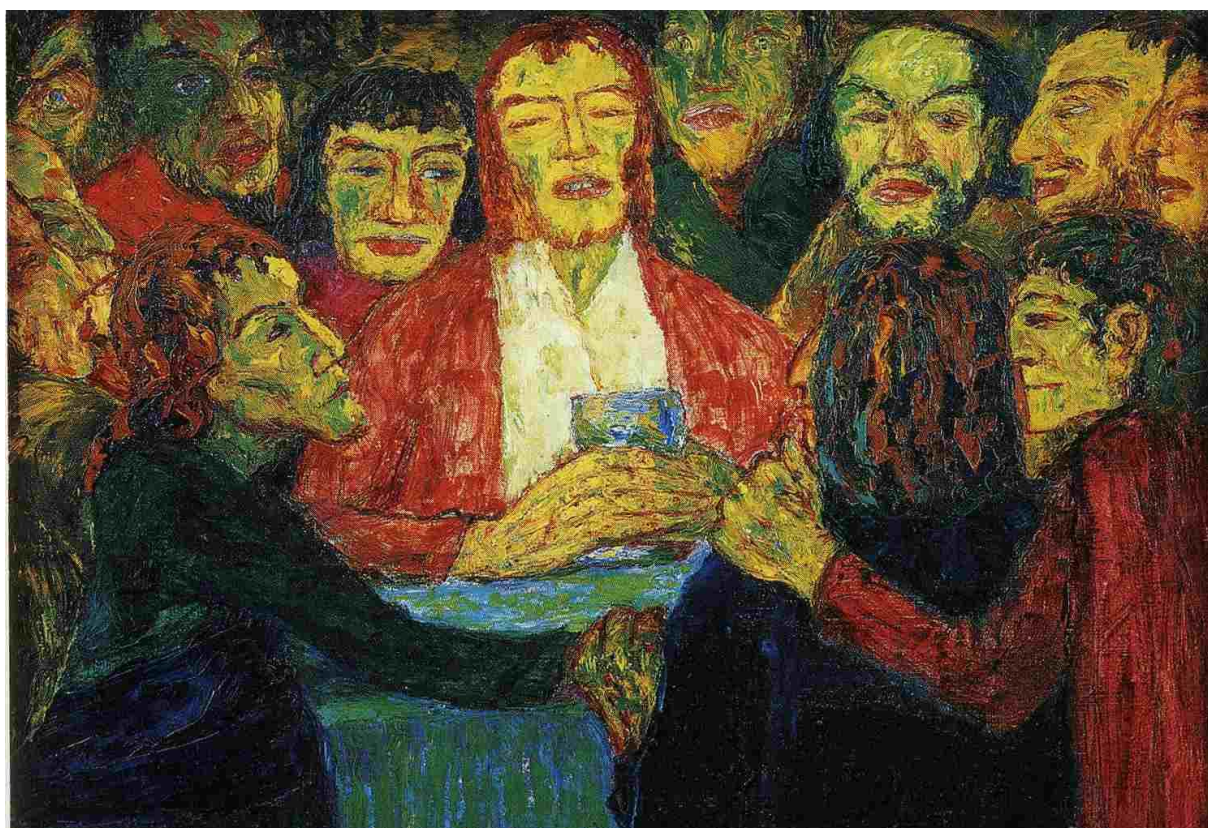
Сравнявайки автопортрета на Енгър (виж. ил. 2.37), от най-знаменитите представители на неокласицизма на художника със на снимка Ван Гог и след това с негов автопортрет, ще видим дългия път извървян от постимпресионистите в посока на освобождаването на изкуството от повърхностното фотографско начало в посоката на една много по-дълбока психичност. Започнатото от Грюневалд и Ел Греко е изведено на един по-висок етап.

Пътят на Ван Гог е вдъхновение за мнозина след него. Експресионисти като Маске, Мунк, Щиле, Нолде..... както и много автори от Постмодернизма. Ван Гог е първия превърнал изобразителната равнина на картината в електрическо поле на духа. .



Ил. 2.37

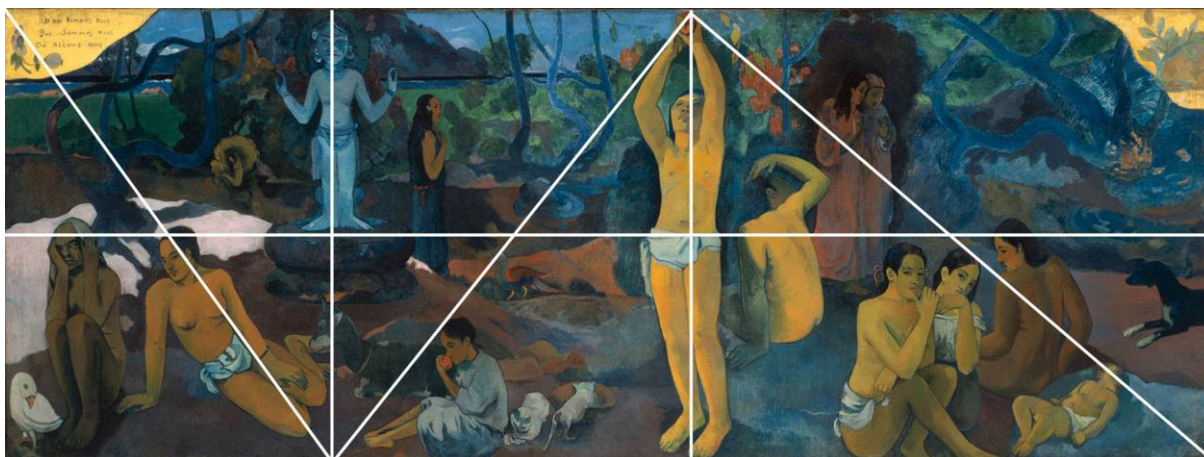
Нека сравним свтопортрет на Енгр, 1858 г. със снимка на Ван Гог от 1871 г и негов автопортрет със сламена шапка, 1887 г.



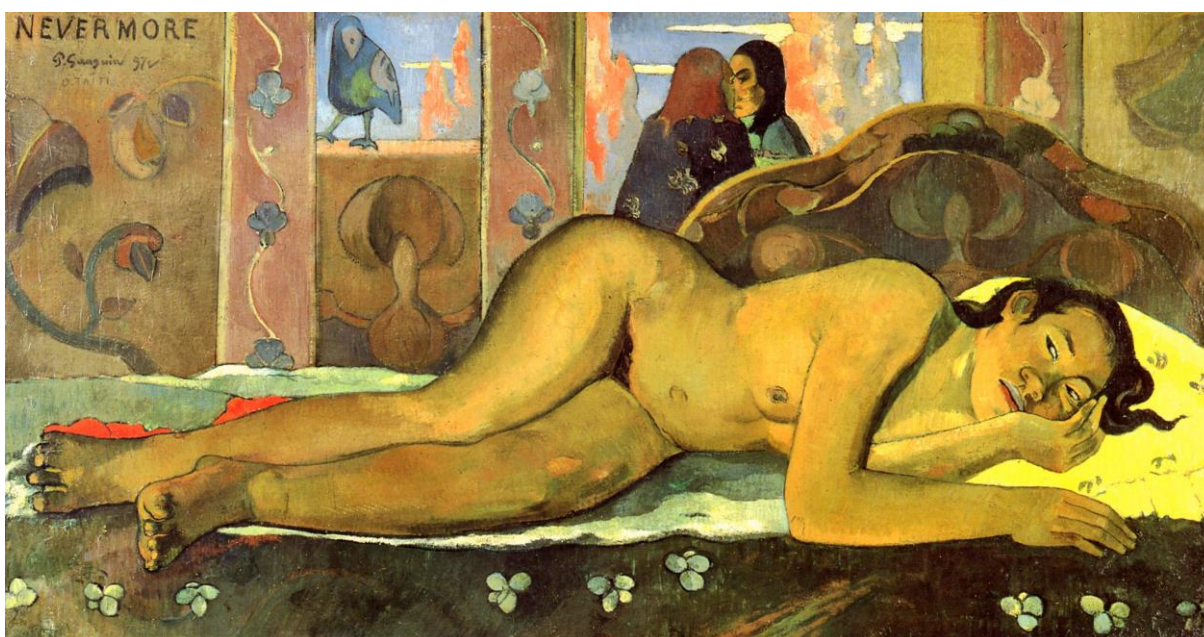
Ил. 2.38

Емил Нолде, Тайната вечеря, маслена техника, 1909 г.

Другият от основните постимпресионисти, Пол Гоген, се насочва към символно преосмисляне на света, противоположна на същността на импресионизма насока. За него, изследването на визуалните изразни средства, не са себедостатъчни. Новия визуален изказ е медия за нови философски идеи. Ключова творба на тази негова смислова насоченост е "Откъде сме? Кой сме? Накъде отиваме?" (виж. ил. 39)



Ил. 2.39
Пол Гоген, „Откъде сме? Кой сме? Накъде отиваме?“, маслена техника, 1897 г.



Ил. 2.40
Пол Гоген, „Никога вече!“, маслена техника, 1897 г.

В творбата прави впечатление композиционната структура и нейната геометрична същност с два центъра. Единият далечен - този на божеството, а другият близкия – на човека в неговия апогей. Човек е представен, чрез символични фигури, от началото на животът си, като бебе в дясната част на картината, до старостта си в лявата част. Изображението кучето отдясно- вероятно се разчита като енергията на началото, а на патица до старицата, вероятно символизира оглупяването на старостта. Идеята е добива смисъл само ако се опитаме да осмислим изображенията в техния символен аспект. Заобикалящата изображения среда е представена полскостно и само като второстепенно пояснение на фигурите.

