

## ФОРМООБРАЗУВАНЕ И ВЪЗПРИЕМАНЕ НА ИЗКУСТВОТО В КОНТЕКСТА НА ДЕКОРАТИВНО-АБСТРАКТНАТА ОБРАЗНОСТ

Венцислава Стоянова

**Резюме:** В студията са изследвани базови принципи на формообразуването и комбинаториката в изкуството, като са разгледани основните им изразни средства. Проследени са различни теории, схващания и хипотези за особеностите на абстрактните изображения. Очертани са аспекти на връзката на декоративно-абстрактните художествени форми с асоциативното мислене, както и основни гледни точки към проблема за възприемането на изкуството, осмислянето и естетическото преживяване, в контекста на декоративно-абстрактната образност.

**Ключови думи:** абстрактна образност, формообразуване, комбинаторика, възприемане на изкуството, естетическо преживяване

## FORM-SHAPING AND PERCEPTION OF ART IN THE CONTEXT OF DECORATIVE-ABSTRACT IMAGERY

Ventsislava Stoyanova

**Abstract:** The article explores the basic principles of form-shaping and combinatorics in art, and examines their basic means of expression. Various theories, perceptions and hypotheses about the peculiarities of abstract images are explored. Aspects of the connection of decorative-abstract art forms with associative thinking are outlined, as well as basic perspectives on the problem of perception of art, reflection and aesthetic experience, in the context of decorative-abstract imagery.

**Keywords:** abstract imagery, form-shaping, combinatorics, perception of art, aesthetic experience

## ОСНОВНИ ПРИНЦИПИ НА ФОРМООБРАЗУВАНЕТО И КОМБИНАТОРИКАТА В ИЗКУСТВОТО

Има не малко теоретични разработки, изследващи *формообразуването*. Без претенция за изчерпателност, в настоящата студия ще бъдат разгледани накратко предметът, понятията, целите и категориите, които стоят в основата му.

„Някои теоретици разглеждат формообразуването като създаване само на художествена форма. Други считат, че формите са тези, които структурират реалната жизнена среда и протичащите в нея процеси“ (Nikiforova, 2010). Затова формообразуването носи изключително важно познание, тъй като безкрайното физическо разнообразие в света се основава на ограничен брой форми, на техните взаимовръзки, структури и отношения. Според теорията за инвариативните структурни типове няма значение дали формите ще са линия, петно, точка или основни геометрични фигури – всички те чрез комбинирането помежду си са в основата на разнообразието, както на природните, така и на художествените форми още от древността. Според архитект Росица Никифорова всички начални позиции в творчеството произтичат от моделите, заложили в природните структури. Оттам, с помощта на математически подходи „човечеството се стреми да извлече количествени характеристики и съотношения и така да опише колкото се може по-точно строежа на природните форми“ (Nikiforova, 2010). По този начин се стига до същността на формообразуването като творчески процес, в чиято основа стоят познанията за строеж на системи от взаимодействащи си структурни компоненти, елементи и съвкупности, които стават част от по-сложни от тях системи. Във връзка с това, може да се обобщи, че формообразуването е ритмична организация на динамични структури, комбинация между техните компоненти и форми. Чрез изучаване на закономерностите и начините за генериране и конструиране на формите под действие на формообразуващи фактори, се постига систематизация и класификация на формите, както и познания за общите характеристики в типологията и морфологията им.

Подобна теория развива и архитект Добриня Желева-Мартинс, която казва, че формообразуването е наука за организация на формата, чийто предмет са „процесите на само-образуването на форми във физическия и материалния свят“ (Jeleva-Martins, 2006: 284). Ако се следва тази насока, може да се каже, че формообразуването като наука изучава същността на формите чрез изследване и прилагане на основните ѝ закономерности – систематизиране, стилизация и конструиране.

Според същата авторка, главният механизъм при формообразуващия процес се състои в обединяването на двата основни критерия – симетрия и ритъм – в единна матрица. Те стават съизмерими, което е основната предпоставка за геометричното и алгебрично описание на формите и тяхното моделиране (Jeleva-Martins, 2006).

Предмет на изучаване на формообразуването са принципите и методите на организация и строеж на формите и тяхната морфология, подчинени на конструктивната и на функционалната логика. Основните понятия, свързани с теорията на формообразуването са: конструкция и форма, система и структура, организация и строеж. Формообразуването, обаче, е свързано не само с отделната форма, но и със структурите от форми, обединени от обща закономерност, която в повечето случаи се основава на геометрични и физико-математически закони. В този случай може да се говори за „програмно формообразуване“, при което се създават и оформят закономерности, които пораждаат нови серии и редове от форми (Minkova, 2006). В своята статия по темата, В. Минкова посочва, че най-старите методи за програмно формообразуване могат да бъдат открити в принципите на декорация на съдове, фасади и мозаечни настилки чрез разнообразието от съчетаване на абстрактно-геометрични и стилизирани орнаменти. Когато тези орнаменти се подчинят на общи закономерности, от които да се създадат нови серии от форми, тогава чисто орнаментално-декоративната рисунка може да се превърне в трансформираща се структура, принадлежаща към програмното формообразуване. Примери за таква формообразуване биха могли да бъдат и пространствените главоблъсканици, играта Танграм, оригамите, калейдоскопът и др. В днешната реалност на мащабни серийни производства и с развитието на рекламата и дизайна, примерите за продуктите на този вид формообразуване са наистина много. Целенасоченото създаване на затворени редове от форми, подчинени на закономерностите на формообразуването и на комбинаториката, може да бъде забелязано в пиктографията, запазените знаци и лога, информационните системи за визуална комуникация и др. Всички те се основават на математически и технологични методи на проектиране, но са невъзможни без творческите аспекти на формообразуването и на художественото проектиране. А те, от своя страна, се постигат от дизайнер-художник, който без творчески познания, без умения и без възможности не би могъл да се справи. Всичко това е доказателство за огромната роля, която формообразуването като наука може да играе в днешната сложна социална реалност.

Стилизацията е един от основните подходи и методи на работа при декоративно-абстрактна образност. Стилизирането представлява процес на опростяване на формата, извеждане на характерните ѝ черти и минимизиране на броя на детайлите, участващи в нея. По този начин се извършва промяна на изходния първообраз, който започва да се превръща в знак. Много често стилизирането е свързано с геометрична трансформация и стремеж към абстракция, като изображенията често се превръщат в декоративни орнаменти, които, все пак, запазват връзката си с първообраза, дори и на асоциативно ниво.

