

ОТНОШЕНИЕ МЕЖДУ ФОРМА И ПРОЦЕС НА ХУДОЖЕСТВЕННОТО ИЗОБРАЖАВАНЕ

Александър Ташев

Резюме: Студията се фокусира върху процеса на художествената интерпретация, която генерира направления и посоки, както и разпознаваемост на изобразителната форма. Авторският стремеж е за обогатяване на темата, чрез персонална гледна точка, като се илюстрира с реализирани напоследък изображения и визуални търсения. В същината си текстът е провокиран от факта, че общественото внимание не винаги е стимулирано към осмислянето и значението на тази тематика. Съществува голям времеви диапазон в съвременната ни художествена история, в която присъстват обстоятелства, които не са насърчавали този процес. Проблематиката често е обсъждана, но едновременно с това, е била дистанцирана за интересуващите се извън професионалната сфера и като разбиране, и като значение. Дискутираната тема, по презумпция, е характерна за професионалисти, пряко обвързани със „занаята“ на художника. Студията акцентира, освен върху възможните посоки на художествени търсения, и върху персоналното отношение, върху личната артистична интерпретация на изобразителната реалност.

Ключови думи: форма, вещественост, изобразително, художествено, произведение, преживяване, интуитивно, чувства, асоциации, реалности, самоизразителност, вещественост

RELATIONSHIP BETWEEN FORM AND A PROCESS OF ARTISTIC INTERPRETATION

Alexander Tashev

Abstract: The study focuses on the process of artistic interpretation, which generates guidance and direction, as well as the recognition of the pictorial form. The author's aspiration is to enrich the theme through a personal point of view illustrated by recent images and visual searches. The realization of the text is provoked by the fact that the public attention is not always stimulated in terms of the rationalization and the meaning of this topic. During a significant time period of our contemporary art history this process has not been encouraged due to various circumstances. The issue is often discussed, but at the same time it has been distanced both in terms of understanding and meaning for those interested outside the professional field. The controversial topic, presumably, is typical for professionals directly tied to the "craft" of the artist. The study emphasizes not only the possible directions of artistic quests, but also the personal attitude and the personal artistic interpretation of the pictorial reality.

Keywords: form, substance, pictorial, artistic, work, experience, intuitive, feelings, associations, realities, self-expression, substance

„...всички деца са родени художници. Проблемът е да останеш художник, след като пораснеш.“ Пабло Пикасо (Gubera et al., 1969: 305)

Художественото изображение в голяма степен носи своята вещественост. Идеята, замисълът и най-вече „енергията“ създават тази форма на вещественост. Изобразителната повърхност, по отношение на психологията на изобразяването, е сама по себе си обект, който същевременно ни откъсва от обективните, реалните обекти. Често физическото въздействие на структурата на изобразителната повърхност може да развие в зрителя преживяване, разкриващо мисловното и физическото приемане на творбата.

За да бъде разбран процесът на създаването на произведението на изкуството, трябва да бъдат приети правилата и условията, диктувани от него, независимо от възможностите на осезаемата сетивност. Изобразителното изкуство носи като нагледност, така и възможности тя да прераста всеки път в ново значение, с нов смисъл и интерпретация. Отношението и правилното разбиране на този

процес изискват не само сетива, а и съучастие, интелигентност, формиран естетически вкус. Подчертавам, че думата „процес“ е избрана условно, поради невъзможността по друг начин да се обясни и разтълкува една сложна материя – създаване на художественото произведение.

Известно е, че основно място при изграждането на психологическите възгледи и образните представи заемат сетивните усещания. В идеята за произведението на изкуството е заложена информация, която носи своето послание и функция за осъществяване на изпълнението ѝ. От подхода и посоката на търсене, заложени в произведението от художника, зависи къде започва сферата на изкуството. От друга страна, творческият акт не се поддава на определяне със строго научна прецизност. Не малко значение имат факторите историческо време и средата, в която се създава дадено произведение.

Не са малко теориите, създадени през XX век за пространството, отнасящо се към художественото произведение и възприемането му. В основата на тези изследвания е заложен научният потенциал на голям брой архитекти, художници, философи и историци. От една страна, е изтъкван и поставян на преден план психологическият подход за възприемане на изкуството. От друга страна, в основата на теорията за възприемането на художественото изобразяване, са посочени сетивните усещания. Немският историк на изкуството Аугуст Шмаразов (August Schmarasow) дефинира архитектурата най-вече като пространство, а не толкова като изкуство, подчинено на структурната форма. Неговата формулировка за „трите принципа на човешката организация“ – симетрия, пропорционалност и ритъм, разкрива начините на възприемане на триизмерното пространство. Базирайки се на експерименталната теория на зрението и физиологията на свойствата, създадена от немския физик, физиолог и философ Херман Лудвиг Фердинанд фон Хелмхолц (Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz), скулпторът Адолф фон Хилдебранд създава своя трактат „Проблемът за формата в изобразителното изкуство“. В труда си той доказва, че психологическият подход към изкуството има първостепенно значение. Именно изследването на Хелмхолц „Наръчник по физиологическа оптика“ е в основата на концепцията на Хилдебранд за художествената форма, базирана на сетивните усещания и двигателния опит при изграждането на образните представи. Хилдебранд анализира разликата между „обективната форма на предмета“ (Daseinsform), възприемаща се чрез практическия опит, и „въздействащата форма“ (Wirkungsform), която е характерна за художественото творчество.