Налице е нов тип композиция на смислова, а не на сюжетна хомогенност. Този нов тип сюжетна условност, ще се наложи, сред голяма част от художниците търсещи фигурален изказ на сложни философски идеи. Можем да усетим, нейното влияние в „Танцът на живота“, на Мунк, както и при Матис и ранния Пикасо. Все пак ако ги сравним с Матис и Мунк при вторите имаме запазено повече от сценичната сюжетна обвързаност, докато при Гоген надделява смисловата хомогенност.

Силно е влиянието на композиции от типа „Откъде сме? Кой сме? Накъде отиваме?“, в стенописта, където композиционните структури предполагат философско разчитане на важни за обществото теми, особено когато става дума за политическа пропаганда.

Ранните творби на Гоген са разглеждани като стил „клоисон„ (произлиза от клетъчен емайл – техника популярна в средновековието) поради тяхната плоскостност с много силен и четлив черен контур. Фигурите при Гоген са третираны обобщено (ил. 2.40), даже бих казал плоскостно, като се набляга на силуета им. Заобикалящата фигуриите среда също е третирана силно плоскостно, като обобщено цветно петно, често съпроводено с орнаменти. Обобщениете фигури на Гоген, ще бъдат добър пример за подражание и продължение на насоката от Матис (виж ил. 2.41), както и една от характеристиките на Арт Деко.



Ил. 2.41
Анри Матис, "Танц! (първа версия)", маслена техника, 1909 г.

Ил. 2.42
Анри Матис, "Танц! (втора версия)", маслена техника, 1910 г.



Ил. 2.43 Стенопис по купола на обсерваторията Грифит , Лос Анжелис, 1932 г.

Третия от големите постимпресионисти – Пол Сезан , продължава търсенията на Моне в полето на изобразителните елементи, но не в посока на цвета, а в посока на композиционната структура.

Търсенията на Сезан имат своята дълбока обосновка в духът на времето, в което живее авторът. Индустриализацията на Европа въздига държавите от континента в световни хегемони, както никога преди, но и налага нови правила. Изследването на възможностите на визуалните структури е в основата на всяко визуално проектиране.

Преосмислянето на реалността с помоща на пропорции и геометрични структури през Древна Гърция и Ренесанса е в същността си хармонизиране на визуалното, но картината има за цел да повтори реалността. Картината се състезава с реалността, като в най-добрите случаи – образите носят обобщените черти на изобразяваното. Нека си спомним Апелес, който е използвал множество модели и взимайки най-доброто от тях , създава своята Афродита. Но идеята и при старите гърци и през Ренесанса е изображението да бъде колкото се може по-близо до сетивното възприятие. Не случайно илюзията за реалност е толкова високо ценена. При Барока светлинния източник изважда всичко важно, а несъщественото изчезва в сянката, но то е там и макар невидимом ние го усещаме . Зрителят може да си представи, че ако се насочи светлината то ще се появи от сянката. Нека си спомним Рембранд и неговата „Завръщането на блудния син„ (виж.ил.2.29)

През епохата на Модернизма художника прави крачка, която нито в Древна Гърция, нито през Ренесанса е била възможна - да пресъздаде реалността съобразно идеята, като съзнателен процес на творчество, създавайки паралелно и по-истинска реалност. **Появява се нов тип композиция - картината като визуална конструкция на реалността.** Много автори разглеждат този феномен, като някаква приумица на шепа интелектуалци, отведени на „изкуство за самото изкуство...“. Ако разгледаме процеса изваден от контекста на времето си, наистина, необяснимо е да се отказваш от принципите на хилядолетния т.н. „реализъм“. Несъмнено ще си зададе ме въпроса, за какво ни е нужна „паралелна действителност„?

Имаме два отговора. Първият е, че създаването на „реалистични изображения„ е на практика безсмислено с появата на фотографията и още по-вече след това на киното. Както в много сфери на човешката дейност, техника измества ръчната изработка, така и в изкуството, техника обезсмисля, старите занаятчийски практики. Какво значение за нас би имало да ли мякото, което пием е ръчно издоено или чрез механизъм?

И вторият, бих казал по важен, е че визуалните произведения са преди всичко визуални знаци, осмислящи и отговарящи на реални наши проблеми. Наистина изображенията създавани в рамките на класическото изкуство намират толкова близък контакт с широката публика. Но тук трябва се се запитаме, изкуството само визуално разбираемо изображение ли е или има друга функция? Да ли ни казва нещо много важно за нас и нашето съществуване?. Изкуството не е добро продължение на килима в хола, а е карта за душата. Може ли изображението от ил. 2.44 да бъде карта за душата? Снимката на планината Сен Виктоар има за мен чисто познавателна функция как изглежда планината от определена гледна точка. И какво от това? Хубава планина, но не е нищо особено. С какво тя е важна за мен, един българин, който живее я подножието на Витоша?

Какви са възможностите на т.н. „реалистично изкуство„? Нека погледнем ил. 2.45. Драматичен пейзаж....но, ако погледнем работата на Сезан – тя, няма за цел да ни покаже географското забележително. Тя е една конструкция за планината, като символен знак, а не като високи камъни. Когато, сме близко до реализма, ние имаме винаги тежестта на конкретност, осмисляща творбата ни в буквален план.



Ил. 2.44 Съвременна снимка на планината Сен Викторар, от мястото където обикновено е рисувал Сезан



Ил. 2.45 Камий Коро , Монте Соракте, маслена техника, 1829 г.



Ил. 2.46 Планината Сен Виктоар, снимка от мястото където Сезан е рисувал две от едноименните си произведения.

Композицията като „визуална конструкция„ паралелна на реалността, създава визуални знаци, способни да ни внушат много по-дълбоки идеи от „драматичен пейзаж„, ето това е началото, което поставя творчесвото на Сезан.

За разлика от импресионистите, Сезан не иска да отрази преходното и мимолетно впечатление , а своя дълбок визуален анализ на изображението, тема на творбата му. Той не се интересува толкова от цвета и светлината, колкото от формата и структурата.

Идеята на художника да отсее несъщественото от впечатленията ни за света, преподреждайки го в основни геометрични форми, като сфера, цилиндър, конус или куб, бележи началото, на един дълъг процес в търсене на чисто изобразителните възможности на визуалните послания. Упорито, ден след ден, Сезан гради творбите си съзерцавайки натурата и синтезирайки впечатлението си от нея (виж ил. 2.46). Едно от постиженията на Сезан е и образ отговарящ на перспектива в резултат на бинаколярното зрение, а не на централната перспектива на Ренесанса – много по точно възпроизвеждане на резултатите от реалното виждане. Сезан казва, че иска да придаде вечност на импресионистичните си творби и да претвори Пусен, съобразно природните закони. Постоянството и методично той анализира изображенията си, сякаш са архитектурна конструкция, тухла по тухла.

Съчетавайки впечатленията си придобити от множество гледни точки в един образ, верен на всичките гледни точки събрани в този образ, той счита своите произведения не за копие на натурата а за „паралелна действителност„. Пол Сезан, който е дълбоко вярващ католик, обича да казва, че след като сътвори произведението си, обича да го



Ил. 2.47 Пол Сезан, Портрет на Виктор Шоке, маслена техника, 1875

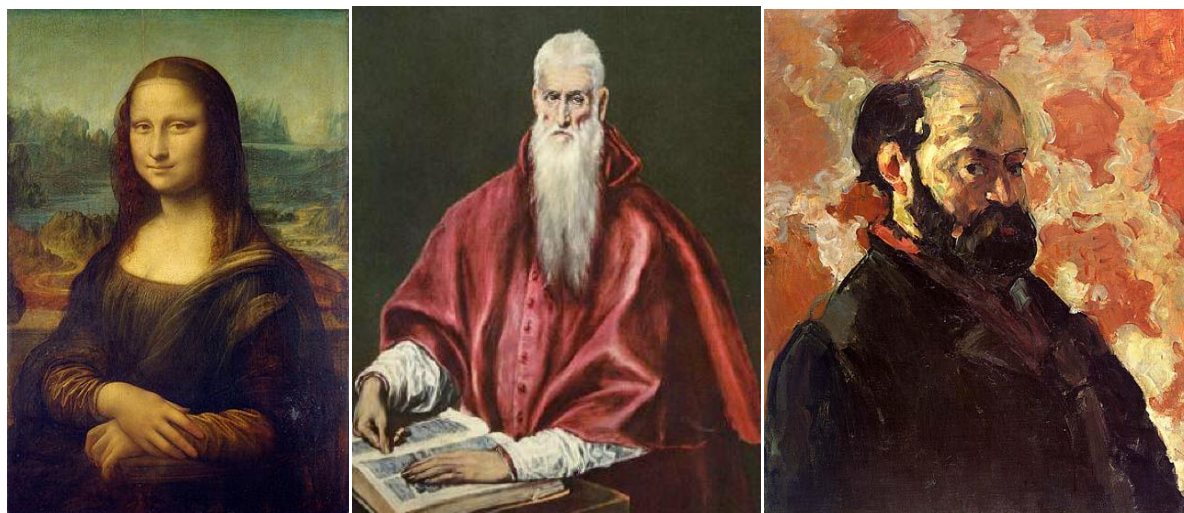
г.

слага до някои от Божиите творби – като дърво или цвете. Ако не издържи на сравнението с Божието творение, тя не е изкуство.

Толкова дълго търси съвършенството в една творба, че на практика не може да работи с истински цветя, те увяхват и той ги завършва по фантазия. Работите, които

счита, че няма да станат съвършени или ги унищожава или просто ги забравя на мястото където ги е рисувал в полето. Умира от бронхопневмония, защото е работил повече от два часа на силен дъжд без да може да се откъсне от творбата. Стремехът му е бил всички елементи на творбата да звучат толкова хармонично, сякаш са небесни създания.

Посоката на изчистване от ненужното при Сезан и засилването на ролята на структурата, може да се осмисли, ако го сравним с други двама негови гениални предшественици (виж ил. 2.47)



Ил. 2.48

Пирамидални композиции от Леонардо да Винчи, Ел Греко и Сезан

Структури при Кубизма и Футуризма

Търсенията на Сезан да препореди природата, е в основата на Кубизма и Абстракционизма. Идеята за картината като „визуална конструкция„ не повтаряща действителността, а паралелно на нея „по-истинска реалност„ намира своето естествено продължение в Кубизма, където е налице пълният разрыв със всичко характерно за класическото изкуство: илюзията за пространство, една гледна точка, правдоподобно изображение....