При създаването на декоративни изображения и композиции се използват основно геометрични форми, линии и орнаменти. В декоративната образност те се подчиняват на геометрични принципи и построения. Доколко обаче декоративността и геометризацията на формите в изкуството съвпадат? На пръв поглед, имат известно сходство, най-вече визуално, но що се отнася до принципите и същността на двете понятия, нещата са съвсем различни. В съвременното изкуство декоративното изображение има приложна функция, най-често се употребява с цел украса и се подчинява изцяло на художествените и на естетическите принципи. То е изобразителна форма, която трябва да бъде съзрявана, да въздейства духовно и естетически върху човека. Що се отнася до геометричното изображение – то се свързва с абстрактното мислене и при него действат принципите на математиката. Подчинено е на логиката и на рационалното мислене, а не на чувствата и, следователно, философията му не съвпада с тази на декоративното изображение. Но не може да се твърди, че има рязка и категорична граница между декоративното и геометричното изображения, тъй като често декоративното изображение използва геометричните форми или се основава на тях. Затова двете понятия са неразривно свързани. Различията им се смесват и размиват. Това проличава ясно когато чрез декоративни изображения художникът се стреми да достигне до геометризация на формите, за да изрази своя абстрактна идея, на която да подчини декоративността в творбите си.

Взаимовръзките на *комбинаториката* и формообразуването са сложни. Повечето теории определят комбинаториката като средство във формообразуването, „метод за изграждане на формата в дизайн“ (Nikiforova, 2010). Според други, обаче, формообразуването е предмет на изучаване от комбинаториката, която, както казва В. Минкова, е наука „обща и фундаментална за много изкуства, имащи за предмет на своята дейност формата“ (Minkova, 2006). Комбинаториката

може да се разглежда като метод за структуриране и конструиране на материята в определени форми. Тя анализира също положението и взаимовръзката на формите с пространството или със средата на тяхното съществуване. Класификацията им се извършва чрез разкриване на закономерностите в структурния и в композиционния им строеж. Основна цел на комбинаториката е придаване на художествен израз на конструкцията и строежа на формите, което може да бъде постигнато благодарение на обогатяване на образността чрез цветови вариации, групиране, декориране, орнаментиране. Ако се вземе предвид връзката между формообразуването и комбинаториката, се стига до извода, че формообразуването е свързано с изграждането на самите форми, а комбинаториката – с механизма за регулиране и взаимовръзка между формите. Тя разглежда отношенията и връзките не само между отделните форми, а и между градивните елементи, които представляват структурата на гадена форма. Чрез отношенията на комбинации, рекомбинации, трансляции, трансформации и др. се образува единство и цялост.

За постигане на по-голяма комбинативност, вариативност и взаимозаменяемост на елементите се използват модулни системи и мрежи. Благодарение на тях се въвежда „модулна координация“ между градивните елементи на гадена форма (Jeleva, Petrova, 2015: 279). „Модулор“ на Лео Корбюзие също е свързан със система за модулна унификация, базирана на златното сечение и доказва, че комбинациите, получени при прилагането ѝ, са безкрайно много (Le Corbusier, 1982).

Освен понятието модулни системи, комбинаториката се свързва и с понятия като вариации, пермутации, комбинации и трансформации. Вариацията означава нареждане, пермутацията – разместване, комбинацията – съчетаване, трансформацията – променяне.

Правилата и принципите на приложение на изходните елементи в комбинаториката („морфотиповете“, както ги нарича архитект Росица Никифорова) се запазват относително непроменени, докато с развиване на човешкото познание през годините градивните елементи на комбинаториката се обогатяват. Те се развиват успоредно с развитието на науката и на технологиите, които влияят все по-силно върху техническия подход в процеса на художественото проектиране (Nikiforova, 2010).

Комбинаториката се обособява като самостоятелна наука през XVIII век, когато възниква теорията на вероятностите. Днес науката комбинаторика намира приложение в много и различни области – математика, биология, химия, техника, механика, архитектура и всички видове дизайн. При развитието на съвременните компютърни

технологии може да се твърди, че вероятно дизайнът, такъв какъвто е, не би могъл да съществува без комбинаториката. Тя е тясно свързана и с промишленото серийно производство, което налага свои изисквания за унификация, типизация и опростяване на формите при създаването на изделия и вещи. Това е породено от нуждата за приспособяване към индустриалните технологии и материали, което, от своя страна, води до нуждата от въвеждане на методите на комбинаториката в сферата на промишления дизайн. В своя учебник по формообразуване, Желева и Петрова казват, че чрез повече комбинативност се търсят „възможности за внасяне на повече индивидуалност и разнообразие“ при формоизграждането на промишлените изделия (Jelleva, Petrova, 2015: 278).

Комбинаториката и формообразуването се асоциират най-често с дизайн във всичките му разновидности, където тяхната основна задача е свързана с прилагането на геометрични схеми и закономерности в проектирането на форми. Във връзка с това Румен Райчев, професор в Националната художествена академия, казва, че „степенна на насищане на геометричната схема със собствени качества ще определи излизането от абстракцията и приложението ѝ в действителни материални форми“ (Raichev, 2002: 30). Това твърдение може да бъде отнесено, освен към дизайн, също и към декоративно-приложните изкуства и архитектурата, където творческият процес на художествено конструиране се направлява от прилагането на многообразието от обективни закономерности и принципи на формообразуването. Процесът е тясно свързан с културните ценности, а дизайнът се съобразява с предварително поставени изисквания за функция, конструкция, материал и естетическа изразителност.

Принципите на формообразуването водят към ситуация, в която артистът пренася не самия предмет в своето изкуство, а закона за неговото външно формиране. Във връзка с това, в своя труд „Абстракция и въчувстване“, немският теоретик и историк на изкуството Вилхелм Ворингер твърди, „че първичното не е природният първообраз, а извлечения от него закон“ (Worringer, 1993: 74). Той подкрепя тези свои думи, давайки за пример растителния орнамент, при който като художествен мотив се използва органичната закономерност с всички нейни елементи: „правилност, разполагане около една централна точка, уравновесяване на центробежните и центростремителните сили (т.е. кръгообразно заобляне), равновесие между носещите и тежащите фактори, пропорционалност на отношенията и всички останали чудеса“ (Worringer, 1993: 73).



## ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА ПРИ ФОРМООБРАЗУВАНЕТО И ДЕКОРАТИВНО-АБСТРАКТНАТА ОБРАЗНОСТ

Основните изразни средства на формообразуването и декоративно-абстрактната образност, които са обект на внимание в настоящата студия, са композицията (принципи и понятия), формата (конструкция, съизмеримост и хармонизация), линията (символика и значение) и цветът (емоционално въздействие).