Преживяването на художественото изображение до голяма степен е обвързано с визуалните впечатления, както и с такива, които не са визуални. Някои стимулиращи фактори претърпяват трансформация, вследствие на реакцията на художника към тях, а отношенията и реакцията към външния стимул могат да бъдат многообразни и в безкрайно различни съотношения. Често изобразяването на анатомични детайли не дава никаква различна стойност на творбата, напротив – парализира въображението на зрителя и го подтиква да види определен човек, някакво сходство и т.н. При наличие на линии и акценти, асоциативното въображение на зрителя се движи по лабиринта на тези многобройни елементи; тогава въображението е свободно.

Много близки и общи са преживяването и интуитивното мислене, което формирано в подсъзнанието без съществуване на анализ и доказателствени потвърждения, се основава на натрупания емоционален, познавателен, зрителен и тактилен опит. Интелект с липсващ емоционално-естетически критерий би възприел метафорите като недостатък и дефект. В съвременния свят след края на XIX век изобразителното изкуство и понятието „пластични изкуства“ обхващат огромно разнообразие от художествени форми. Разширяването на понятието за изкуство, както и проникването му в сфери на различни извън художествени проявления довежда до разширяване, понякога до сливане на границите между изкуство и неизкуство. Вследствие на изискванията за разбиране на изображението от страна на възприемащите, съпътствано с усъвършенстване на технологиите и репродукционната техника, художествените творби понякога започват да губят идентичността си. Изобразителността, като произведение на изкуството, трябва да бъде изражение на своята епоха, както всяко друго интелектуално проявление. Ако изобразителността, например в живописа се е изменила, това е защото съвременната живопис е направила това необходимост. Съществуването на съвременния творец е сложно и наситено, в сравнение с животът на хората от предшестващите векове. Съвременният човек възприема много повече впечатления, в сравнение с художника от XVIII век, до такава степен, че в тази връзка нашият разговорен език е пълен със съкращения. Примерите за радикални изменения, появили се в зрителните възприятия са безчислени.

Още преди да се осъществи в материята чрез техническото изпълнение същността на изображението вече носи своята вещественост. Самата идея и замисълът създават тази вещественост. Например материалността и свойствата на графита, използвани

за визуална реализация, са неизчерпаем източник на градиращи художественото многообразието, артистични внушения. Давам този пример, защото този материал често е отъждествяван само с използването му за учебни рисунки. Естествено не изключвам всички други материали, техники и техните възможности.

Художественото изображение не е само абстрактна схема и композиционна геометричност. То се формира като процес, пряко свързан с интелектуалните търсения на автора. Колкото по-голям е практическият, художествен опит на художника, колкото повече форми е усвоил, толкова повече „схеми“ на обекти от действителността или отнесени до конструкции, нямащи наподобиелен характер, би могъл да изобрази. Тези „схеми“ са в основата за реализиране на неговите асоциативно-образни чувства и представи, посредством които е възможно материализирането им. Художници, с липса на пълноценно изградени представно-художествени „схеми“, по-трудно биха се справили с тази задача. Техниката не е нужно да преобладава, но в никакъв случай не трябва да липсват добрите познания и школа. Владеейки до съвършенство техниката, художникът би могъл да застава наблюдателя да забрави за нея. От друга страна, най-трудната и едновременно с това най-отличителната черта на всяко изкуство, е умението за генериране на лаконичен изказ, на „естествен“ и синтезиран визуален език.

Основната функция на композицията в изобразителното изкуство се съдържа в принципите и способите, комбинирани на елементите му в едно цяло, отнасящо се към заложената идея, която може да изрази успешно замисъла, духовното послание на автора и неговите интелектуални намерения. Живописни произведения създадени в различно историческо време, в различен стил, използвайки различни технически средства и принципи, все още вълнуват и поразяват въображението ни благодарение на ясната композиционна конструкция. Думата „композиция“ като термин в изобразителното изкуство започва да се използва в епохата на Възраждането. В продължение на векове художниците търсят най-изразителните композиционни схеми.

Използването на простите геометрични форми (триъгълник, пирамида, кръг, сфера, квадрат, правоъгълник и т.н.), както и някои техники на отворената и затворената композиция се установяват като основна база за търсене на композиционни решения. Времето и мястото, където е създадено произведението на изкуството, почти винаги оставят своите отражения върху него. В началото на човешката цивилизация първите създадени нещерна рисунки и богини на плодородието не са подчинени на никакви композиционни

принципи, по начина по който говорим за тях днес. Тези първи творци се възползват от естествения релеф на стените на пещерата. Най-вероятно композицията на тези рисунки следва целите и функциите, определени от създателите си – духовни и материални потребности, свързани с лова. За обществено възпитание чрез красотата и емоционално въздействие, още по-малко за някаква философска същност, отнасяща се към създаването им, в този исторически етап, не може да се говори.