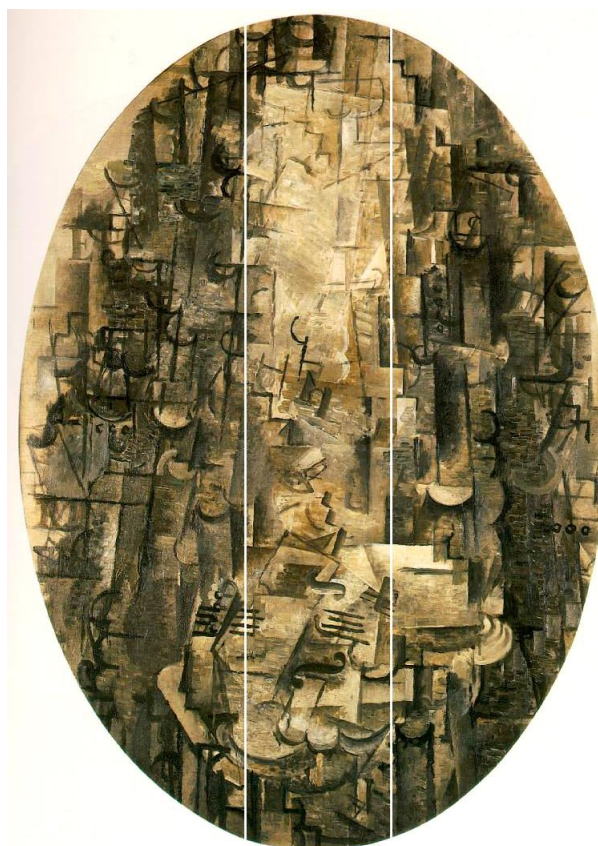
Структурните мазки на Сезан вдъхновяват Брак и Пикасо и поставят основите на пътя водещ към абстрактното изкуство. Пикасо пише за Сезан: *Моят единствен учител Сезан беше като баща за всички нас„.*

Наред с уроците получени от Сезан, за кубизма голямо значение има и примитивното африканско и индианско изкуство, като нов непознат до тогава речников визуален фонд. „Девойките от Авиньон„, създадена от Пикасо през 1907 г. сякаш съдържа вече кубистичните принципи. За начало на Кубизма се считат творбите на Пикасо „Фабриката в Хорта де Еброас „ и на Брак „ Къщи в Естак„ 1908.

Периода 1907 – 1912 година е основно определян от критиците като „**аналитичен кубизъм**„. За структурата на аналитичния кубизъм е характерно интерпретиране на конкретната реалност. Той е резултат от трансформирането на конкретен модел във „визуална кубистична конструкция„, където портретуването е представен със своите мисли... дигулките излъчват музика..... немислими послания в рамките на класическата образност. Като натрошени стъкла засичащи се повърхнини събират всичко, което знаем за обекта в едно произведение. Името „кубизъм„ се приписва на Матис и критикът Луи Воксел, по повод работа на Брак – „Къщи в Естак„ (виж. ил. 2.50).



Ил. 2.49
Павло Пикасо. Фабриката в Хорта де Ебресеас, масло, 1908 г.
Ил. 2.50
Жорж Брак, Къщи в Естак, 1908 г.



Ил. 2.51
Пабло Пикасо, "Портрет на Амброаз Волар", маслени бой, 1910 г.
Ил. 2.52
Жорж Брак, "Човек с китара", маслени бои, 1912 г.
Белите линии маркират мястото на лявото и дясното златно сечение

Виждаме, как само за пет години, композициите от плахо и недобре рамкирано впечатление, творбите стават „визуални конструкции“, изказващи темите си в цялост невъзможна за класическата образна структура, ограничена от анатомически пропорции, логика на обемите в пространството, локален цвят и гледна точка. Творбите от аналитичния кубизъм са достойни противници на реалността създавана чрез киното създавайки една много по-богата паралелна действителност, ако зрителят има капацитет да я разчете.

Кубизма не се интересува от цвета. Завърналите се още при Сезан охри и неаполитански жълти в комбинация със зелена земя, синкаво, черното и бялото, придават една сребристост на композициите и хомогенност на цялото. Структурата е важната и нищо не трябва да я прави нечетлива. Повърхостта има въздействието на плитък релеф, като плоскостите сякаш изпъкват напред. Обикновено централната част, между двете златни сечения е концентрирала изобразителния изказ и информационната наситеност заглъхва от центъра към краищата.

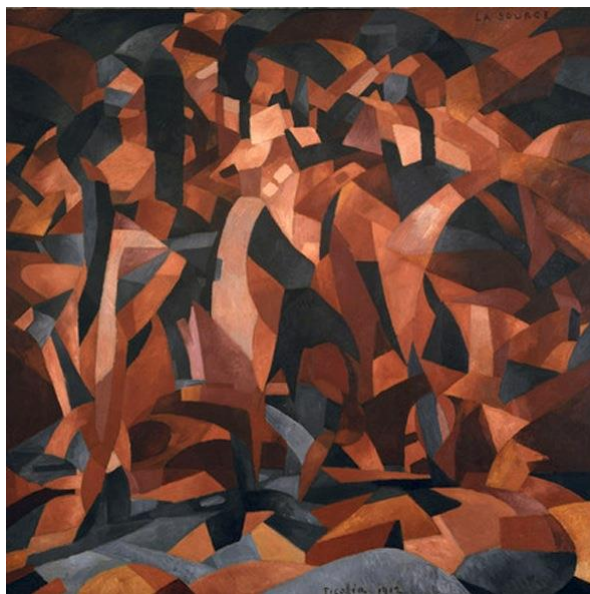
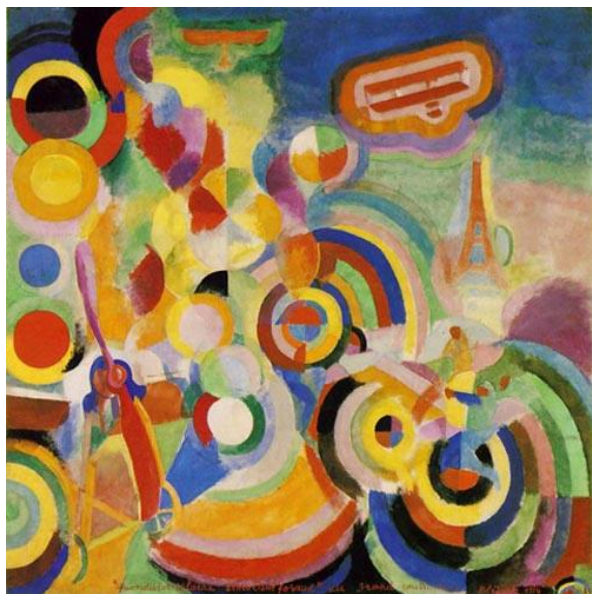
Кубизма създаден от Пикасо и Брак става популярен и притегателен и за други творци от Парижката школа. Към двамата се присъединява трети значим творец, сънародника на Пикасо, Хуан Гри известен с математическите си способности. Започва втория период - „**синтетичен кубизъм**„ (1913 – 1920 г.).

В рамките на този период се появяват колажите – парчета весници, ратанова мрежа... реални обекти включени в изобразителната равнина. Предполага се, че това е дело на Брак (който като потомствен бояджия има опит в интегриране и имитиране на фактури). Елементите на творбите стават по- разпознаваеми. Хуан Гри, както и останалите използват много по-активно цвета в творбите си. Застъпващите повърхнини са по-едри и по-силно си личи геометричната структура от златни сечения.



Ил. 2.52
Хуан Гри, "Натюрморт с круши и грозде", маслени бой, 1915 г.

Гравитиращи към Кубизма, са още няколко творчески центъра,. Сред тях са творците: Франсис Пикабия, Фердинанд Леже, Роберт Делоне, Франц Метзингер, Марсел Дюшамп, Жак Вилон....Особено се откроява в чисто изобразителен план Роберт Делоне (виж. ил. 2.53), където композицията е базирана на пресичащи се кръгове и силни цветови решения, в контраст със сдържаната гама подчертаваща структурата на Пикасо и Брак. Пикабия също допълва по много специфичен начин кубизма с био структурата си „Извор„ (виж ил. 54).



Ил. 2.53
Роберт Делоне, "В почит на Блерио", маслени бой, 1915 г.
Ил. 2.54
Франсис Пикабия, "Изворът", маслени бой, 1912 г.

Футуризма, това типично в основата си италианско течение е много близко до търсенията на кубистите, но за разлика от тях набляга не толкова на анализиране на статични структури, колкото на структури в движение. Налице са и много политически идеи, свързани най-вече с фашизма или комунизма в неговия руски вариант. Машината, младостта, бъдещето, патриотизма и насилието също. Към основателя Томазо Маринети (през 1909 г.) скоро се присъединяват Умберто Бочиони, Джакомо Бала, Джино Сежерини, Карло Кара. „*Не искам и най-малката частица от старото да остане непроменена...особено в областта на политиката и изкуството*„ кава Маринети в манифеста си... и една от идеите е да се изгорят музеите...

Футуризма е стил с тотално представяне във всички области на изкуството за разлика от Кубизма, който е преди всичко в живопистта и скулптурата. Освен в живопистта и скулптурата, футуризма е силно застъпен и в архитектурата, индустриалния дизайн, интериорния дизайн, литературата, театъра, киното, музиката, модата..... кулинарията..

В четвърта подточка на „Манифеста на Футуризма„ на Маринети пише:

„Ние считаме, че прелестите на света са обогатени с нова прелест: красотата на скоростта. Състезателната кола, чийто кабина е украсена с огромни тръби, като огнедихащи змии – ръждащата кола, която хвърчи като куршум, е по красива от Самоотражката победа“. 20 февруари , 1909 г.