Чрез *композицията* се извършва основното действие, обединяващо и структуриращо компонентите при формообразуването. Двете понятия (композиция и формообразуване) са тясно свързани, когато става въпрос за дизайн и архитектура. Доказателство за това е терминът „композиционно формообразуване“. Този творчески процес се свързва с подчиняването на класическите работни инструменти в дизайн (мащаб, ритъм, пропорции, колорит и др.) на общата художествена идея и нейното предварително замислено символно и функционално значение (Nikiforova, 2010).

Принципите, закономерностите, правилата, средствата и елементите на композицията съществуват във всеки вид изкуство и са характерни за всяка художествена дейност. Композицията се състои от композиционни елементи, които от своя страна се намират в композиционни отношения и по този начин се обединяват в единство, в структура. Композиционният елемент е основна градивна единица от системата. В процеса на организиране на пространството (процес на художественото композиране и формообразуване) се търсят връзките и взаимоотношението между елементите – баланс, ритъм и хармония между тях. Основният стремеж е да се постигне единство в разнообразието и разнообразие в единството, чрез което да се организира структура, балансираща формално-семоличните характеристики на елементите в художествената творба. Търси се равновесие на множеството елементи според важността на информацията, която носят. Всеки елемент притежава своя значимост за композиционното цяло, като най-важни са тези, чието изменение води до цялостно изменение на визуалното единство. То, от своя страна, представлява конфигурация от елементи, които се възприемат като една цялост и поражда естетическа наслада. Във връзка с това, с помощта на композиционни похвати може да се постигне определено въздействие на художествения образ, което да повлияе, в една или друга степен, на възприятията на зрителя.

Основните композиционни принципи могат да бъдат разгледани в няколко посоки. От една страна, е принципът за цялостност, чрез който се постига организиране на всички композиционни елементи в

единна органично свързана система. От друга страна, е принципът за контрастите или противопоставянето на противоположности, чрез които се търси разнообразие и баланс. Тук важна роля играе сюжетният и цветови композиционен център, който обединява другите елементи и спомага за по-ясно изразяване на идейния замисъл. Друг важен принцип е свързан със съчетаването и съпоставянето, чрез който отделните елементи се балансират без да си противоречат, за да не нарушат общото смислово и образно значение на композиционния замисъл. И не на последно място, е принципът на златното сечение, който води началото си от теорията на Леонардо Фибоначи (1170 - 1250) от Пиза, Италия, който през XIII век открива логаритмичната спирала в природата. Числата на Фибоначи са подредени в числова редица (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, и т.н.), където всяко число е сумата от предходните две в серията. Така се ражда математическото отношение, наречено златно сечение – пропорционална спирала, отразяваща представата за композиционна хармония.

Основни понятия, свързани с композицията, са хармония, равновесие, организация, съизмеримост, мащаб, пропорции, композиционен център и др.

Равновесието се разбира като устойчивост и баланс между композиционните елементи и тяхното разположение. За устойчиво равновесие важна роля играе симетрията и по-конкретно огледалната (билатерална) симетрия, която е символ на стабилност. Може да се говори и за динамично равновесие, което прави композицията по-разнообразна. Във връзка с това, появата на асиметрия нарушава равновесието и довежда до дисбаланс. Той, от своя страна, внася акценти и използван целенасочено, може да представлява механизъм за манипулиране на възприятието. Други важни понятия са статиката, която изразява устойчивост и покой, както и динамиката, която е символ на движение. То може да бъде подсилено чрез създаване на ритъм и повторения, като по този начин композиционното равновесие би могло да бъде манипулирано и регулирано. „В живописата, графиката, скулптурата, декоративното изкуство, дизайна, ритъмът присъства като едно от най-важните изразни средства на композицията, участвайки не само в изграждането на образа, но също придавайки определена емоционалност на съдържанието“ (Jeleva-Martins, Tasheva, 2014: 158).

Съразмерността на елементите в композицията се свързва с мястото и площта, която всеки от тях заема и която трябва да бъде съразмерна със значението и информацията, която елементите носят в себе си. Еднакви по размер, големина, форма, конфигурация и



цвят елементи предизвикват монотонност, докато разнообразието води до динамика или ритъм.

Композиционният център е изключително важен за възприемането на идейния замисъл на една творба. Елемент от композицията се отделя като акцент, за да насочи вниманието към себе си и да помогне на зрителя адекватно и правилно да разчете художествения код, заложен от автора. Подчертаването на центъра може да стане чрез цвят, контраст, хиперболизация, някаква визуална илюзия и др.

*Формата* е основно изразно средство в пространството и в плоскостта и е един от най-важните компоненти на композицията. Геометрично-абстрактните форми са носители на символни значения, като често се превръщат в знаци, чрез които се осъществява комуникация между автор, творба и зрител. В подобна роля, геометричните форми могат да изпълняват определени функции, свързани с ефекта на възприемането им – „кръгът се използва за концентрация на вниманието, триъгълникът изразява външна динамика, правоъгълникът – вътрешна динамика“ (Jeleva-Martins, Tasheva, 2014: 142). Първични елементи на формата, които носят художествена изразителност, са декоративността и геометричният ѝ вид. Във връзка с това, геометричните декоративни форми дават изключителна свобода и разнообразни възможности за творческа работа. Всеки реален обект може да се представи като комбинация от основните геометрични форми, като този процес на опростяване и стилизация на формите спомага за по-лесното им разбиране и възприемане. Така, геометричните форми се оказват в основата на човешкото мислене и се използват в много дейности, включително и в творческия процес в изкуството.

За формообразуването много важно е наличието на хармонизация на формата. Това означава „висока степен на съгласуваност на отделните елементи на формата“, която да доведе до възприемането ѝ като едно цяло (Nikiforova, 2010). Този аспект е нужен, когато е налице сложна и комплексна форма, състояща се от много елементи, с която се цели да се постигне положително визуално въздействие и стилово единство (което допълнително може да бъде подсилено и от цветовото решение, пропорциите или ритъма, както и от съизмеримостта и съподчинеността на частите). Сложна, комплексна и хармонична форма е декоративният орнамент, който се прилага в най-разнообразни жанрове на пластичните изкуства, в това число архитектурата и дизайна. Орнаментите са изградени с похвати като огледална и цвотова симетрия, трансляция и ротация на едни и същи мотиви, които са основните елементи на орнамента,

определящи съдържанието и влияещи на неговото конструиране.