Трудностите, а понякога и невъзможността да бъдат разбрани най-новите промени в изобразителното изкуство, често са свързани с липса на изградена нова знакова система от форми, цветове, тонове. Подмяната ѝ с нова поражда недоумение, а понякога и пълното ѝ отрицание. Участието на възображението при възприемането на художественото изображение е базирано в не малка степен на асоциативните страни на мисленето въз основа на интуицията. Случва се неподготвеният зрител, очакващ образ, който се вмества в представите му за „красиво“ и използващ възможностите си за съпоставяне, да тълкува съответния визуален образ като неразбираем, а понякога дори като отблъскващ. Най-абстрактното и същевременно най-фигуративното изображение – това е профилът, нарисуван с една линия. Профилът не е символ и линията трябва да определи обемите, да придаде сходството, заменяйки всички обикновени начини на изразяване. Жорж Брак, в своите мисли за изкуството, публикувани в списание „Верв“ (“Verve” /1952 г.) обяснява „разбирането“ на нефигуративната живопис, посредством работите, които сме виждали по-рано, въз основа на яснотата на плановете и обемите, позовавайки се на пластичната философия на Сезан („кръгът за нас – това е ябълка“).

По същото време, Джаксън Полък създава нов тип пространство, чрез коренно различна концепция и техника на живописване, едно многопластово пространство, приближаващо се до космични измерения върху двуизмерната плоскост. Знаменито е изказването на Джаксън Полък, в което той казва, че не иска толкова да илюстрира чувствата си, колкото да ги изрази. Този тип композиция започва да се нарича „всичко наг“, което означава, че всяка част на платното е равна като значимост на всяка друга и всички тези части са на една и съща равнина в пространството. Той изучава индианската пясъчна живопис, символизираща взаимносвързаността и динамичната мрежа от духовни сили. От нея заимства капковата техника, чрез която, като в шаманския ритуал, потъва в дълбините на собственото си подсъзнание и дава израз на чувствата си, свързвайки се с първоизточника.

Това противоречи на принципите, изграждащи традиционната композиция, в чиито основи стоят композиционният център, линейната

перспектива, контрапунктът и т.н. Полък и някои други художници започват да използват освен традиционната четка и всякакви други (нетрадиционни) средства за рисуване. По този начин те отварят пътя на едно ново изкуство, което носи промишлен характер. Личният почерк на четката е заменен донякъде със случайността на изразяването, с една по-изкуствена природа, като случайни петна, ръжда, напукване и лющене на боята, разнообразна фактурност и т.н. Тези нови методи са естествени по свой собствен начин. Картините са правени в известна степен случайно – от начина, по който е третиран живописният материал и е създадена живописната структура, от естествения начин, по който течната боя се стича и ръждата се напуква. Използва се натуралният физичен характер на материалите. Вече няма значение как ще бъде осъществен живописният процес – самото изображение е това, което е значимо. Общото между творбите от абстрактния експресионизъм е афиширането на спонтанност. Емоциите и чувствата са с висок приоритет. Изобразяването е абстрактно или абстрактно – фигуративно. В този контекст методите на колажа, използвани от Раушенбърг и други негови съвременници, стават все по-уместни в изобразителното изкуство през този период.

Художникът Ив Клайн е считан за важна фигура в следвоенното европейско изкуство. Той е водещ член във френското художествено движение „Нов реализъм“, основано от критика Пиер Рестани. Клайн е пионер в пърформънс като изкуство и се приема за вдъхновение и предшественик на минималарта, както и попарта. Той достига освобождение на изкуството си чрез своите монохромии, лишавайки го от форма, точки и пространство, като по този начин успява да наложи цвета като единствен смисъл и средство, изразяващо живописца. Използването на живи модели, които отпечатват намазаните си с боя тела, силуети и петна върху платното на Ив Клайн, всъщност представлява отпечатването на действието на техните тела. Този начин на създаване на живописно произведение по-късно е допълнен от третиране на същото това произведение с огън, вода, прах, пресъздавайки от него ново произведение, базирано на преформирането на предишната творба.

Герхард Рихтер – съвременен художник с изключителна известност, обединява в своите произведения „реди-мейд“, фотография и живопис. В много свои работи той използва средствата на фотографията, върху която рисува. Използвайки замъгляванията на реалистичните образи, Рихтер постига надрисване върху съществуваща живопис, от една страна симулираща, от друга – заличаваща реалността. В абстрактните си платна той често използва размиването на цветните петна и

монохромията. За изброените автори е корелативно съждението на Ернст Гомбрих затова, че стремежа на художника да изследва „не толкова природата на заобикалящия ни физически свят, колкото природата на нашите реакции към него. Той не търси причинните връзки, а се интересува от някои механизми на въздействието върху нашите сетива.” (Gombrich, 1988: 110)

Сложността и многообразието на реакциите на художника предизвикват комплекс от различни чувства и асоциации, които от своя страна въздействат подсъзнателно на зрителя. Глобализирането на света през XX век позволява да се направи по-ясен и точен анализ на социалния контекст, философските възгледи и художествените направления. Още в началото на XX век се формират множество различни по смисъл и отношение мнения за модерното изкуство. Тези взаимоотношения варират в обширен диапазон: от крайно неodobрителни и отричащи голяма част от нравите и обектите на т. нар. модерно изкуство до пълното му отрицание, формулиращо го като „смърт на изкуството“.