Основен естетически принцип на футуристите е „пластичния динамизъм“ на света, Футуристите считат, че реалността, не може да бъде разбрана изказана чрез статични изображения, тъй като основна характеристика на обектите е тяхната еволюция и взаимнопроникващото взаимодействие с околната среда. Пластичния

динамизъм е една много по-реалистична позиция сравнена със статиката на класическото изкуство. Ето как Умберто Бочиони описва „динамичния пластицизъм“ в едноименната си статия от 15 декември 1913 г.:

- „Поради това ние трябва да формираме разбирането, че пластиката на обектите е в същност пластичното единство на обекта + околна среда.“.....



Ил. 2.55

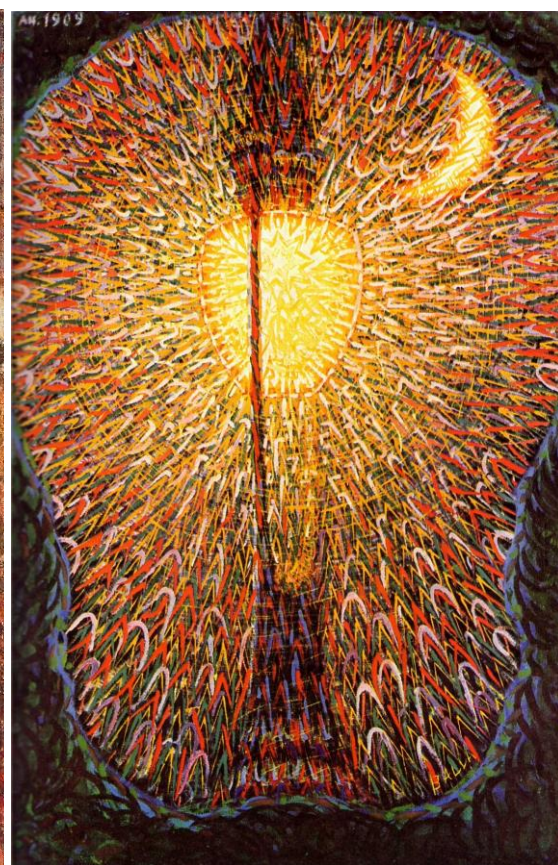
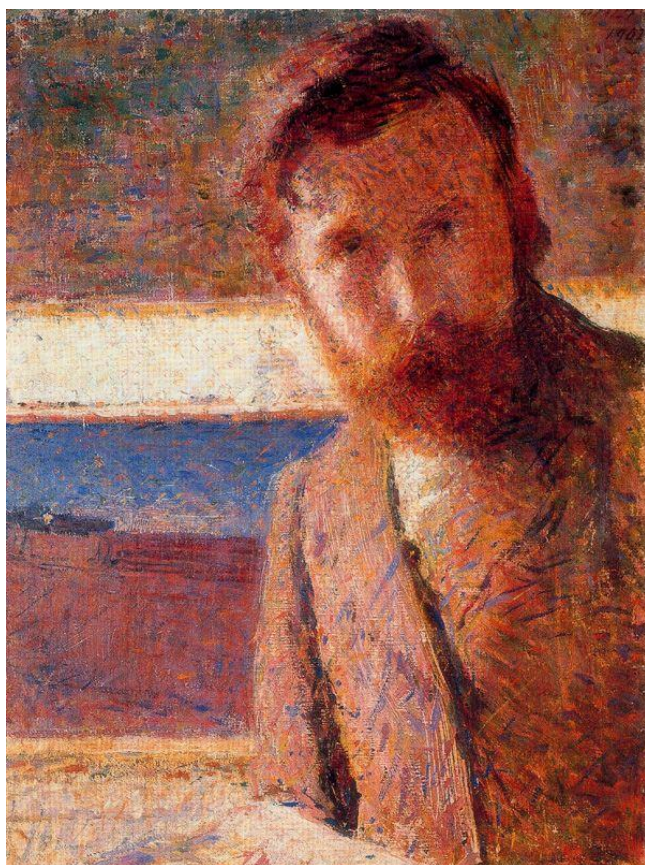
Умберто Борони, "Уникални форми в тяхната пространствена продължителност, бронз, 1913 г.

.....
- „Динамизма в живописната и скулптурата, поради това е еволюционно понятие, отразяващо разбирането за света, като безкрайно продължаваща еволюция на

видовете. Това е истинския живот. Ние футуристите успяхме да създадем съвършения модел, формата на всички форми - континюитета във времето и пространството.“

Характерно за футуризма е абстрактния свелинен източник. Локалният цвят почти липсва заместен от цвета като енергична характеристика на обемите. В началото движението има силно влияние на поантализма. (виж ил. 2.56). Впоследствие под влияние на Париж и кубизма, добива характерният си облик (виж. ил. 2.57).

Мощното и всепроникващо движение в работите на футуристите намира израз в сложни геометрични структури. Любима такава структура е спиралата – противопоставена на статичната пирамида, олицетворяваща всичко старо и статично. Както беше посочено, футуристите разглеждат обемите и тяхната среда, като едно общо, взаимнопроникващо и взаимнообулавящо се пространство. В геометричен план това разбиране е изказано чрез интерфериращи кръгове или спирали. В очевидният си стемеж към абстрактния изказ, понякога структурата, явява без да е свързана с конкретно изображение (виж. 2.58), но тези структури, за мен поне, са все още недостатъчни, да заживеят своя самостоятелен живот. В други творби структурата е обогатена от изображения, без да има пряка деформация на изображенията. Те са третираны почти реалистично и са насложени едно след друго, както казва Бочони в т.н. от него „многократие“ (виж ил. 2.59). В преобладаващите случаи образите запазвайки своята разпознаваемост, се превръщат в нещо като „кълбовидна мълния“ или „енергетичен зететръс“. Това за мен е най-доброто от футуризма и е неговия уникален принос в образните структури.



Ил. 2.56 Джакомо Бала, „Автопортрет“, маслена техника, 1902 г.

Ил. 2.57 Джакомо Бала, „Улична лампа“, маслена техника, 1909 г.



Ил. 2.57

Джакомо Бала, „Пейзаж“, маслена техника, 1913 г.

Ил. 2.58

Джакомо Бала, „Динамиката на кучето и неговата вечижка „, маслена техника, 1912 г.



Ил. 2.59

Карло Кара, „Погребението на анархиста Гали „, маслена техника, 1911 г.

важен компонент от футуристичните структури, е геометричната интерференция, получена в резултат на радиално излъчващи центрове и техните сблъсъци. Сложността на динамичните структури при футуризма е нова и непозната до този момент форма на „визуална конструкция“ (виж. 2.59).

Футуризмът има и своето руско измерение. Характерния за италианския футуризм, континуитет в пространството, тук е изместен от пространствени форми, които по-късно ще дискутираме, като начало на инсталациите.

Ранните творби на Марсел Дюшамп и особено „Голата слизаща по стълба,“ добива по голяма четливост ако я разгледаме в рамките както на кубизма, така и на футуризма. Футуризма играе важна роля в дизайна, както и в Арт Деко.



Ил. 2.60

Джакомо Бала, „Призматични вибрации „, маслена техника, 1913-14 г.

Пътят към абстракцията или структурата в чист вид.

Изказването на послания с помощта на абстрактни изразни средства е естествената цел на пътя започнат от Сезан – картината като **„мисловна конструкция,“** която не се стреми да повтори това, което виждаме, а да създаде паралелна, по-истинска и точна от реалността творба структура. Възможността за създаването на подобни творби е най-голямото постижение на Модерното изкуство. Защо?

Защото опознаването и овладяването на чисто изобразителните характеристики, дава сила на визуалните решения във всички сфери на тяхното приложение, подобна на познаването на менделеевата таблица в химията. Проектанта днес, използвайки присъщите на визуалните елементи възможности за въздействие, може да промени животът ни, от най-незначителните предмети на бита, до всяка форма на изкуство, където образа има значение, както и на обмена на всякакъв тип информация, от учебника, през рекламата до личностните контакти.... и това става възможно благодарение на разбирането как „работи образа,“ как всяка една промяна на образа може да промени посланието...

В началото на философията- в края на VII в. пр. Хр. в стара Гърция, се събират известните седем мъдреци в Дефи за да решат заедно, коя е най-дълбоката мъдрост.

След дълго заседание те се спират единодушно на принципа „опознай себе си„. Ренесанса ни завещава принципите на централната перспектива и оптически как работи окото. Впоследствие първо чрез „камера обскура„ ,а по-късно и чрез фотоапарата и видео камерата ние създаваме нов тип визуални послания. Модерното изкуство ни остави за наследство принципи как да манипулираме реалността, създавайки нова и по-истинска реалност в зависимост от идеята, която искаме да внушим.

Щироко се споделя мнението, че абстракцията е самотна и честно неразбираема форма на изкуство. За мнозина, тя е може би случайно явление, признак на упадък на европейската култура..... От друга страна, за мнозина непрофесионалисти тя е лесна за изпълнение, занаята в нея не е проблем...за разлика от една картина на Шишкин да кажем... Нека първо да се върнем и си обясним , какво е абстракцията като процес.

Абстракцията е многостепенен процес и намира приложение всекидневно на всички равнища. Тя е противоположност на образа с всичките му познати характеристики, който в живота ние наричаме „реализъм„ или „натурализъм„ **Абстракцията,ако може да се каже с едно изречение е процесът, в който ние подчертаваме част от елементите на цялото понятие, важни за нас в конкретния случай за сметка на характеристики, които за изказване на конкретната цел не са важни.** Например, ако ние изказваме „майка“ като визуално понятие, ние неизбежно имаме предвид жена, на определена възраст и нейното отношение към дете. Жената, освен, че е майка, има физически черти, има психологическа характеристика, облечена е по определен начин....и так до безкрай.... При изказването на понятието „майка„ ние редуцираме всичко, което, не ни помага да изкажем идеята си четливо и наблюдаваме на най-важното – сиреч изграждаме абстрактна структура (виж. ил. 2.61).