Формата като изразно средство носи в себе си определена кодирана информация, която да бъде възприета от зрителя. Разчитането на смисъла, заложен от автора в творбата играе важна роля при възприемането на изкуството. Начинът и степенята на декодирането на визуалната информация се определят от нивото на култура, образование, национални и религиозни традиции, както и от поведенческите нагласи и от отношението на зрителя към творбата.

*Линията*, като основен елемент на композицията, предоставя на художника многобройни възможности – тя може да бъде едновременно и контур, и силуетна черта, и граница между две петна, и форма, и обем, и шрих. В същото време, съдържа в себе си огромната символна и смислова значимост като изразява различни състояния, притежава вътрешна духовна сила, скрито послание или сакрална форма. Правата, статична линия, ако е хоризонтална, изразява състояние на покой и безвремие, а ако е вертикална – изразява напрежение и баланс. Наклонена линията изразява динамика и движение, а вълнообразната притежава мекота и ритъм. Съчетаването на хоризонтални и вертикални прави линии предава усещане за постоянство, стабилност и здравина. От друга страна, резките и остри криви линии предполагат вълнение, безпорядък и хаос, докато меките вълнообразни линии носят комфорт и наслада. Всички тези значения, които линията би могла да носи в себе си, са неразривно свързани с човешкото мислене и поведение, с човешкия живот и с неговото време. Може да се каже, че линията чертае формата и посоката на времето, а изкуството го отразява визуално.

Когато става въпрос за линията като изразно средство в изкуството, не може да не се спомене един от най-влиятелните представители на абстракционизма Василий Кандински и неговото теоретично съчинение „Точка и линия в равнината“. Авторът нарича линията „невидимо съществуване“, което е следа от движеща се точка, като по този начин се извършва скок от статичното в динамичното (Kandinski, 1995). Според Кандински правата хоризонтала е израз на студенина, вертикалата на топлина, а диагоналът – на „студено-топла възможност за движение“. Във връзка с това, линията притежава определено психологическо значение, което, чрез нейните свойства и характеристики, я превръща в символ за предаване на емоции. Кандински пише, че „всяко явление от външния и вътрешния свят може да получи линеарен израз – един вид превод“ (Kandinski, 1995: 60). Смисълът, който носят различните линии, е различен за всеки

човек, тъй като възприемането му зависи от опита, културата, познанията и емоционалността на всеки отделен зрител.

Използването на линията като изразно средство и основен изразяващ елемент при създаване на едно художествено произведение, дава възможност за съчетаване на декоративно-плоскостни изображения, които да бъдат обединени от обща идея, образувайки декоративна композиция. Линията може да бъде използвана като главен елемент, който да „води“ окоето към центъра и акцентите като по този начин фокусира вниманието на зрителя.

Цветът, от физиологична гледна точка, е следствие от реакция на човешката нервна система по отношение на светлина с определена дължина на вълната. Като средство на композицията, цветът подсилва структурата на формите, ефектите и начините на тяхното възприемане, организира пространството, помага за изтъкване на композиционния център и за представяне на основния идеен замисъл на композицията. Цветовете притежават характеристики като тон, оттенък, наситеност (степен на яркост), нюанс и др. Колоритът може да бъде ахроматичен (в границите на белия и черния цвят), хроматичен (в топла или студена гама), както и съчетание между тях (нюансите между даден хроматичен цвят и белия или черния). Цветовете могат да се съчетават на принципа на единство – хармонично съчетаване в една гама или на принципа на контраста – съчетаване на диаметрално противоположни цветове.

Цветът като композиционно изразно средство играе важна роля, поради активното му въздействие върху човешката психика. Психо-физиологичната страна на това въздействие е свързана с пораждането на определени чувства и емоции, които са следствие от раздражение на нервната система и умора на очите при възприемане на определени цветове. Във връзка с това, така нар. активни цветове (червен, оранжев, жълт) действат възбуждащо, докато пасивните цветове (син, зелен) успокояват. Освен психо-физиологията на човека, в пряка зависимост със символиката на цветовете са и културните, национални и религиозни традиции, които допълват семиотичните значения на цветовете. През различните исторически периоди цветът изпълнява различни роли и функции – религиозно, мистично и ритуално значение, знак за социална принадлежност, символ на власт, декоративни, естетически и, не на последно място, концептуални функции.

## ВРЪЗКА НА ДЕКОРАТИВНО-АБСТРАКТНАТА ОБРАЗНОСТ С РЕЛИГИЯТА, С ПРОРОДАТА И С ЧОВЕШКАТА ДУШЕВНОСТ

<b>Изкуство</b>	Абстракция	Натуруподобност
<b>Човешка душевност</b>	Инстинкт	Разум
<b>Природа</b>	Страх	Доверие
<b>Религия</b>	Трансценденталност	Иманентност

### **Връзка с природата**

Едни от най-разпространените теории за произхода на абстрактната образност, а и на изкуството изобщо, са свързани с възможността изобразителната дейност да е възникнала на базата на природни естествени форми и образувания. Подобно нещо споделя Петер Цанев, художник и преподавател в Националната художествена академия, които в книгата си „Психология на изкуството“ пише, че вероятно естествените изобразителни паметници постепенно били „дооформяни и завършвани, като по този начин станали прототипи на последвалата преднамерена изобразителна дейност“ (Тзанев, 2008: 365).

За пряката връзка на абстрактната образност в изкуството на човека и за неговата връзка с природата, за отношението му към нея и за дълбочината на световъзприемането свидетелства и едно твърдение, основано на теориите на Вилхелм Ворингер. То се състои в това, че абстрактната образност олицетворява една своеобразна вътрешна отдаленост на хората от суровата и негостоприемна според тях природа. Абстрактните образи са свързани с чувството на страх, неспокойствие и недоверие пред нещата от външния свят и тяхната видимост. В исторически план Ворингер вижда тези характеристики в предренесансовото изкуство на северните народи в Европа с тяхната геометрична орнаментика (Worringer, 1993: 111, 112). Тук на преден план излиза въпросът за художествената воля: „Закономерното следствие от тази душевна нагласа (на северните народи към природата) било, че художествената воля на Севера, (...) е трябвало да бъде абстрактна“ (Worringer, 1993: 112). Следователно, стремежът към абстракция е следствие от недоверието и враждебността, които тези народи чувствали към заобикалящия ги видим свят. Това е и поредно доказателство за значимостта на взаимовръзките между декоративно-абстрактните художествени форми, човешката душевност и природата.