Същността на изкуството на изобразението се съдържа в неговата идея и художествена самоизразителност, които определят качествата му. Изхождайки от способите, начините и техническите похвати, то може да се представи от неизброимо много гледни точки, независимо от съществуващите противоречия и понякога от тотално отхвърляне на предходни концепции на изразяване, същност, смисъл и материалност. Тази цикличност го съпътства през всичките исторически периоди на съществуването му.

Обясняването и същността на реалностите е стремежът, който съпътства човечеството през цялата му история. Този процес продължава и днес. Осмислянето, изначалното обяснение, започва със символи, които постепенно се усъвършенстват, стигайки до тази същност. Не бива да се пропускат факторите подготвеност, опит и натрупан сравнителен материал. От друга страна, съществени са и взаимоотношенията на околните обекти, цветове и светлини. Не би могло да бъде изградено точно и цялостно възприятие и изображение, ако тези отношения не се отчетат. Участието на възобразението при възприемането на живописното произведение е базирано в не малка степен на асоциативните страни на мисленето въз основа на интуицията. Интуитивното мислене е формирано в подсъзнанието без съществуване на анализ и доказателствени потвърждения. То се основава на натрупания емоционален, познавателен, зрителен и тактилен опит.

Според Ернст Гомбрих, историк и изкуствовед:

„да бъдеш в крак с времето, да изразяваш неговия дух, да подчиняваш вдъхновението и възобразението си на неговите изисквания е

опасна идея, защото първо, не е ясно дали тези изисквания не са резултат на историческа аберация, конюктурно насилие, което разрушава автентичните морални и естетически ценности. Второ, „съвременността“ на едно произведение на изкуството не е непременно идентично с неговата художествена значимост, често пъти те могат да се окажат дори обратно пропорционални и трето, невротичният стремеж към ново, ново на всяка цена, неизбежно разрушава гръбнака на една култура – нейните традиции“. (Gombrich, 1988: 19)

Анри Фосийон, от своя страна, пише, че създавайки форми, природата формира фигури, а чрез силите, от които се състои, ги съживява, но когато такива фигури се проявяват в пространството на изкуството с присъщите за него техники и материали, те придобиват нов смисъл и стойност, пораждайки напълно нови закони.

В четвъртия дял на своята книга „Животът на формите“, „Формите във времето“ той разглежда измеренията на времето вътре в творбата и извън нея. Според него художествената творба е едновременно съвременна и несъвременна (Focillon, 1984:138).

Изкуството на художественото изобразяване вече не е просто зависимо от обществото. То съдържа в себе си почти всички противоречия, съществуващи в това общество. Основавайки се на тези нови нюанси в същността си, то създава различни, нестандартни, индивидуални, групови реакции и отношения. От средата на XVIII век започва развитието на промишлеността и засилването на комерсиализацията, които постепенно превръщат обществото в консуматорско. Подобна тенденция на комерсиализация се появява и в изкуството. Художествените произведения започват да се купуват, подобно на другите стоки и донякъде загубват своя чист, отличаващ се от обикновенното всекидневие характер. Поради тези причини намалява възможността те да бъдат противоположност на баналното и ежедневието. За да бъде продавано, новото изкуство започва да се стреми да е развлекателно и приятно. Завареното по-старо изкуство се затваря в обособена от него сфера, а комерсиализираното нараства в неопределени граници на себепроизводство. Този процес е двупосочен – от една страна, това комерсиално изкуство обхваща пазара и създава ниско интелектуален вкус, но от друга, то добавя възможността да се развива именно въз основа на потребителското търсене, ръководено от този некултурен вкус. Така се появява „културната индустрия“ – определение формулирано от Теодор Адорно, един от най-значимите представители на критическата социална теория, развивана от Франкфуртската школа.

Според Роджър Фрай, естетикът, историкът и критикът на изкуството пише: „...изобразителните изкуства са израз на живота на въображението, а не толкова копие на действителния живот...“ (Fry, 1957: 58)

Чрез новите технологии на комуникация и репродуктивност произведенията на изкуството получават възможността да бъдат масово употребявани, изгубвайки, както беше споменато, своята аура и култовост. Те поемат ролята още по-пълноценно да приобщат хората до препълнената с нови технологии и предмети действителност на съвременния свят. Авангардът се изгубва като същност, за сметка на всевъзможни, противоречащи, противопоставящи и понякога и самоповтарящи се течения и движения. Илюзорните и „симулативни образи“ често се заместват от рекламата и изкуството се ориентира към преките преживявания.