Ил. 2.61 Натуралистична картина на тема „майчинство„ и пластика на Хенри Мур на тема изразване от утробата на майката.

Макар и не абстракция в нейната по-крайна степен, работата на Хенри Мур показва израстването и майчинството, елиминирайки огромна част от детайлите характерни за класическата визуална структура и създаването на една по-четлива **съобразно функцията си** реалност. Работата на Хенри Мур със сигурност не е на тема „майчина милувка„ или „красива майка и красиво дете„, но ни казва нещо важно и по начин, по който класическото изкуство не може.

В този смисъл, често дискутираното заместване на термина **абстрактно**, със **безпредметно** или **нефигурално** изкуство, ако се приеме, според мен би изцяло деформира смисъла на изкуството, за което се отнася. Абстрактното изкуство не е безпредметно, то създава една паралелна и по-четлива реалност по темата, която изказва. Абстракцията, може да стигне до визуални елементи, където оправната точка не е различима, където пропорции, които биха възпрепятствали идеята, липсват, но винаги целта е една – **по-четлива истина от тази в реалността**.



Ил. 2.62
Водопадър Наши, рисунка с туш от периода Камакура, преди 1333 г. и снимка на водопада днес.

Друга неточност е също търсенето на историческите корени на абстрактното, много извън историческия период 1865 – 1975 г. (в общи линии времето на Модерното изкуство). Безспорно абстракцията е процес във всекидневието от прастари времена. Със сигурност писмените знаци, които използваме в миналото са претърпели метаморфозите на означаване, на нещо конкретно, като бик, змия, слънце....и с времето са се превърнали в букви. Не мога да не се възхитя на рисунката с туш представяща „Водопадът Наши„. Идеята на Будизма за живота, като водопад е отразена в рисунката, по начин, по който не можем да я видим на снимката. Преди години имах репродукция на тази рисунка, но беше толкова лоша, че се виждаше

много контрастно водопада, а дърветата и слънцето не се четяха. Бялата вода беше като йероглиф четлива. Тогава ме вдъхнови в не едно от търсенията ми. Със сигурност има красота в калиграфията надхвърляща границите на краснописа. Диего Веласкес е великолепен живописец.... но неговата живопис не е системата относно цвета на импресионистите. Чисто визуалната красота, на някои от творбите на миналото, наистина показват прозрение и подсъзнателно много успешни решения, но абстакцията като визуална структура като осъзната система е плод на Модернизма.



Ил. 2.63

Калиграфия на Енсо - символ на кръга в японската калиграфия и е важен символ в Будизма. Той представлява абсолютната празнота и едновременно с това абсолютната цялост на Вселената..

Абстракцията като визуална структура е естествено продължение на футуризма, фовизма и особено на **кубизма**. Според изкуствоведите първия абстрактен акварел е на Василий Кандински през 1910 г. (виж. 2.64). , но това е едно широко течение, както в Германия, така и в цяла Европа. Преобладаваща част от авангардистите търсещи абстракцията са и **теософи**, устремили се да изкажат по-висшата небесна реалност с образи, да изкажат „абсолюта...“. Водещи представители на абстракцията , всеки вървящ самостоятелно към върха са: Франтишек Купка, Василий Кандински, Казимир Малевич, Пит Мондриан, Хилма аф Клинт...

При всеки един от гореспоменатите художници имаме еволюция към изцяло плоскостни структури. Наред с очевидната тенденция към пречистване е налице и тенденцията за свеждане на изображенията до основните геометрични форми, като правоъгълник или кръг, при някои и триъгълник.

Не е възможно да разберем стремжът към пречистване на формата и обектът на творбата, ако не се спрем макар и за малко върху окултните практики и теософията. като явление.

Основаното през 1875 г. в Ню Йорк, теософско дружество от Елена Петровна Блаватска добива огромни за времето си имерения и влияние. В същността на теосифията е еволюцията на човека. В двете си ключови съченения „Разбулената



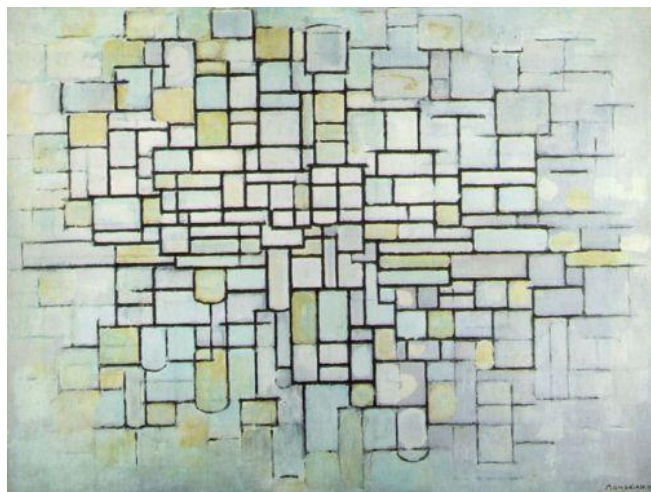
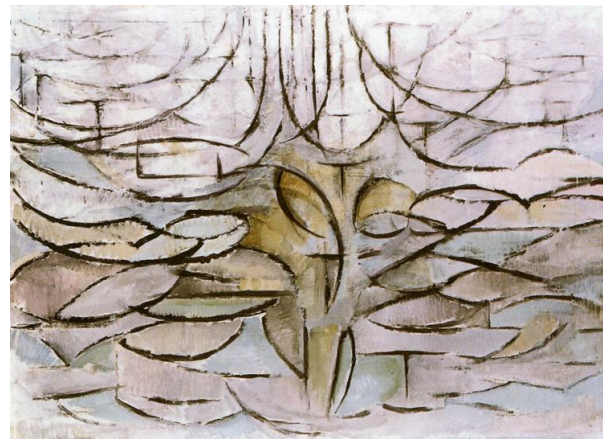
Ил. 2.64
Василий Кандински, Композиция, 1910 г.

Изида„(1877) и „Тайното учение„(1878), Блаватска счита, че постига хармония с научната теория на Дарвин, като според нея, човек макар и да произхожда от низшата природа има божествена искра и еволюирайки, чрез хилядократен цикъл на прераждания достига до небесното съвършенство. Изкуството е важен фактор в тази еволюция, който съдейства и напътства човечеството по пътя му към духовното съвършенство. „В за духовното в изкуството„ Кандински счита, че за да може изкуството да изпълни функцията си, трябва да се освободи от всичко земно в себе си.

Пътят към истината е пътят на пречистване на „ непълноценните „ белези на материалното с оглед на четливата изява на абсолютното в него. В този смисъл както мистика, така и художника трябва да проникнат в заобикалящият ни свят по начин, по който да разкрият обуславящата тази реалност върховна структура и тя да стане видима за всички нас.

Сред многото посветили се на това „пречистване„ особено място заема Пит Мондриан (1872-1944), по две причини. Първата причина е четливо изразената в него последователност на етапите и втората, постигнатия от него резултат . Картините създадени от Мондриан са в основата на цялата съвременна естетика, в степен, в която нито един от неговите сподвижници не успява.

Пит Мондриан става член на теософското дружество през 1909 г. Достига до постиженията на кубизма едва през 1911 г. при посещение в Париж, и този контакт е един от основните фактори на неговото израстване. Етапите на пречистване мога да се проследят в последвалата серия творби посветени на „дървета в цъфтеж„ и впоследствие на самостоятелни структурни композиции. (виж. ил. 2.65).



Ил. 2.65

Пит Мондриан, творби създадени от автора в периода 1912 – 1916 г. Може да се проследи как кубистичните структури се трансформират все по-вече в абстрактни.

През 1914 година Мондриан се прибира в родната си Холандия и остава там до края на Първата световна война. Ето какво пише в тетрадките си през 1914 :
„Изкуството стои по-високо от реалността, и няма пряка връзка с реалността. ...за да достигнем до духовното в изкуството, ние трябва да използваме , колкото се може по-малко от материалната реалност защото тя е противоположността на духовното. Използването на основните геометрични форми е логично следствие на тези търсения...“

Ключова за Мондриан и творчеството му, е срещата с теософа д-р Шоемакер. „Принципите на пластичната математика„ издадена от Шоемакер през 1916, е в основата не само на стилът на Мондриан, но и в последствие на движението „Де стийл„

Шоемакер е неоплатоник, търсещ по-съвършенна реалност от тази, която имаме в заобикалящата ни свят, без да счита, че за това е обезателно необходимо мистично просветление. Според неговия „позитивен мистицизъм„ това е възможно чрез изследвания и опити. Водеща роля в разкриването на истинската реалност, той отдава на изкуството, което чрез пречистване и абстрахиране, на фактите от живота, може да изкаже тази съвършенна реалност.

„В изкуството – пише Шоемакер – мистицизмът изгражда, това което ние наричаме в най-точния смисъл на думата „стил„. Стилът изказан чрез изкуството е обективен, а не субективен, което прави изкуството обединяващата сила на културата като цяло„

Според Шоемакер, заобикалящият ни свят в резултат на неговото пречистване, може да бъде сведен до хоризонталата – представлява женското, земното начало и вертикалата, представлява мъжкото или небесното начало, както и до трите основни цвята -червено, жълто и синьо. Само в абстрактното изкуство, мъжкото и женското, духовното и земното, материалата и духът, могат да бъдат изказани в тяхната цялост и всеимовръзка.

„Тази нова пластичност„ – пише Шоемакер в „Новия образ на света„ е от този свят....Но това е една нова, небесна реалност на земята, едно „земно небе„

Идеите на Шоемакер, ясно формулират бъдещето на Мондриан. Всичко в „Новия пластицизъм„, който художника проповядва има своя теоретична основа в изказаното от Шоемакер.

