



НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
МАГИСТЪРСКИ ФАКУЛТЕТ
ДП „ДИЗАЙН“

Иван Русков Лапатов

РЕ-ДЕФИНИРАНЕ

**подразделяне и свързване на различните видове
изразяване в дизайна и архитектурата**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за придобиване на образователната и научна степен
„доктор“

Научен ръководител:
доц. Банко Банков

София
2016



НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
МАГИСТЪРСКИ ФАКУЛТЕТ
ДП „ДИЗАЙН“

Иван Русков Лапатов

РЕ-ДЕФИНИРАНЕ

подразделяне и свързване на различните видове
изразяване в дизайна и архитектурата

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за придобиване на образователната и научна степен
„доктор“
в област на висшето образование 8. *Изкуство*
професионално направление 8.2. *Изобразително изкуство*
научна специалност 05.08.04. *Изкуствознание и изобразителни изкуства*

Научен ръководител:
доц. Банко Банков

София
2016

Дисертационният труд е в обем от 151 страници, от които 150 страници са основен текст и 1 страница библиография. Състои се от увод, три глави и заключение.

Дисертацията е осъществена под научното ръководство на доц. Банко Банков

Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита на заседание на съвет на департамент „Дизайн“ при МФ на НБУ, проведено на 13.12.2016 г. от 13ч. в зала 116 на корпус 2.

Защитата на дисертационния труд ще се състои на на 20 април 2017 г. от ч. в зала..... –корпус на НБУ. Научното жури, определено със Заповед № 3-РК-101 от 28.12.2016 г. на Ректора на НБУ, е в следният състав:

Вътрешни членове: 1. проф. д-р Борис Кирилов Сергинов

2. доц. Банко Йорданов Банков

Резерви 3. доц. Елена Тодорова

Външни членове: 1. проф. д-р Орлин Панайотов Дворянов

2. проф. д-р Бисера Василева Вълева

3. доц. Станко Славчев Войков

Резерви 4. проф. д.изк. Свилен Стефанов

СЪДЪРЖАНИЕ

1.	УВОД.....	4
2.	ОСНОВНО СЪДЪРЖАНИЕ.....	6
3.	ИЗВОДИ.....	22
	Първа глава: АПРИОРЕН АНАЛИЗ.....	23
	Първа част: ВЪЗМОЖНОСТ ЗА ЕСТЕТИЧЕСКА ПРЕЦЕНКА В ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРАТА.....	24
1.	КАЧЕСТВЕН АНАЛИЗ НА ВЪЗМОЖНОСТТА ЗА ПРЕЦЕНКА...25	
2.	КОЛИЧЕСТВЕН АНАЛИЗ НА ВЪЗМОЖНОСТТА ЗА ПРЕЦЕНКА.....	31
3.	АНАЛИЗ НА ЦЕЛТА НА ВЪЗМОЖНОСТТА ЗА ПРЕЦЕНКА.....	34
4.	НЕОБХОДИМОСТ НА ВЪЗМОЖНОСТТА ЗА ПРЕЦЕНКА.....	41
	Втора част: СПОНТАННОСТ НА ПОЗНАНИЕТО В ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРАТА	46
1.	РЕЦЕПТИВНОСТ НА ДУХА.....	46
2.	ДУХОВНОТО В ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРАТА КАТО ИНТЕРЕС	50
3.	ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖДУ СПОСОБНОСТТА ЗА СЪЖДЕНИЕ И ТВОРЧЕСКИЯ ПОТЕНЦИАЛ.....	51
4.	ВИДОВЕ ИНТЕЛИГЕНТНОСТ.....	58
	Трета част: ИСТИНАТА В ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРАТА.....	63
1.	ПРЕДСТАВАТА ЗА ПОЗНАНИЕ.....	63
2.	ПРЕДСТАВАТА ЗА ИСТИНА.....	70
3.	ПРЕДСТАВАТА ЗА ЗНАЧЕНИЕ.....	77
	Четвърта част: ВРЕМЕТО В ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРАТА.....	83
1.	ПРЕДСТАВАТА ЗА ВРЕМЕ.....	83