## **Връзка с религията**

*„Всяка художествена продукция не е нищо друго освен непрекъснато регистриране на големия процес на борба и обяснение, в който човекът е изправен срещу външния свят още от началото на сътворението и ще бъде изправен во веки веков. В този смисъл изкуството е само друга форма на проявление на онези психически сили, които, коренящи се в същия процес, обуславят феномена на религията и наменящите се възгледи за света“ (Worringer, 1993: 129).*

Ворингер определя художествената воля на даден народ като пряко отражение на неговото психическо разположение и по този начин очертава връзката между художествената воля и психиката на човека, което логично се отразява върху всички клонове на изкуството и културата.

В началото на всяка художествена дейност, се наблюдава така нар. от Ворингер „разположение към абстракцията“ (Worringer, 1993: 88). Съотнесено исторически у различните народи, това разположение в различна степен и с различна бързина бива заглушено или изместено от влечението към органичното (към което следва да бъде отнесена натуроподобната образност). Всичко това се обуславя донякъде от взаимовръзката на художествената воля с религията на съответния народ или, както я определя Ворингер – „съкровенната взаимовръзка между изкуство и религия като две равностойни направления на същото психическо разположение, на същата *temperature d'ame*“. Към абстракцията и натуроподобието в изкуството, може да бъдат съотнесени съответно трансцендентността (която води към монотеизъм) и иманентността (която се характеризира с политеизъм или пантеизъм). (Worringer, 1993: 107). Следователно може да се каже, че трансцендентните представи на човек в сферата на религията, от една страна, и потребността от абстракция в сферата на изкуството от друга, са прояви на една и съща психическа и художествена нагласа.

Ако се разгледа въпросът за връзката на изкуството (в контекста на стремежа към абстракция) и религията, трябва да се направи разделението между религията и изкуството на Изтока и тези на Запада. Според Ворингер, Николай Райнов и много други теоретици и историци на изкуството, те са диаметрално противоположни. Западното световъзприемане се свързва с класическото изкуство, а източното – с трансценденталното и именно по този начин ясно проличава противопоставянето на стремежа към натуроподобна образност и желанието за създаване на абстрактни образи.

## **Връзка с човешката душевност**

Процесът на борба на човека с външния свят е всъщност процес на борба в самия човек, между инстинкта и разума му. Този процес има пряко отражение в художествената дейност и декоративно-абстрактната образност. Тук под инстинкт се има предвид чувството на духовен страх, което в началните етапи на развитие на човечеството е имало абсолютен превес над разума. Този инстинкт, следователно, се свързва и с недоверието и страха на човека от заобикалящата го видима природа – „уплашен и изгубен стои човекът във вселената. Изправен пред измамливата и винагименяща се игра на явленията, която му отнема всякаква сигурност и чувство на духовен покой, у него израства едно дълбоко недоверие“ (Worringer, 1993: 130). Страхът от всемира се среща не само у първобитния човек, но и в културата на Изтока. Страхът на източния човек, обаче, не предхожда познанието, както у първобитния, а стои над него. Независимо от причината за съществуването му, този страх поражда търсене на сигурност и духовен покой, и по този начин у човека се развива стремежът към абстракция, която чрез своите изчистени, прости и геометрични форми вдъхва спокойствие и увереност. Този стремеж към абстракция е заглушен от стремежа към подражание (натуроподобност), в момента, в който в човешкото развитие и разумът започва да взема превес над инстинкта.

Може да се обобщи, че противопоставянето между абстракция и натуроподобност в изкуството се съотнася с противопоставянето между инстинкт и разум в човешката душевност; с противопоставянето между страх от всемира и доверие към природата и с противопоставянето между трансценденалност и иманентност в религията.

Възприемане на изкуството, осмисляне и естетическо преживяване „Може да е вярно, че няма нищо в ума, което да не е било в сетивата, но също така вярно е, че в сетивата има много повече, от онова, което е проникнало в ума“ (Panofsky, 1986: 53).

**Възприемането на произведения на изобразителното изкуство** представлява сложен психически процес, свързан с възпитанието на естетически вкус, с уменията да се възприема, разбира и оценява художествената стойност на творбите. Решението на този проблем трябва да се търси във философската и психологическата гледни точки за историята на изкуството, както и в контекста, свързан с политическата и религиозна обстановка през различните епохи.

*„Едно произведение на изкуството не винаги се създава изключително с цел да бъде обект на наслада или, за да използваме един по-научен израз, да бъде предмет на естетическо преживяване. Думите на*



Пусен, че „*la fin de l'art est la de'lectation*“ („целта на изкуството е наслаждението“) са били твърде революционни, тъй като по-ранни автори винаги са настоявали, че изкуството, колкото и да дава наслада, е също така в известен смисъл и полезно. Но едно произведение на изкуството има винаги естетическо значение (което не бива да се смесва с естетическата му стойност): независимо от това, дали има някакво практическо предназначение, дали е добро или лошо, то изисква да бъде преживяно естетически“ (Panofsky, 1986: 56, 57).

Следвайки тази теория на Панофски, може да се каже, че всеки предмет и още по-конкретно – всяка форма, била тя природна или създадена от човека, може да се преживява естетически. Това преживяване се случва, когато човек напълно и изцяло се отдаде на предмета на своето възприятие и го съзерцава, без да го свързва мислено и емоционално с каквото и да било извън него. Вилхелм Ворингер казва, че дори чисто геометричната абстракция е предмет на наслаждение и като пример за това посочва древните египтяни, които чрез изключително закономерни геометрични криви изграждат своите художествени образи, които продължават да бъдат обект на естетическо преживяване и до днес благодарение на геометрично-абстрактно насочената си художествена воля (Worringer, 1993). Погледнато от тази формална гледна точка, може да се предположи, че процесът на естетическо преживяване е по-трудно постижим при натуроподобните изображения, в сравнение с декоративно-абстрактните форми и образи. И в двата случая, обаче, се изисква не малък опит и висока концентрация на ума и човек често не успява да достигне до истинско естетическо преживяване, гледайки произведение на изкуството.

Това твърдение се отнася с още по-голяма сила за един млад човек или ученик, който все още изгражда своята визуална грамотност и култура. В повечето случаи той веднага търси нещо добре познато, с което да асоциира, да припознае и да обясни образите, които вижда и по този начин ги сравнява с познати за него обекти от действителността (ако, разбира се, има такива). С това се изчерпва, в общия случай, контактът на младия човек с произведенията на изкуството. В много малко изключения някои хора се замислят по-дълбоко за значението и смисъла на образите или се оставят да ги съзерцават, преживявайки ги чисто естетически. Това, донякъде, е разбираемо и е логично следствие от съвременната социална реалност, в която динамиката на огромното количество дигитални визуални образи е изключително голяма, а достъпът до тях (посредством компютърните технологии и световната интернет мрежа) е бърз и лесен за всеки човек.