Налице са условия за сливане на изкуството с всекидневната реалност и бързото нарастване на публика със съвсем други изисквания към него, а именно – ниско интелектуално потребителско отношение, имащо за цел задоволяване на всекидневните нужди. Впоследствие, изхождайки от собствената си логика, изкуството започва да се съпротивява на тази инерция в развитието си, както и на всеобщите процеси на комерсиализация. То целенасочено се превръща в друго, различно по характер и форма изкуство, което умишлено унищожава всичко, което до този етап е олицетворявало и съдържало в себе си развлекателност, приятност и забавност. В този си вид тенденциозно се разграничава от съществуващата комерсиалност, от една страна, и от тъй нареченото класическо изкуство, от друга. За тази социална ситуация Ервин Панофски отбелязва в риторична форма: „Къде свършва сферата на практическите предмети и къде започва сферата на „изкуството“ зависи от „намерението“ на създателите. ...нашата преценка за тези „намерения“ неизменно се влияе от собственото ни отношение, което от своя страна зависи от личния ни опит и от историческата ситуация...“ (Panofsky, 1986: 58)

В желанието си да се противопостави на комерсиализацията и произхождащите от нея изисквания, изкуството е доведено до коренни промени и обрат в развитието си, като по този начин става достъпно за голяма част от масовия зрител, давайки си свободата поне временно да търси и намира нови широки пространства за развитие. Отново се изразява една от основните характеристики на всяко изкуство – да отрича предишното, да се самоунищожава, раждайки се отново.

Създадена е необходимостта от изграждането на една нова духовност, която би могла да обясни света. Пътят, който трябва

да се извърви, минава през процесите на анализиране на човешките отношения, олицетворяващи крайните изяви на жестокостта, грубостта и безсмислеността, както и разрухата на съществуващи и съществуващи духовни ценности.

За да се обясни художествената дейност е необходимо да се поясни, че изкуството винаги поражда нови посоки и не следва еднопосочна линия и движение, още повече, че по пътя на комерсиализацията то се влита все повече във всекидневните взаимоотношения от реалния живот. В стремежа си да се освободи тъкмо от тези взаимоотношения, то се превръща в още по-силно подчертана абстрактна дейност. По всички възможни начини авторите се опитват да насочат вниманието на зрителя към своите произведения, към събитията експониращи тези произведения, духовните послания и философския им смисъл. Посредством разкриването на смисловите и идейните внушения, скрити под патината на ежедневието, художниците се стремят да отворят възприятията на зрителя, противопоставяйки забравеното и неочакваното на неговия собствен позабравен духовен свят.

В постмодерното общество се появява нов конфликтен момент, а именно художественото произведение започва да създава и подчертава различия. Социалните отношения и пораждащите се посредством тях социални различия се характеризират вече не само чрез доходите, а и в тяхното приложение в едни или други престижни сфери. Сред тях са и произведенията на авангардното изкуство.

Проследявайки еволюцията и процесите на създаване на дадена форма на изкуството, може да се установи утвърждаването ѝ като автономия, която постепенно се осъществява в съвсем нова форма. Възможно е тези нови форми да отричат напълно своите първоизточници. Именно поради това те имат уникален характер, като в почти всяко начало са деструктивни към предишните дейности и впоследствие се превръщат в обновяващи, подтиквайки към нестандартни и нови видове реакция.

Вероятно това са механизмите и причините за създаването на нов вид художествено творчество, което отхвърля установения ред и принципи, като същевременно съдържа възможностите да разкрие нови идеи и цели. От една страна, то се изявява като изразител на нови човешки взаимоотношения, а от друга страна се съпътства от непрестанен стремеж към експерименти и новаторство. По този повод Красимир Делчев отбелязва в монографията си, че „днешната съвременност е от типа делтасъвременност. Налице е плурализъм и коекзистенция на множество направления.“ (Delchev, 2012: 8)

Стремежът за изграждане на собствено изобразително пространство е естествената посока, определяща творческите

търсения на авторите. Реализацията на тези търсения са процеси свързани с техническите познания и с личното отношение на автора към изобразителността. Както бе отбелязано в началото, преди да се осъществи в материал, изображението в голяма степен носи своята вещественост. Идеята, замисълът и най-вече енергията на тази вещественост създават нейната форма. Произведението не е само абстрактна схема и композиционна геометричност, то се формира като процес, пряко свързан с интелектуалните търсения на автора.