2.	ИСТОРИЯТА КАТО СИМУЛАЦИЯ НА ВРЕМЕ.....	87
	Втора глава: ТРАНСЦЕДЕНТАЛЕН СИНТЕЗ.....	91
	Първа част: ЕДИНСТВО НА МНОГООБРАЗИЕТО В ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРАТА.....	91
1.	СИНТЕЗАТА И СИНТЕЗИРАНЕТО.....	91
2.	СИНТЕТИЧНО ЕДИНСТВО НА МНОГООБРАЗНОТО.....	91
3.	ЧИСТИ РАЗСЪДЪЧНИ ПОНЯТИЯ – КАТЕГОРИИ.....	92
4.	СХЕМАТИЗЪМ НА ЧИСТИТЕ РАЗСЪДЪЧНИ ПОНЯТИЯ – КАТЕГОРИИ.....	93
	Втора част: ИДЕЯ И ЕСТЕТИЧЕСКА ИДЕЯ В ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРАТА.....	95
1.	ИДЕЯ.....	95
2.	ЕСТЕТИЧЕСКА ИДЕЯ.....	96
3.	ИДЕЯ НА РАЗУМА.....	98
4.	НАГЛЕД.....	107
5.	ТРАНСЦЕДЕНТАЛНА ЕСТЕТИКА: СЕТИВНОСТ – РАЗСЪДЪК..	107
6.	ТРАНСЦЕДЕНТАЛНА АНАЛИТИКА: АНАЛИТИКА НА ПОНЯТИЯТА.....	109
7.	СПОСОБНОСТ ЗА ВЪОБРАЖЕНИЕ.....	111
8.	ИЗВОД ЗА ИДЕЯТА.....	111
	Трета част: СЕТИВНОСТ В ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРАТА.....	112
1.	ОБЩО ЗА ЕСТЕТИКАТА И КРАСИВОТО.....	112
2.	ГРОЗНОТО.....	115
3.	ГРОЗНОТО – ВЪЗМОЖНОСТ ЗА ЕСТЕТИЧЕСКА ПРЕЦЕНКА..	117
4.	ОБЩО ЗА ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРАТА.....	123
5.	ИЗГУБЕНИЯТ ЕЗИК НА ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРАТА.....	125

Четвърта част: ЗА ИЗКУСТВОТО, ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРАТА...	130
1. ИЗКУСТВО – ДЕФИНИЦИИ.....	130
2. ДИЗАЙН И АРХИТЕКТУРА – ДЕФИНИЦИИ.....	137
3. РЕДУЦИРАНЕ И КОНВЕРГЕНЦИЯ.....	141
4. МЕТАФИЗИЧЕСКО ИЗЯСНЯВАНЕ НА ПРОСТРАНСТВОТО В ДИЗАЙНА.....	141
5. ТРАНСЦЕДЕНТАЛНО ИЗЯСНЯВАНЕ НА ПРОСТРАНСТВОТО В АРХИТЕКТУРАТА.....	142
6. ФРАНК ЛОЙД РАЙТ.....	143
7. СКУЛПТУРА И ТЕАТЪР.....	145
8. ХЕПЪНИНГ И ПЪРФОРМАНС.....	146
Трета глава: ЕКСПЕРИМЕНТАЛНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ.....	148
Библиография.....	151

1. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА

Отделните видове изкуства могат самостоятелно да изразяват понятия чрез възможността да създават една друга природа от материала, който самата природа им дава. Красноречието, пластиката, музиката или движението създават образи, които разкриват пълнотата на представата за тяхното съдържание, но понякога за тях се мисли повече, отколкото понятието обхваща. Тогава те се допълват и свързват в съставни изкуства – поезия и музика или поезия и изображение, или поезия, музика, движение и пространство заедно, за да развият съществуваща или създадат нова художествена форма в нагледа, която природата не може да даде като пример. Сетивната условност в живописата и реалната протяжност на скулптурата, понякога предизвикват противоположни на свързването, процеси на отделяне между тях така, както представата за възможност и действителност отделят скулптурата от архитектурата. Въздействието на образите също, дава причина за негативни форми на ограничение, и условия забрана или унищожение на художествени произведения. Подразделянето, свързването, забраната и унищожението на различните видове изразяване на представата на способността за въображение, както и основанията за това, са предмет на настоящата работа.

Теза:

Идеите на чистия и практическия разум, като обективни принципи, и естетическите идеи, като субективни представи присъединени към

понятия на разсъдъка, заедно и отделени, са условия на възможност за подразделяне и свързване на видовете изразяване в изкуството, както и за отказ от визуален наглед.

Естетическата идея, поради особеността на своя характер, е и причина, и действие в казуалната връзка между стремежа за постигане на синтетично единство на познанието и способността да се създава.