Характерна черта за новите поколения е именно тази лекота и бързина, с която се отнасят към всякакъв вид информация, без да се замислят върху нея. Следователно, когато „попаднат“ на произведение на изкуството, те веднага асоциират образите с различни техни мисли, преживявания, спомени, чувства, емоции, както и с познати обекти, предмети и явления. Затова, за тях възприемането на реалистични изображения, винаги е за предпочитане пред възприемането на декоративно-абстрактните художествени форми, тъй като повечето хора се оказват неспособни да свържат тези форми с нещо познато и лесно обяснимо. А това ги поставя в нова и непозната за тях ситуация. Тя им се струва по-сложна и ги изважда извън зоната им на комфорт. Така се стига до формирането на негативна нагласа спрямо декоративно-абстрактните художествени форми, както и до липса на отношение и на художествено предпочитание. Всичко това показва нужда от задълбочена работа в тази насока в сферата на художественото образование.

При по-задълбочено разглеждане на въпроса за възприемането на изкуството, може да се направи извод, че ако още в ранна ученическа възраст не се изградят визуална грамотност, естетическа и духовна култура, човек трудно би могъл да преживее естетически гадено произведение на изкуството. По този начин той би изиграл ролята на така нар. „наивен зрител“ – израз, който Ервин Панофски използва като синоним на човек, лишен от „всякаква визуална обученост“. Всъщност, авторът споделя, че според него напълно „наивен зрител“ не съществува:

*...всеки човек не само се наслаждава на произведението на изкуството, но и несъзнателно го оценява и тълкува; и никой не може да го обвини, че върши това, без да държи сметка, дали неговата оценка или интерпретация са правилни или погрешни и без да съзнава, че собствената му духовна култура, каквато и да е тя, в действителност допринася нещо за обекта на неговото преживяване“ (Panofsky, 1986: 60).*

Всеки човек притежава духовна култура, но тя трябва да бъде целенасочено обогатявана чрез „визуална обученост“. По този начин се изгражда пътят на преминаване от несъзнателно оценяване и тълкуване – „интуитивното естетическо пресъздаване“, както го нарича Панофски (Panofsky, 1986: 70), към съзнателно такова и се увеличава приносът на духовната култура на човек за възприемане на обекта на неговото преживяване.

Английският критик Роджър Фрай разделя възприемането на изкуството на два типа виждане (Fry, 1988). Първото е биологично, практически ориентирано и допуска в себе си само нужните за

ориентиране и оцеляване неща. Това виждане Фрай нарича „икономично зрение“. Това е виждането на обикновения човек, който е участник в живота, а не зрител, и от естетическа гледна точка подобно зрение е неработещо. Когато става въпрос за възприемане на изкуството, Фрай говори за „прозрение, разбиране на творчеството“. Това е вторият тип зрение, едно допълнително сетиво, чрез което човек е способен да види света на изкуството. В ежедневието си човек се намира в ситуация на слепота. Той трябва да бъде изваден от това състояние именно чрез художествената творба. Тя е тази, която утвърждава способността на човек да се вълнува и довежда невидимостта до видимост. Във връзка с това, Фрай казва, че художникът гледа с обобщено и всеобхватно око (Fry, 1988: 73).

Артър Данто пише: „Можете да наречете картина всичко, което си изберете, но не може да я тълкувате по всеки начин, който си изберете, не и ако се твърди, че границите на знанието са границите на интерпретацията“ (Danto, 1981: 131). Теорията, че „знанието предхожда виждането“, се споделя от много философи и психолози, пряко свързани с темата за визуалното възприятие. Подобни убеждения споделят и Ернст Гомбрих, Ервин Панофски и много други изкуствоведи, свързали творчеството си с разбирането на образа в изкуството. Според тях формите, цветовете и линиите, които човек възприема, стават разпознаваеми за него не защото „естествено“ са му дадени, а защото ги е научил. Във връзка с това, образите, които човек вижда, се предопределят от контекста на културната среда, в която се намира. Тя определя и доколко даден образ ще бъде разчетен и декодиран, както и какъв смисъл ще бъде вложен в него. Теорията на Ервин Панофски за „наивния зрител“ може да бъде съпоставена с теорията на Ернст Гомбрих за „невинното око“. Според Гомбрих такова понятие не съществува, тъй като според него няма непосредствен видим свят, с който човек може да сравни възприятията си (Gombrich, 1988). Това е проблем по отношение на „истинността“ на възприятиите изображения. Оттук може да се направи извод, че след като виждането и изобразяването са продукт на жизнен опит и на културна детерминация, тогава онова, с което човек сравнява картинните изображения, не е действителността, а свят, който вече е облечен в предварително изградени представи. Дълго време изображенията, както и езикът, се разбират като прозрачни медии, които представляват реалността и дават достъп до нея, доколкото тя се явява тяхна причина. В модерната епоха, изображенията се превръщат в явления, които изискват обяснение, тъй като са отделени от реалността, която вече не се мисли като тяхна първопричина.

Реалността в днешната епоха е свързана с визуалните, фотографските и с виртуалните образи – репрезентации на действителността, които довеждат със себе си изобилие от образи. Всичко това е предпоставка за създаване на хаос, несъзнателно схващане и виждане на неограничен поток от информация. По този начин се променя и начинът на мислене и според фотографката Сюзън Зонтаг погледът на днешния човек работи като фотоапарат, който предоставя хиляди снимки, които могат да бъдат разчетени и свързани смислено само чрез ума. Образът сам по себе си е незначителен и не носи никакъв смисъл – той трябва да бъде интерпретиран, за да придобие значение (Zontag, 2013). Според Зонтаг снимките променят и разширяват обхвата на това, което си заслужава да бъде видно, като в същото време разпадат света на множество образи-парченца. Но в тази равнозначност и възприемане на всяко парченце от света като значимо, образите се банализират и изхабяват и човек започва да губи способността си да вижда, т.е. става визуално апатичен и незаинтересован, което, от своя страна, води до понижаване на визуалната грамотност.