Нещо по-вече, в неутрална Холандия в периода 1914-1919 г., се завръща голяма част от интелектуалния елит на страната, обикновено живеещи в големите европейски центрове. Създава се нещо като културен оазис сред потъналата в жестока битка Европа. Мондриан става близък приятел с Тео ван Дуйсбург. Те заедно със Барт ван дер Лек, архитектите Уд и Роберт ван Хоф, проектантите Вилмош Хусар и Геррит Риетвелт и белгийския скулптор Жорж Вантонгерло, основават през 1917 г. движението „Де Стийл„ („Стилът„), което ще има съдбоносно значение не само за абстрактното изкуство в целия западен свят, но и за модерната архитектура, дизайн, естетика, педагогика. И теоретичните постановки свързани с тях.

В същността си „Стилът„ е много повече от чисто художествено движение. Той е социо-културно движение, имащо за цел, да изгради един нов и по-съвършен свят на базата на правата линия и основните цветове, с което да приближи обикновения човек до „небесното„ и хармонизира обществото. Отхвърляйки традицията, „Стилът„ цели прераждане на света в един „технологичен„ рай, където индивидуализма и противоречията, които той поражда, ще бъдат окончателно отстранени. Освобождавайки Европа от нейното минало, „Стилът„ цели създаването на една изцяло нова и хармонична цивилизация.

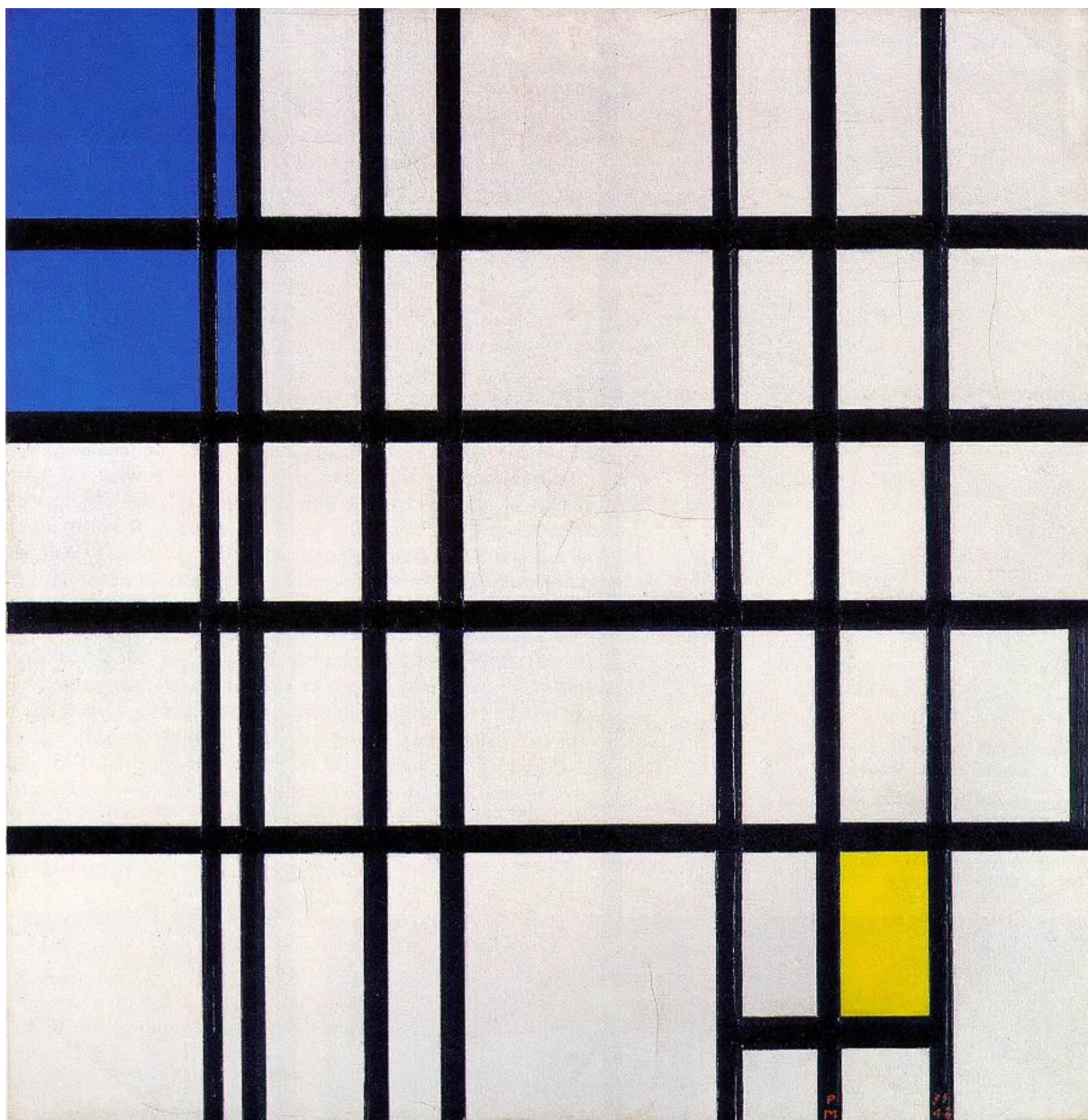
Счита се, че Мондриан създавайки творбите си, се води не от изчисления а се осланя единствено на интуицията си. Учудващо, колко често структурите му съвпадат със златните сечения.

Ето някои от мислите на Мондриан за изкуството:

– „Работата на художника е скромна, той е само проводник...“

– „Конкретните обекти пречат да се насладим на красотата. Затова всяка конкретност трябва да се премахне от картината...“

– „Аз , всецяло отдаден на работата си , конструирам линии и цвят върху двумерното пространство с цел да изразя върховната красота. Природата (или това, което виждам), ме вдъхновява., и както всеки художник в състояние на вдъхновение получавам усещането както трябва да правя, но аз искам да се приближа максимално близко до истината като се абстрахирам максимално, докато достигна същността (все още сам о външната) на нещата .“



Ил. 2.65

Пит Мондриан, Ритъм от черни линии, маслени бой, 1935-1942 г.

– „ За да се доближим до духовното в изкуството, ние трябва да сме максимално пестеливи с реалистичното, защото реалността и духовното са противоположности.“

През 1924 г. настъпва непоправим разрыв между Тео ван Дуйсбург и Мондриан. Причината е, че Дуйсбург въвежда диагонала в творбите си.



Ил. 2.66

Тео ван Дуйсбург, "Аритметична композиция 5", маслена техника, 1924 г. Композицията, която довежда до разрива с МОНдриан.

Движението „Де стил„ се разпада през 1931 г. преминавайки преди това през много и различни стадии, но „неопластицизма„ като метод е в основата на Баухаус и на модерната архитектура и дизайн.

Инсталацията като визуална структура

Както в един холивудски филм, на края на филма всички сюжетни линии се събират в едно, така в инсталацията се събират толкова много медийни структури, че тоталността на тази, най-популярна в настоящия момент форма на изкуството, сякаш е способна да обхване и изкаже всичко, за което си помислим. Без да сме блудкави (защото е естествено всеки да твърди, че неговото време е най-съвършенното), можем да твърдим, че имаме качествено нова визуална структура способна да създаде паралелна реалност, по начин, по който до скоро не сме и мечтали.



Ил. 2.66

Джеймс Тюрел, Проекта „Волксбург“, 2009-2010 г.

Основна тема на модерното изкуство е създаване на максимално проста структура изказваща идеята, на принципа „нищо в повече...“. От Сезан нататък, картината става все по-двумерна и илюзията за пространство се приема за един от най-големите пороци. Сцената, която познаваме от Барока, почти изчезва като тема, оставена в „ноктите“ на новите медии – фотография и кино. При инсталацията, визуалната структура, има за цел да изгради паралелна на реалността „визуална конструкция...“, но не върху платно или двумерна плоскост в бои, и най-много „колаж“, на вестник, парче метал или даже мебел, а буквално със всички изразни средства. За да мога да изкажа и в най-малък вид тази безграничност на инсталацията като структура, ще си позволя да цитирам интервюто на Джеймс Тюрел през директора на „Общинския музей на Лос Анджелис“:

Майкъл Джован: Всеки е имал проблеми да опише твоите творби с думи, защото те не са творби на словото. Говори се, а и ти също си споделял, че правиш светлината осезаема. Но колкото повече се потапям в твоите творби, мисля, че те са относително „виждането“

Джеймс Тюрел: Те са относително възприятието. За мен, да направя светлината материална във въздействието си, има за цел да активира възприятията ни. Аз искам да използвам светлината като чудотворен или магичен еликсир, които ние поглъщаме като витамин „Д“, през кожата си. Аз считам, че ние като същества сме буквално „хранещи се със светлина“, (lighteaters). Ние живеем в тази реалност, която ние създаваме, но ние не сме наясно как реалността се създава. В този смисъл творбите

ми са за това, каква е същността на света, в който живеем и най-вече принципите, по които го „виждаме“.

.....

Майкъл Джован: Библиотеката на баща ти беше библиотека за самолети и пространство. Тя имаше важно значение за теб. Бих желал да обърна принципа „светлина и пространство“, в „пространство и светлина“, защото говорим сега за пространството, като нещо различно от физическото пространство – като безтегловно пространство.

Джеймс Тюрел: Моята идея е да правя пространство в пространството, или архитектурата създадена от светлината. Подобни са усещанията ми когато летя....

Предпоставките за тази нова структура бихме могли да търсим още от средата на XIX в., когато индустрията налага създаването на първите училища за проектиране. Натрупването на всичко познато до сега в Европа и останалия свят и усвояването му, както и новите хоризонти, които все по-еманципираната научна мисъл предлага, създават предпоставки за безпрецедентна до тогава възможност на проектанта да проектира не само мебели или десени, а визуално пространство от принципно нова цялостна структура, до хармонизира тази структура до най-дребни детайли. Размиват се границите утвърдени от занаятите и проектантът става „структуро-създател“.