Хипотеза:

1. Естетическата идея е представа на въображението, присъединена към съдържанието на дадено понятие, която дава повод да се мисли повече отколкото понятието обхваща, като по този начин разширява неограничено неговото съдържание. Тази свръхсетивна представа, присъединена към понятието на разсъдъка, е насочена към регулативните принципи на разума за да развие съществуваща или да създаде съвсем нова идея за нова действителност в природата, която ние определяме като изразяване в изкуството.

2. Видовете изразяване са резултат от спонтанността на мисленето и продуктивния и репродуктивния синтез на способността за въображение.

3. Естетическата идея е причина в казуална зависимост между крайна цел и нейната възможна действителност - художественото произведение.

4. Следствията на казуалната зависимост, пораждат идея за ТАБЛИЦА НА ВИДОВЕТЕ ИЗРАЗЯВАНЕ В ИЗКУСТВОТО, където всяка клетка отразява възможен вид съставен израз, резултат от взаимодействие между, преди това действителни, единични и съставни изрази, които са негова причина и са отразени в редове и колони. Тази ТАБЛИЦА НА ВИДОВЕТЕ ИЗРАЗЯВАНЕ В ИЗКУСТВОТО има потенциал за пълно описание на възможността за спонтанен синтез на способността за въображение.

4. Естетическата идея е всеобща и универсална продуктивна причина за подразделяне и свързване на единични и съставни форми на изразяване на понятия на ръзсъдка в действителността на художественото произведение.

Методи или особени форми на съпоставяне и процедури за осъществяване и постигане на хипотезата.

1. Приемам за дадени и верни критическите съждения и понятия на Имануел Кант в неговите три Критики – Критика на чистия Разум, Критика на практическия Разум и Критика на способността за съждение. Особеното съдържание в Третата критика, отнесено към познавателните и продуктивните способности на духа в обхвата на Изкуството, е причина за този материал. Така приети, трите критики са отправна система, към която се отнасят мои, субективни съждения, така че моите познания да се

въведат в единство в-себе-си, чрез съдържащите се в тях понятия и нагледни, с цел принос към познание.

2. В това единство в-себе-си от понятия се намират също като дадени, категории и понятия от други съждения и работи, на други автори, особено Ернст Гомбрих, Пол Джонсън, Умберто Еко. Техните представи, също се съпоставят към отправната критическа система на Кант, създадена столетия преди представите отнесени към нея. Това, разбира се, не е опит за критичен анализ на работите, а уважение чрез логическо съпоставяне на субективни единства на познавателни способности, отнесени към обща неутрална отправна критическа структура. Изводите от това съпоставяне са хипотезата.

3. Проучване на свойствата на естетическата идея в условията на казуална зависимост на крайните цели чрез пространство, в курсова работа ARCM014 -Тренинг Съвременна архитектура I част, Есенен семестър 2015-2016

2. ОСНОВНО СЪДЪРЖАНИЕ

Темата е конструирана около проучване на съществуването и реалността на свързване, подразделяне или отсъствие на видове на изразяване в дизайна и архитектурата. Доколкото темата е форма на реакция на сетивност, рецептивно афициране от пространството в дизайна и архитектурата, мисълта за дизайн предполага активиране на способността за създаване на представа и спонтанност за познание за него.

Способността да се мисли за дизайн и архитектура се разкрива само чрез понятия и разум. Рецептивността на духа или сетивността ни дава обекта в дизайна и архитектурата, но без разум никой обект не може да се мисли и затова нито една от тези способности не трябва да се предпочита пред другата. Познанието за дизайн и архитектура, за подразделяне и свързване на техните действителни форми може да произлезе само от съединяването на *способността да се получава представа и способността да се създава представа*.

В *първа глава* се прави разлагане на познанието за способностите за получаване и създаване на представа в дизайна и архитектурата на отделни елементи с намерение за чисто познание за тях, без да принадлежат към конкретна сетивност. Търси се разлика на тези понятия от производните им или от онези от които са съставени с тенденция към това да изпълнят цялото на разума по темата.

В *първа част* се разглежда субективната способност за естетическо отражение в дизайна и архитектурата. Качественият анализ разкрива възможните състояния на рефлексивност в условията на липса на последващо желание на стимулативност и воля, а качественият анализ разграничава субективното от общото в естетическото отражение. Анализът на целта на преценката дава връзката между предмета на обекта и представата за него чрез казуалността или целесъобразността в условността на понятията съобщимост и съгласуваност. Необходимостта

на възможност за естетическо отражение е анализирана като определително основание за действителност на съждението за приятно, добро или красиво в дизайна.