Естетическото преживяване е неразривно свързано с процеса на визуалното възприятие и визуалното мислене. А този процес и неговите основни закономерности са обект на изследване от гещалтпсихологията (направление в психологията, възникнало в началото на XX век). Според гещалтпсихологията образите се възприемат като цялостни конфигурации, а не като сума от съставните части. Във връзка с това, динамичните сили между елементите управляват процеса на възприятие и се появяват едновременно и в образа, и в самия процес на възприятие. Рудолф Арнхайм, един от гещалтпсихолозите, оказали огромно влияние върху историята и психологията на изкуството, споделя мнението, че динамичното възприятие е в основата на естетическото преживяване. Според Арнхайм гледането и възприемането не са процес на пасивно механично регистриране на реалността, а са активно творческо разбиране, сътворяване на структурирани образи. Виждането е културно детерминирано и зависи от личния жизнен опит на наблюдателя, т.е. подлежи на образование. Относно процеса на визуално възприятие на форми и образи, в едно свое интервю авторът споделя теорията, че гледането и възприемането са активно творческо разбиране, а не процес на пасивно регистриране или репродуциране на реалността. Защото образите не имитират действителността, а само препащат към нея (Arnheim, 1973).

Подобни убеждения споделя не само психологията, но и естетиката

на изкуството. Един от най-значимите български автори в тази сфера – Исак Паси изказва мнението, че формата е особено важна за естетическата оценка и съзercание. Именно когато формата е освободена от пряко съдържание, дава възможност на въображението, с помощта на рационалната сфера, да я свързва последователно с няколко различни представи. Това, според Паси, доказва силната връзка на абстрактната образност с асоциативното мислене, тъй като чистата форма „в голяма степен предизвиква играта на въображението – този специфичен момент на естетическото удоволствие“ (Pasi, 1976: 58). Затова формата сама по себе си е непосредствен обект на естетическото преживяване. Във връзка с абстрактната образност в изкуството, Паси пише, че „изкуството има възможност да дестилира формата в максимално чист вид и дори да я направи единствен предмет на изобразение“ и респективно на естетическо преживяване (Pasi, 1976: 58).

#### ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЕ ИЛИ СТРЕМЕЖЪТ КЪМ АБСТРАКЦИЯ

Стремежът към абстракция се противопоставя на инстинкта за подражание – инстинкт, заложен в природата на човека, който в различна степен присъства в културата и изкуството през всички периоди на човечеството. Някои теории твърдят, че благодарение на този инстинкт за подражание се наблюдава развитие от декоративно-абстрактната художествена образност към натуроподобните образи в историята на изкуството. Според Вилхелм Ворингер, обаче, този инстинкт за подражание се числи не към историята на изкуството, а „към историята на занаятчийската сръчност (Kunstfertigkeit)“ (Worringer, 1993: 68). Авторът смята, че орнаментално-абстрактните конфигурации стоят в основата на изкуството на всички народи, които са претърпяли художествено развитие – „Първите наченки на естетическата потребност винаги напират към линеарно-неорганичното“ (Worringer, 1993: 70).

Абстрактните геометрични форми играят важна роля за човешкото съществуване през всичките негови епохи и култури, защото преносът и влагането на различни значения в тях, както и установяването на подобия, представява за човека ефективен начин на поведение, естествена мисловна дейност, начин за усвояване и за предаване на важна информация. Затова, колкото и абстрактно, строго и далечно да звучат, геометричните художествени форми са свързани в своята същност с природата, с космоса и с човешката култура. От друга страна, погледнато в художествен план, декоративно-абстрактните художествени форми предоставят на артиста



огромни възможности и в изобразителен, и в семиотичен аспект.

Ако в изобразението присъстват природонаподобителни и разпознаваеми обекти и образи, информацията, която те носят се свързва с ума, с познанията и с културата на зрителя. Чисто абстрактната образност, от друга страна, насочва вниманието към усещания от съвсем друг порядък, свързани с естетическото преживяване, със сетивната визуалност, с емоциите и др. Същевременно, абстрактните образи носят в себе си кодирани понятия – те са символи и знаци, в които векове наред са въплъщавани различни мисли, емоции и значения. За да бъдат разпознати и осмислени, трябва човек да притежава познания за изразените системи от кодове, които да използва при декодирането на образите. Във връзка с това, стремежът към абстракция може да бъде разглеждан като стремеж към изобразяване на семиотични знаци с цел тяхното символно значение да предава универсални послания на бъдещите поколения.

Стремежът към абстракция е много силно застъпен в модерното изкуство в Европа в началото на XX век. За естетиката, декоративизма, формата и символите на това изкуство пише един от най-известните български изкуствоведи и художествени критици – Димитър Аврамов в своя труд „Естетика на модерното изкуство“. Според него изкуството в модерната епоха се превръща в „свят за себе си“, в една различна действителност, създадена от въображението на художника, неподчинена на никакви обективни правила. Стремежът към абстракция Аврамов обобщава по следния начин: „то (изкуството) е толкова по-съвършено, колкото неговите форми са по-абстрактни, по-малко свързани с физическата реалност“ (Аврамов, 2009: 205). Във връзка с това авторът посочва, че отдалечавайки се от природата, изкуството ще намери пътя към своята праформа, към самото себе си, към чистата красота, към абстрактно-декоративните форми.

Стремежът към абстракция намира своя най-ярък и точен израз в творбите на едно от ранните течения в модерната живопис – Абстракционизма. Художниците от това течение целят да придават на своето изкуство по-дълбоко духовно значение, опитвайки се да го направят средство за израз на емоции, на усещания и дори на определени философски идеи. Стремежът към абстрактна образност тук цели да запази чистотата и независимостта на изкуството, без да наруши комуникативната му стойност и функция, както и високото му духовно значение. Съществува, обаче и друга посока на развитие на абстракционизма, при която много автори престават да третират своето изкуство като език за изразяване на душевни състояния, виждайки в него само средство за интересни експерименти



с формата. Така, според Димитър Аврамов, „се стига до една аскетична, минималистична, еднообразна живопис“ (Аврамов, 2009: 408). Тази тенденция авторът обобщава под названията „опасностите на декоративизма“ или „скритата опасност на абстракционизма“. Тя се изразява в това, че лишаването на чистата форма от определено семантично значение води до редуцирането ѝ единствено до живописен декор и както казва Аврамов, до „безсъдържателен декоративизъм“ (Аврамов, 2009: 404). Авторът изказва мнението, че изкуството няма право и не може да скъса напълно с реалността, тъй като всеки художник твори на базата на опит и познания, изградени от неговия контакт с действителността.