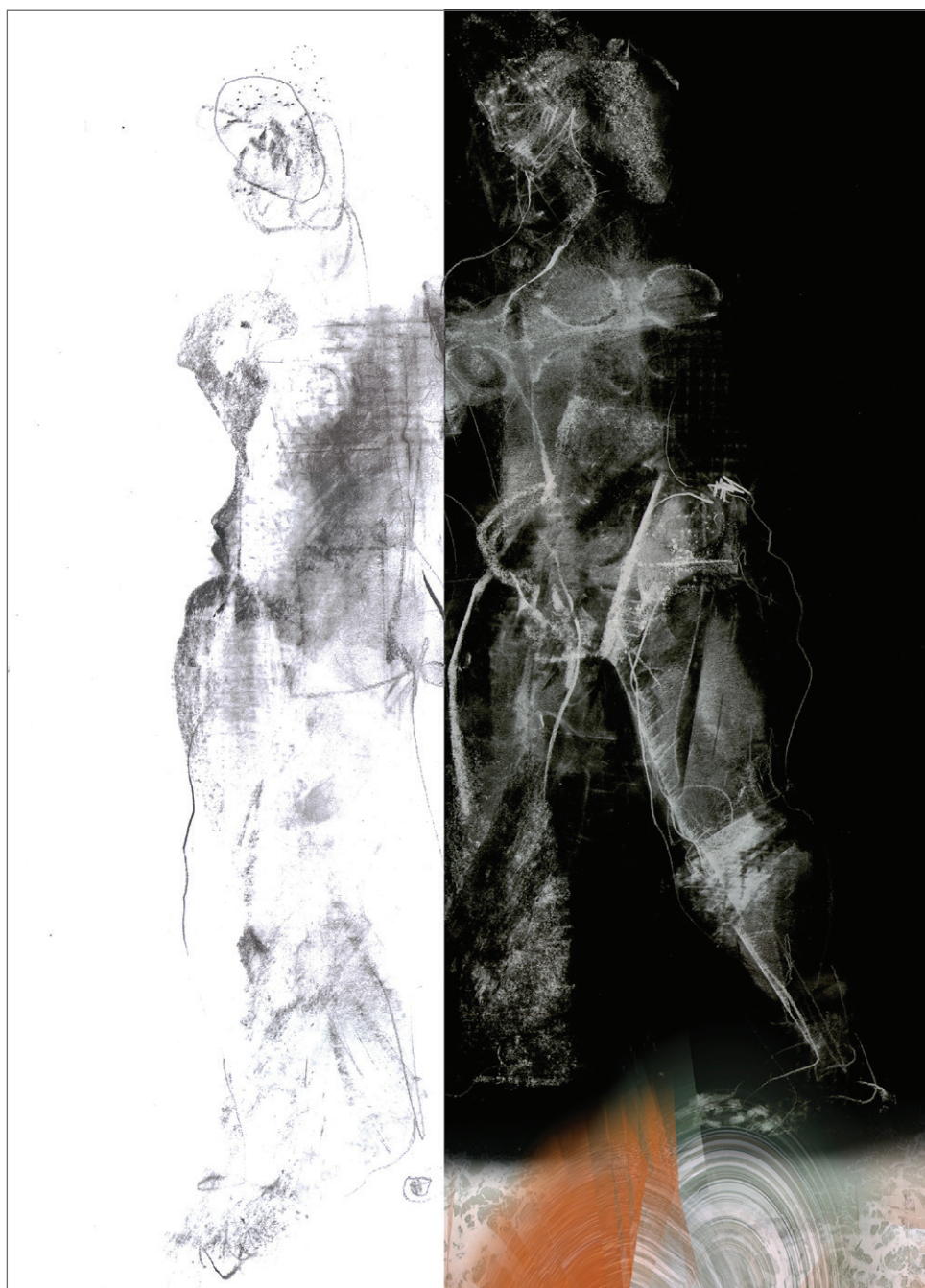
Пабло Пикасо не един път е подчертавал, че натурата и изкуството са свършено различни неща – те не могат да се подчиняват на един и същ обект. Изкуството ни позволява да изразим това, което не е дадено в природата в абсолютна форма. Започвайки от примитивите, чиито произведения са безкрайно далечни от природата, и завършвайки с изобразителността днес. От гледна точка на изкуството няма конкретни и абстрактни форми, а само повече или по-малко условни начини. Той изтъква тази условност като основна необходимост, посредством която успяваме да се отнасяме към живота от естетична гледна точка.

Субективното отношението към изобразителното изкуство, както и личните художествени търсения не позволяват да се противопоставя абстрактното изкуството на изкуството, съдържащо фигуративност и реализъм, в какъвто и вид да бъде представен той. Сигурно е, че тези художествени явления не би трябвало да бъдат преценявани еднозначно. Идеята определяща начините за реализация, както и възможностите да бъдат променени всякакви първоначални нагласи свързани с привидността на изобразителният изказ и внушение, извеждат към пътя на творческата свобода. Тя е същността на всяко изкуство. Това е и верния път за насочването на личната творческа интуиция и подсъзнание.

Вих обобщил, че процесът на създаването на художественото изображение е двупосочен. Той осмисля отношението между материални и духовни форми и не допуска симулация на чувства и идеи, когато отношението и вътрешната необходимост на автора са искрени. Тогава външните ефекти и случайност са невъзможни, а реалното усещане за неръкотворна реална форма се осъществява. Тази форма не може да бъде ограничена от границите, които поставят сюжетното съдържание, поговорката, вица и рекламата, независимо от това, че могат да бъдат използвани техни елементи на изразяване. Дистанцирането от „случката“, разказът и случайността на момента са необходимост, която изгражда внушението за стойност, излъчваща самохарактеризиращата се енергия и пространство, отнасящо се към произведението.