В един от случаите, ние имаме синтез осъществен от художник в архитектурата по непознат до сега начин. Както е при Густав Климт и неговите реализации в пространството (виж. ил. 2.67). Композицията има своя визуален и смислов център, но няма една възможна гледна точка, от която да я възприемем цялостно и да я разберем. В средновековието пространството на храма също е третирано от край до край с поредица от сцени, но всяка сцена има своя гледна точка. При „Фризът на Бетовен“, единствено сборът от последователното съзерцание движейки се в архитектурното пространство и събирайки в съзнанието ни видяното от различни гледни точки ни води към изграждането на представята за цялото. В много по-мощен пример е Антонио Гауди и създаваните от него архитектурни структури и изкуство в тези структури (виж. ил. 2.68). Както в „Саграда фамилия“, така и в „Каза Батьо“, или „Каза Мила“, ако не си там, много е трудно да си представиш ефекта чрез един кадър. Преосмисляйки готическото изкуство през законите на биологичните структури и гравитацията, Гауди никога не е използвал чертежи за творбите си, а само тримерни макети модели, благодарение на което може да си позволи това, което компютърната симулация прави днес. Границите са размити, или ги просто ги няма. Изкуството и архитектурата са заедно, по един непознат до тогава начин.



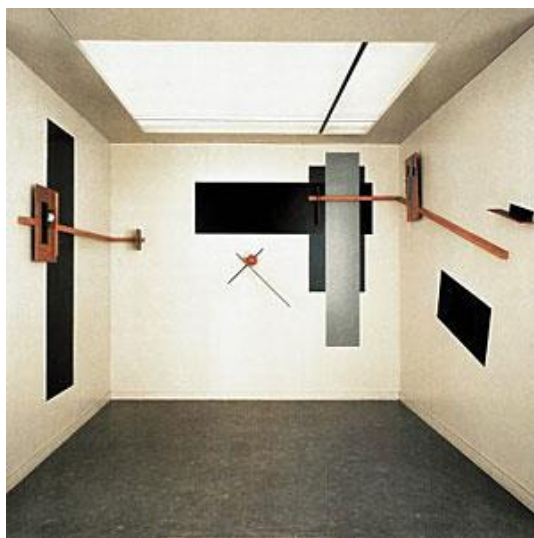
Ил. 2.66 Густав Климт, „Фризът на Бетовен“, 1902 г., Домът на Сецесиона, Виена



Ил. 2.67 Антонио Гауди, Криптата на парка Гуал, 1908 – 1914 г. Барселона

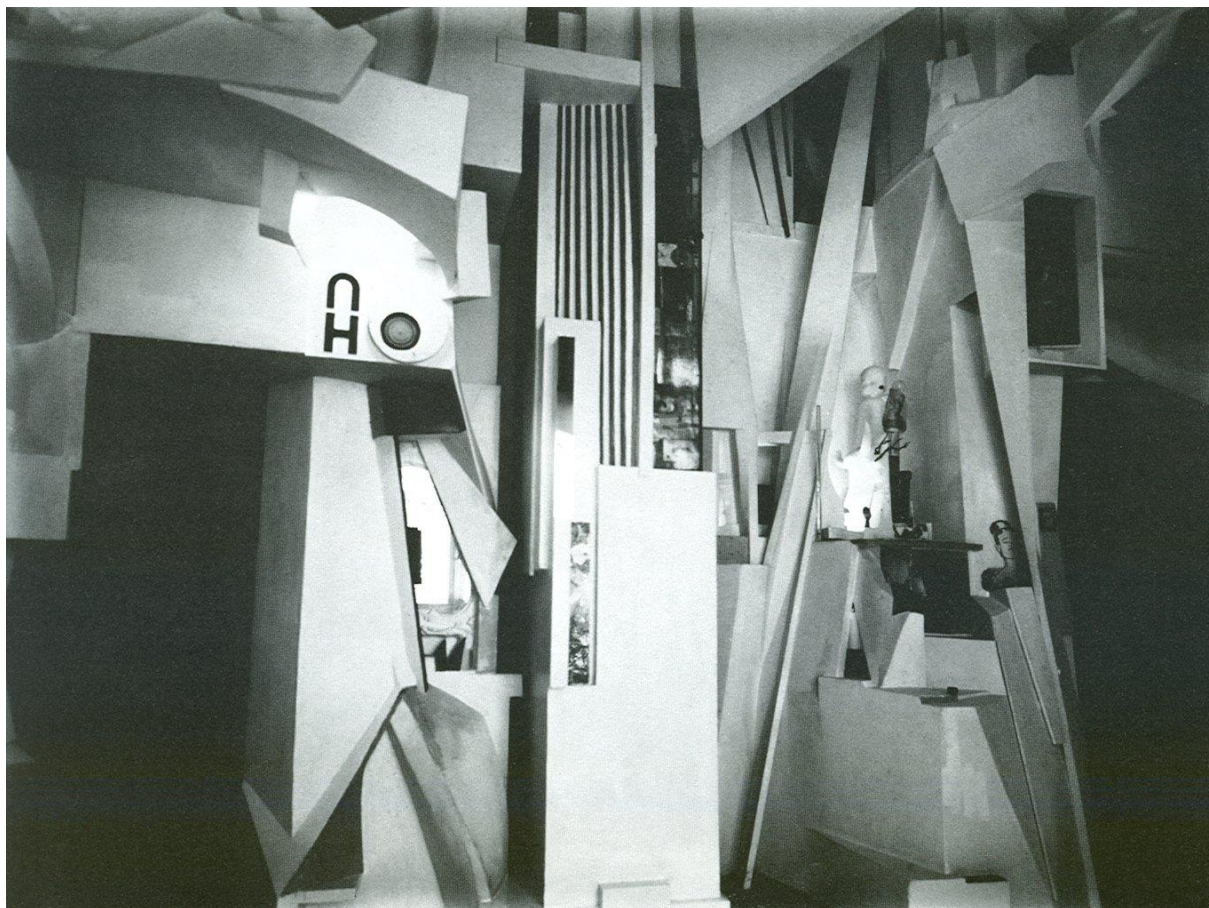
Учудващо, успоредно с това е колко са удобни за употреба детайлите на това мироздание от нов тип.

В „наелектризираното„ от идеи начало на XX в., това сливане на отделните проектански дейности в една, която да може да изведе както уникално новото по същността си цяло, така и най-малките му детайли в един проект, естествено рефлектира в стремеж към „тотално изкуство„. Критиците приписват първата инсталация на „Проун: на Ел Лисицки, реализирана в Берлин, 1923 г. и впоследствие възстановена (виж ил. 2.68) Пространствената супрематична творба, е в същността си един стенопис, обхванал кубичния интериор и зрителя за разлика от подобни картини на Малевич, не е извън а е „вътре „ в творбата.



Ил. 2.68 Ел Лисицки, Проун, исталация, 1923 г. , Берлин

Силно архитектурно обвързани са и творбите на другия конкурент за „първа в света инсталация“, дадаиста Курт Швитерс. Мерцбау, което Швитерс създава в продължение на 1933-37 г. в едно от жилищата на родителите си в ХанOVER и разрушено при бомбандировките на съюзниците, показва един нов – по-силно пластичен етап на инсталацията. „Мерц“ е типично Швитерс понятие, което означава, нещо, не каквото е, а каквото трябва да бъде....



Ил. 2.69 Курт Швитерс, Мерцбау, 1933-37 г., възстановка



Ил. 2.70 Дан Флавин, „Без название“, 1973 г.



Ил. 2.71 Ричард Сера, „Същността на времето“ (The Matter of Time), 2005 г. инсталация в музея Гугенхайм, Билбао,

Тези първи крачки на инсталацията, силно повлияни от монументалната живопис и архитектурни псевдоготически обеми в пространството, продължават на нов етап при Минимализма и неговите готови елементи, осмислящи пространството по нов начин. Творбите на Дан Флавин, Карл Андре, Доналд Джъд, са пряко свързани с мястото, където са изложени (виж. ил. 2.70). Това е в сила и за друг от минималистите – Ричард Сера (виж. ил.2.71).

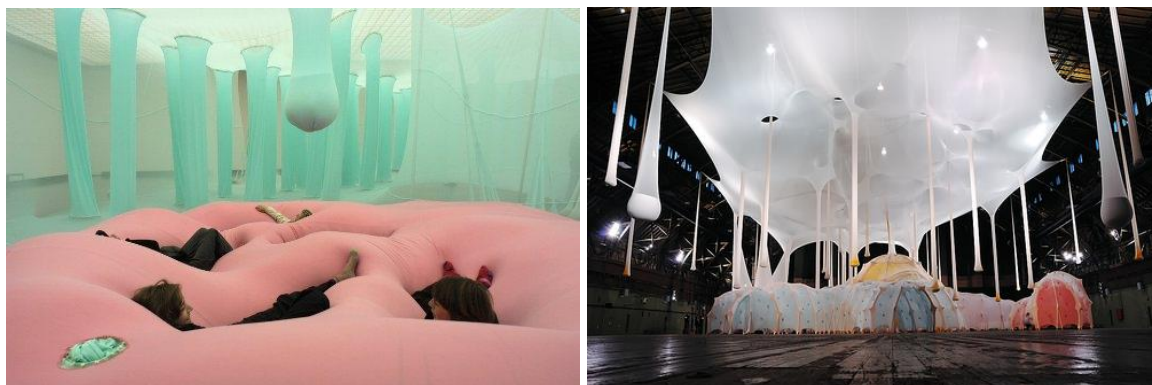
Но макар и силно свързани с пространството, все пак има една тънка граница, която стои между инсталацията и скулптурата и те остават повече мега скулптури, отколкото „хомогенно„ тримерно пространство, каквото можем да видим при някои от съвременните автори (виж. ил. 2.72).