При сравнение със словото и конвенционалните писмени знаци на думите, които притежават конкретен и общоприет смисъл, визуалните елементи на чистия пластичен език са относителни и многозначни. Сами по себе си, те упражняват върху зрителя подсъзнателно и рефлекторно естетическо въздействие и поради своята относителност всеки отделен човек ги възприема по свой неповторим начин. Това, вероятно, може да доведе до невъзможност да се изгради единен визуален език и еднозначна комуникативна връзка, още повече, когато художникът се стреми да изрази в своите композиции изключително субективни емоции и усещания. Модерният художник, обаче, е убеден, че постигайки така желаната чистота, не унищожава експресивната и комуникативната стойност на своето изкуство. Защото той вярва, че чистите пластични средства са способни сами по себе си, без посредничеството на природата и сюжета, да изразяват настроение, емоции и мисли. Димитър Аврамов казва, че „ако не днес, то утре – когато публиката изучи своеобразната му семантична природа“, пластичният език на модерното изкуство, колкото и абстрактно да е то, ще стане понятен, както е понятен езикът на фигуративната живопис (Аврамов, 2009: 383). Повечето от последователите на нефигуративното изкуство са убедени, че езикът на абстракцията (именно поради неговата необвързаност с конкретни форми) може да създаде много по-пряка и универсална комуникация между художника и зрителя отколкото фигуративния език на натуроподобната образност. Дали това е възможно и в каква степен, е въпрос, който вероятно ще вълнува философи, естети, историци и критици на изкуството още дълги години.

## ЛИТЕРАТУРА

- Arnheim 1973: Arnheim, Rudolf. Искусство и визуальное восприятие. Москва, 1973. [Izkusvo i vizualno vazpriyatie. Moskva, 1973]
- Avramov 2009: Avramov, Dimitar. Естетика на модерното изкуство. С., 2009, 205, 383, 404, 408. [Estetika na modernoto izkustvo. Sofia, 2009, 205, 383, 404, 408]
- Danto 1981: Danto, Arthur. The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art. Cambridge MA, 1981, 131.
- Fry 1988: Fry Roger. Въображение и рисунка. С., 1988, 73. [Vaobrajenie i risunka. Sofia, 1988, 73]
- Gombrich 1988: Gombrich, Ernst. Изкуство и илюзия. С., 1988. [Izkustvo i ilyuziya. Sofia, 1988]
- Jeleva-Martins 2006: Jeleva-Martins, Dobrina. Теория на формообразуването v/s Теория на композицията - в търсене на диференция специфика - Научни трудове на Русенски университет „Ангел Кънчев“, Т. 45, 2006, 283-287. [Teoriya na formoobrazuvaneto v/s Teoriya na kompozitziyata - v tarsene na diferentziya spetzifika - Nauchni trudovena Rusenski universitet Angel Kanchev, Т. 45, 2006, 283-287]
- Jeleva-Martins, Tasheva 2014: Jeleva-Martins Dobrina, Tasheva, Stela . Теория на композицията. Учебник за образователна степен „бакалавър“ на студентите от специалност „Инженерен дизайн“ на Лесотехническият университет. С., 2014, 142, 158. [Teoriya na kompozitziyata. Uchebnik za obrazovatelna stepen Bakalavar na studenti ot spetzialnost Injineren dizajn na Lesotehniческият университет. Sofia, 2014, 142, 158]
- Jeleva, Petrova 2015: Jeleva, Dobrina, Petrova, Miroslava. Формообразуване. Учебник за студентите от специалност „Инженерен дизайн“ в Лесотехническият университет. С., 2015, 278, 279. [Formoobrazuvane. Uchebnik za studenti ot spetzialnost Injineren dizajn v Lesotehniческият университет. Sofia, 2015, 278, 279]
- Kandinski 1995: Kandinski, Vasilij. Точка и линия в равнината. С., 1995, 60. [Tochka i liniya v ravninata. Sofia, 1995, 60]
- Le Corbusier 1982: Le Corbusier. Модулар. С., 1982. [Modulor. Sofia, 1982]
- Minkova 2006: Minkova, Velichka. Комбинаторика и програмно формообразуване - Електронно списание LiterNet, № 6 (79), 2006. [Kombinatorika i programno formoobrazuvane - elektronno spisanie LiterNet, № 6 (79), 2006] [http://litenet.bg/publish19/v\\_minkova/kombinatorika.htm](http://litenet.bg/publish19/v_minkova/kombinatorika.htm) - accessed April 2, 2020
- Nikiforova 2010: Nikiforova, Rosica. Информативна функция на формата в дизайна за архитектурна среда - e-Journal VFU, 2, 2010. [Informativna funktsiya na formata v dizajna za arhitekturna sreda - e-Journal VFU, 2, 2010] [http://ejournal.vfu.bg/bg/pdfs/Nikiforova\\_THE\\_INFORMATIVE\\_FUNCTION\\_OF\\_FORM.pdf](http://ejournal.vfu.bg/bg/pdfs/Nikiforova_THE_INFORMATIVE_FUNCTION_OF_FORM.pdf) - accessed April 2, 2020

- Panofsky 1986: Panofsky, Erwin. Смысл и значение в изобразительном искусстве. С., 1986, 53, 56, 57, 60, 70. [Smisal i znachenie v izobrazitelното iskustvo. Sofia, 1986, 53, 56, 57, 60, 70]
- Pasi 1976: Pasi, Isak. Естетика на Кант. С., 1976, 58. [Estetika na Kant. Sofia, 1976, 58]
- Raichev 2002: Raichev, Rumen. Структурна комбинаторика. С., 2002, 30. [Strukturna kombinatorika. Sofia, 2002, 30]
- Tzanev 2008: Tzanev, Peter. Психология на изкуството. С., 2008, 365. [Psihologiya na izkustvoto. Sofia, 2008, 365]
- Worringer 1993: Worringer, Wilhelm. Абстракция и чувство. С., 1993, 68, 70, 73, 74, 88, 107, 111, 112, 125, 130. [Abstraktziya i vchuvstvane. Sofia, 1993, 68, 70, 73, 74, 88, 107, 111, 112, 125, 130]
- Zontag 2013: Zontag, Susan. За фотографията. С., 2013. [Za fotografiyata. Sofia, 2013]

---

*Данни за автора:*

Гл. ас. д-р Венцислава Стоянова, Софийски университет „Св. Климент Охридски“, Факултет по науки за образованието и изкуствата, Катедра „Визуални изкуства“;  
E-mail: [vhstojanov@uni-sofia.bg](mailto:vhstojanov@uni-sofia.bg), [stoyanova.ventsislava@gmail.com](mailto:stoyanova.ventsislava@gmail.com)