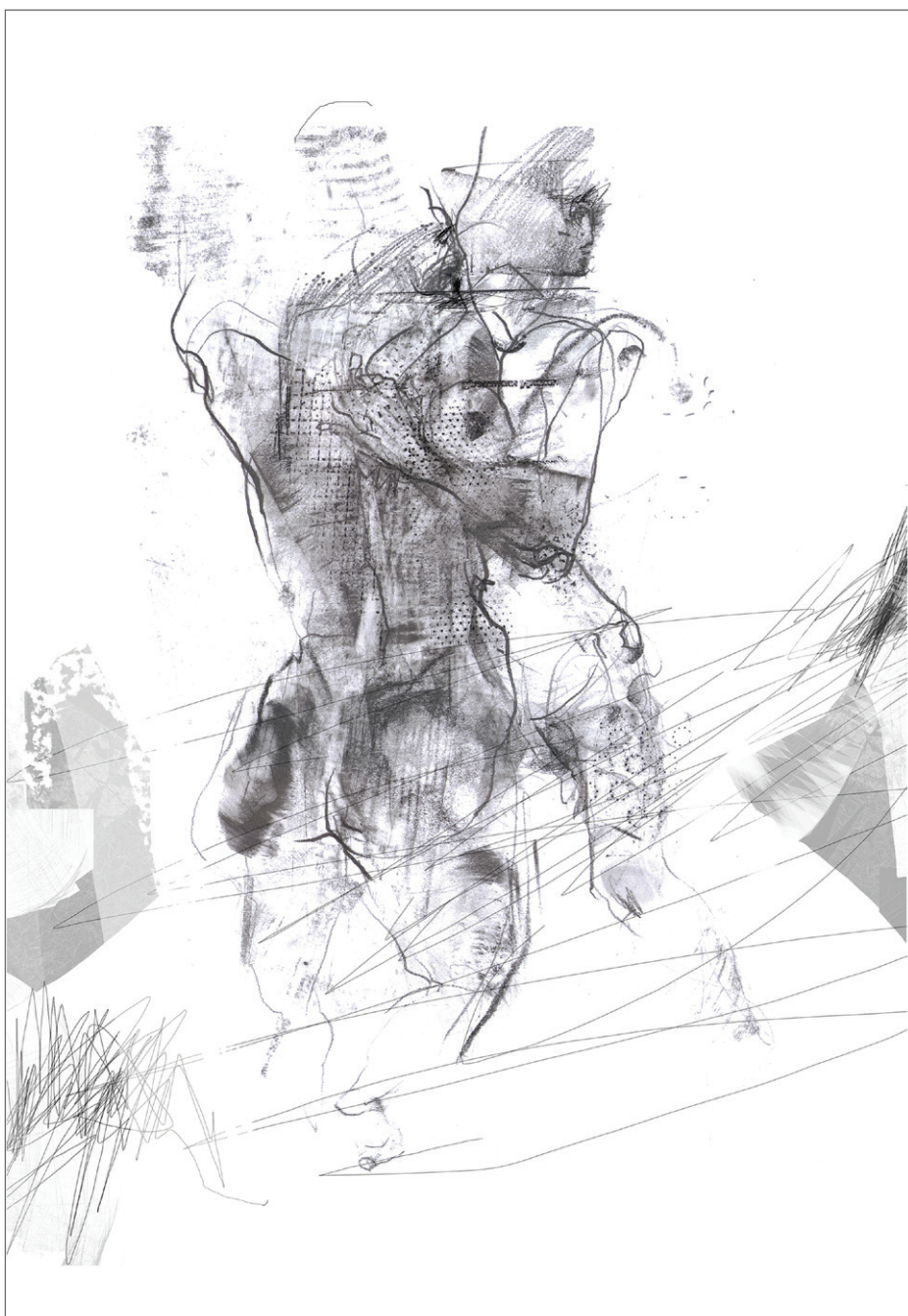
Александър Ташев, Рисунка 1, 70 x 50 см, смесена техника, 2020 г.