Свой принос има и Ленд арта. Творбите на Христо Явашев , като „Пакетираните острови„ от 1983 или „Опакования Райхстаг„

Постепенно и все повече паралелно със мега – скулптури в пространството или просто пространство наситено с предмети, се налага инсталацията, като тотално и хомогенно в идеята си пространство, където можеш да изпиташ и разбереш истини. Архитектурата не е просто покрив за творбата, а структура неделима от творбата, и авторовата намеса се разчита като детайл от цялото. Нещо по-вече, това цяло е нова среда за съществуване и взаимодействане с тази среда, се постига идеята на инсталацията. Бразилския художник Ернесто Нето създава нови мултисензорни пространства (виж. ил. 2. 72). Ето как Адриано Педроса ги описва:

„Неговите инсталации са едновременно пластично значими и интерактивни, абстрактни и фигурални, изпълнени с био и геометрични препратки, доставящи удоволствие и стимулиращи мисленето и сетивата“ . Зрителите могат да влезнат в скулптурите, да докоснат и разтегнат тяхната повърхнина, да помиришат аромата тите които ги изпълват. Някои от тях са пространствени лабиринти, където зрителят може да се

разхожда, лежи... Те изхождат на закони от физиката, математиката, геометрията, биологията, химията....



Ил. 2.71 Ернесто Нето „Корабът на Бога“, инсталация, 1998 г.

При Робърт Фиорнс в неговат прочура инсталация „Завладяване“, в помещение на сграда предстояща да бъде съборена, авторът низпълва пространството със разтвор от меден сулфат, в резултат, на което цялото пространство се покрива със сини кристални образувания (виж. ил. 2.72).



Ил. 2.72 Робърт Фиорнс „Завладяване“ (Seizure), 2005 г. инсталация и детайл от повърхността на инсталацията, 2008 г.,

Хиперреализмът в инсталацията представен в творбите на Кристиан Бушел, коментира Джовани Кармине така:

„Упростенческо е да кажем, че работите на Бушел са инсталации. Ние бихме били по-точни, ако ги назовем истински реални „светове“. Това определение може да звучи прекалено „поетично“, но на практика, то не е далече от истината: първо, защото

художника контролира, определя и поставя на мястото си всеки детайл (както на макро, така и на микро равнище), от цялата архитектура до миризмите носещи се из въздуха, и второ, което е по важно, творбата е концептуална и драматургична, плод на продължително изследване. Бушел създава истински пространствено-времеви чудеса, в които границата между художествената измислица и реалността се размива. Движейки се през различни стаи или зони из тези светове, зрителя осъзнава, че те са една истинска стройно организирана система, където нищо не е случайно. Всеки детайл има своята роля в осмислянето на цялото, и с това далеч надхвърля разчитането си само по посока на достоверността с която е представен.



Ил. 2.73 Кристоф Бушел, „Simply Botiful“, една от сцените по маршрута на инсталацията, 2006

Сякаш инсталациите като структура, могат да поемат всичко. Отчетливо се открояват няколко типа инсталации. Инсталацията като музей или сбирка, инсталацията като архитектура, като специфично място (на престъпление, всекидневна..), инсталацията като пейзаж.... Театралното представление също става част от пространството осмислено от художника. Някои създават невероятното впечатление на двумерни „рисунки“ в пространството, като творбите на Митци Петерсон, въпреки, че се движим между тях...

Друга тенденция е включването на видео и мултимедия в пространствените структури, начед с реалните обекти и механизми. Още с възникването си дигиталните изкуства се правят опити за все по-пълното им интегриране в реалното пространство. Сензори и роботи могат и превръщат пространството на инсталацията в „изпитание“ в пълния многопланов смисъл на думата. Към интелективната мултимедия, се прибавя осветление, реални елементи..... В някои инсталации публиката, не само може да участва в представлението, но и да определя развитието му в сюжетен план. (виж. ил. 2.74). Сливането на реалното с виртуалното пространство с помощта на дигиталните изкуства е със сигурност една все по-ясно очертаваща се тенденция.



Ил. 2.74 Морис Биньон, „Фотосафари в бойна обстановка,, виртуална реалност, 1997 г.

Като цяло, инсталацията се приема , като дял от скулптурата. В последните десетилетия в изкуство има един необикновено силно изразен разцвет на скулптурата обогатена с нови техники и материали. Тя измества живописът , от мястото и на водеща медия и отдавна нейната функция не се изчерпва с тази на изграждане на паметници.

Намерилите своето визуално решение структури от един стил, често се претоворват с детайли и материалност в следващия такъв. Можем да споменем старо-гръцката класика и Елинизма, Ренесанса и Барока. Тази тенденция е очевидна и при Модернизма, където двумерната абстрактна структура намира своята форма и нейния пространствен взрив при Постмодернизма. Срянявайки инсталациите на Бушел с бароковите нива на илюзионизъм (виж ил. 2.75 и 2.76) безспорно имаме много по-близко да паралелна реалност структура. Какво е бъдещето на визуалните структури?

Както през XIXв. фотографията с навлизането си преосмисли живописът и културата ни като цяло, така в началото на XXI в., сме пред прага на масовото навлизане, на не по-малко значимо техническо откритие –тримерния скенер. Създаваните досега тримерни анимации са детски модели в сравнение на това, което тримерния скенер може да прави. Размножаването на обеми, вероятно ще става, както днес – няма транспорт на вестници – те се печатат едновременно в Лос Анжелис или Москва.... просто дигиталните образи имат друга природа. Интересно развитие би могла да има и виртуалната реалност като „по -малко обемен, но не по-малко въздействащ модел за паралелен свят. А какви са възможностите на интерактивната архитектура?



Ил. 2.75 Федерико Бароци, „Еней спасява баща си и семейството си от горящата Троя“, маслена техника, 1598 г.



Ил. 2.75 Кристоф Бушел, „Simply Botiful“, една от сцените по маршрута на инсталацията, 2006
ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Реалността край нас е мозайка от пиксели и начина, по който тя се превръща в информация е част от процес, който ние без значение на професията си извършваме несъзнателно във всеки един момент от активното си състояние всекидневно. Осмислянето на пикселната мозайка е основна мисловна дейност и база за нашите решения и успехи. Степента, на осмисляне е нещо, за което ние не се замисляме. Обикновено се счита, че реалността е очевидна и достъпна за всеки, както и че всеки групира пикселите в информация по сходен начин.

Но наглед очевидното решение, не е всякога вярно. Историята изобилства с примери, където опровергаването на очевидното е било съпроводено със всеобщо неразбиране. Типичен пример е Джордано Бруно.... но поредицата е много по-дълга и продължава да се случва и днес, макар и без да има клади...

В изложението в „Принципи на визуалната композиция“, аз се опитах да систематизирам да осмисля някои от основните понятия в образите, като „реализъм“, „занаят“, творбата и нейната роля, за да разбираме света по-добре..... Все пак основната насока, беше отделено на структурата и синхронизирането на елементите съобразно идеята. „Принципи на визуалната композиция“ за мен има по-вече конкретно професионални измерения и съзнателно беше наблегнато на тези измерения.

Процесите на материализиране на идеята чрез образи беше основната тема на това изложение. Описаните характеристики на формата и съчетанията и резултатите, бяха също в центъра на търсенията. В рамките на изложението аз се опитах да изкажа обективни принципи и техните резултати. Като недостатък на първа част, би могло да се посочи, недостъпното разработване на корените на някои от заключенията в тази първа част. Все пак аз винаги, от самото начало на „Принципи на визуалната композиция“, съм се стемял в нея да изкажа по-вече самото композиране, а не неговата психологическа основа, предмет на първата ми публикация „Граматика на образа“. В конкретния случай фокусът, който си поставих беше основно върху структуризирането, а не толкова на спецификите на всеки един от визуалните елементи. В този смисъл „Принципи на визуалната композиция“ е издание предполагащо познаване на спецификата на визуалните елементи и цели групирането на тези вече усвоени елементи в самостоятелни визуални решения. Въпреки поставената конкретна цел

Обзорът във втора част на композиционните структури в исторически план е тема за самостоятелно изложение. Даже бих казал, че структурите само в една от разглежданите епохи би могла да бъде разгледана самостоятелно. В този смисъл, аз съзнавах от самото начало, че в рамките на петдесет страници, не бих могъл да изчерпам темата в детайли, но моята цел беше не толкова детайлността, колкото предпоставките за съществуването на всяка от исторически наложените се структури и тяхната еволюция разгледани като взаимно свързан процес, а не самостоятелното изкристализиране на всяка една от тях по-отделно.

Моят акцент, върху структурата на творбата като „паралелна и по-истинска действителност“, е естествен с оглед на значението на тази структура за съвременния професионалист. Считам за един от недостатъците на изложението, липсата на по-вече разгледани стилове от XXв. и техните специфични структури. Силове като Сюрреализма и Поп арта, както и автори като Марсел Дюшамп или Пол Клее имат значение в цялото, и без техния принос картината не е цялостна. Все пак както в Сюрреализма, така и в други от пропуснатите на този етап течения, обогатяването на визуалните структури, се осъществява, ако мога така да се изразя по-вече в „ширина“, отколкото във „височина“.

Съзнавайки цялата непълнота на изложението, но и невъзможността поставената тема да бъде изчерпана, с колкото и голяма издание да бъде създадено, аз си позволих в

крайна сметка да представя на вашето внимание този ограничен опит, защото мисля, че в него има принципно нови разбирания и че някои от тях със сигурност са повдигнали въпроси.

Като заключение на всичко до тук, искам да благодаря за вашето внимание и да ви окуража да изкажете своите съгласия, несъгласия или просто предложения по изложените от мен мисли, защото биха ми много полезни. „Принципи на визуалната композиция„ за мен е само началото на един път... и много се надявам скоро той да бъде продължен както в теоретичен план, така и в практичен план от студентите в курса по :Визуална семиотика,,

¹⁶ Gage, J., Color and Culture, London, Thames W &Hudson, 1993, p.209