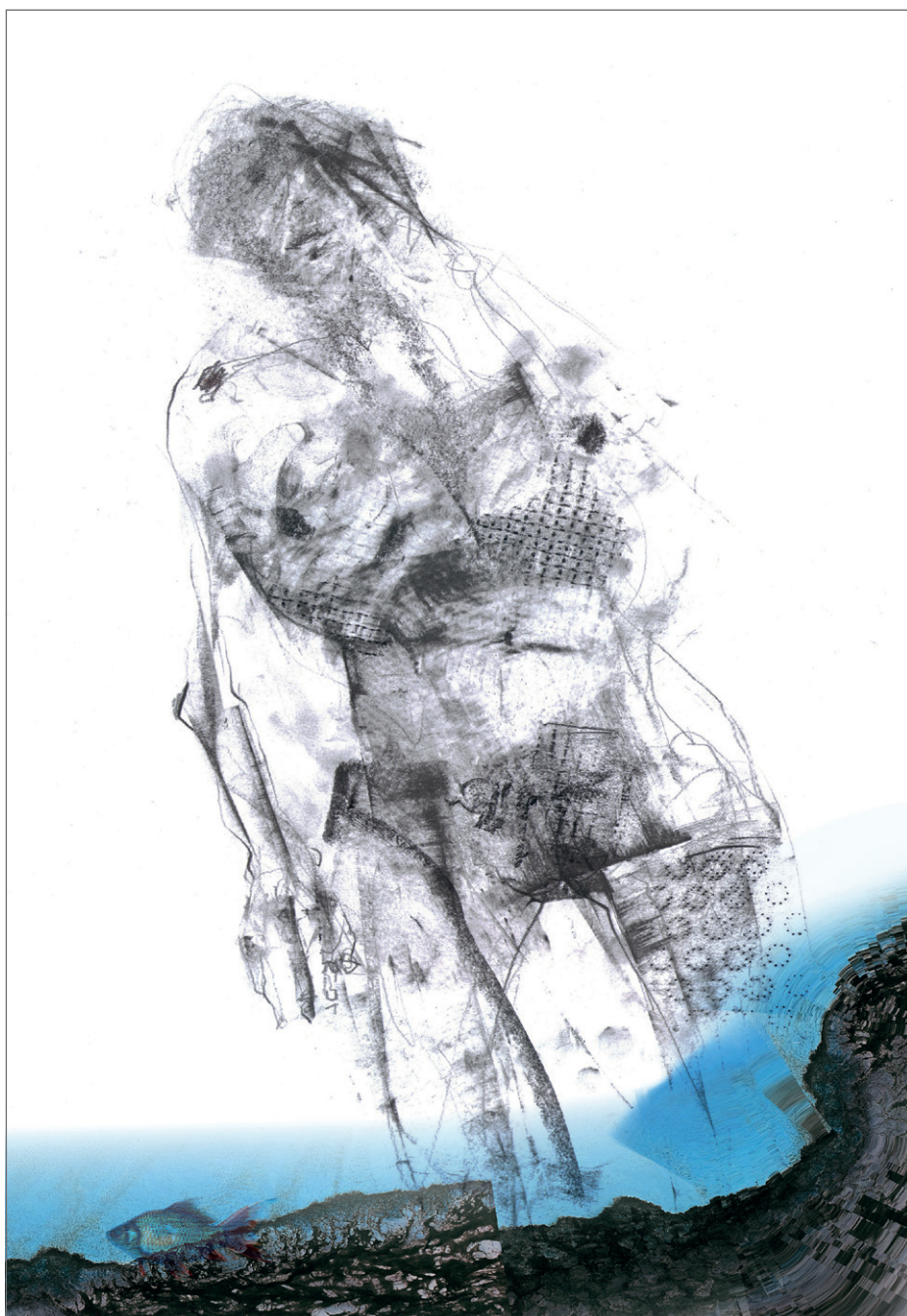
Александър Ташев, Рисунка 2, 100 x 70 см, смесена техника, 2020 г.



Александър Ташев, Рисунка 3, 100 x 70 см, смесена техника, 2020 г.



Александър Ташев, Рисунка 4, 100 x 70 см, смесена техника, 2020 г.



Александър Ташев, Рисунка 5, 100 x 70 см, смесена техника, 2020 г.



Александър Ташев, Рисунка 6, 100 x 70 см, смесена техника, 2020 г.

ЛИТЕРАТУРА

- Мастера искусства об искусстве.Т. 5–8. Москва, 1960 [Mastera iskusstva ob iskusstve. V. 5–8. Moskva, 1960].
- Delchev 2012: Delchev Krasimir. Философски ескизи върху съвременното изобразително изкуство от междувековието (1990–2010). С., 2012.8 [Filosofski eskizi varhu savremennoto izobrazitelno izkustvo ot mezhduekovieto (1990–2010) Sofia. 2012. 8].
- Focillon 1943: Focillon Henri. Животът на формите С. 1984, 39, 138. [Zhivotat na formite. Sofia. 1984, 39,138].
- Fry 1957: Fry Roger. Въображение и рисунка С. 1988, 58. [Vaobrazhenie i risunka. Sofia. 1988, 58].
- Gombrich 1959: Gombrich Ernst. Изкуство и илюзия, изследване върху психологията на изобразението в изкуството С., 1988, 19, 110. [Izkustvo i ilyuziya, izsledvane varhu psihologiyata na izobrazhenieto v azkustvoto. Sofia. 1988, 19, 110].
- Panofsky 1955: Panofsky Erwin. Смисъл и значение в изобразителното изкуство С. 1986, 58. [Smisal i znachenie v izobrazitelnoto izkustvo. Sofia. 1986, 58].

Данни за автора:

ас. г-р Александър Ташков Ташев, катедра „Плакат и визуална комуникация“, НХА, филиал Бургас; Основни интереси: Живопис, рисунка, съвременно изкуство, теория на изкуството; Член на СБХ; E-mail: alexander.tashev@gmail.com