Анализ на възможността за способност за преценка на чувството на удоволствие или неудоволствие, като една от способностите на духа, се състои в отделянето на способността за удоволствие или неудоволствие от способността за познание и способността за желание, с цел да се разгледат взаимните отношения в структурата на способностите на духа, от една страна и да се установи формалната структура на удоволствието и неудоволствието в себе си, за да се обединят след това в естетическата способност за съждение с цел възможност за естетическа преценка в изкуството.

Във *Втора част* се разглежда спонтанността на познанието като способност на субекта да постига, създава и изобразява представи в дизайна и архитектурата. От еднакво значение е да се направят понятията сетивни т.е. да се добави обект към понятието, както и да направим понятна сетивността т.е. да се поставят под понятия или чрез изображение представите, които се постигат. Геният и таланът на творческия субект са разкрити като вродена продуктивна способност, която принадлежи на природата и чрез която дизайна и архитектурата е възможно. Склонността и волята на разума да обхване и съобщи на други истините отразяват биопсихологичен потенциал на множествения интелект и

взаимодействието между видовете интелигентности. Интересът към духовното е определително основание на отношението между способността за съждение и субективния творчески потенциал.

Истината и времето в дизайна са понятия които присъстват и в сетивността, и в спонтанността за постигане на субективна представа. Познанието чрез дизайн и архитектура отразява способностите за въображение и разум така, че съзнанието да изрази конкретно в понятия идеите на разсъдъка и да ги трансформира в естетически идеи чрез способността за въображение.

Трета част анализира това съответствие в отражението и съгласуваността между обекта на дизайна и познанието за него. Значението на познание като истина преминава през релативната връзка между обекта и представата като определително основание за интерес и разделя на естетическата идея от нейното изразяване. Репродуцирането на вече продуцирани обекти въвежда понятието за истината в нова семиотична реалност чрез причинно-следствеността на правилото. Ако репродукцията е симулация на значение в настоящето чрез изразни форми от миналото, то смисълът или причината са симулация на значение на истина чрез понятия на разума.

Пространството и времето са априорни субстанции в тяхната казуална недостъпност и инертност.

Четвърта част проучва вътрешния смисъл на понятието време в дизайна и архитектурата, което структурира и прави възможно познанието на обектите чрез тяхната действителност. Трансценденталната естетика на Кант допуска аргументи в основата на твърденията за време, с намерението за неговото субективно представяне. Историята като симулация на време е свързана с идеята за темпорално начало и минало, а с поставянето на фиксирана точка за начало се изгубва вечността. Необходимостта от нова темпорална реалност парадоксално трансформира способността на Класиката да изразява безвремие в темпорално-обвързана представа за История като източник на Вечност.

Ако в *Първа глава* са отделени елементите на познанието за да се постигне представа за частите, то във *Втора глава* понятията за частите се свързват синтетично в нова единствена система, за да се създаде представа, която трябва да обхване и определи една идея за дизайн и архитектура. Пълнотата на тази нова система е релативно свързана с правилността и чистотата на видовете подразделени или свързани форми на изразяване в дизайна и архитектурата, както и основанията за тяхното отсъствие.

Изложението е структурирано в части около някои от които ще бъдат отнесени частите на системния синтез. Представена е работна дефиниция на понятието дизайн и понятие за архитектура. Ясното определяне на характеристиките на представите и противоположната тенденция за сближаване и комбиниране на две или повече различни представи и

средства тяхното за изразяване отразяват динамиката на подразделяне и свързване на художествените форми. Концентриран интерес ще бъде насочен към представите за отказ, отричане и ограничаване на изобразителността в дизайна и архитектурата.

В *първа част* разглежда изворите на духа – способността да получаваме представи или сетивността, и способността чрез тези представи да се познават предмети, спонтанност на понятията или рефлексивност. Само чрез синтезата, която е функция на способността за въображение, една сила на душата, събира елементите в познания и ги обединява в съдържание. Сетивността и съзнанието в себе си, присъединени към способността за въображение са основа на възможния субективен опит. Понятието, което свързва събраното многообразие от нагледи дава единство и познание.

Втора част е представа за идеята. Идеята е понятие, което надхвърля възможността на опита и на което в сетивата не може да се даде никакъв предмет. В най-общото значение на думата, идеите са представи, отнесени според известен принцип (субективен или обективен) до един предмет, доколкото те все пак никога не могат да станат познание за него. Те или са отнесени до някой наглед според един само субективен принцип на съгласуване на познавателните способности помежду им (на способността за въображение и на разсъдъка) и тогава се наричат естетически идеи; или са отнесени според един обективен принцип до

някое понятие, но все пак никога не могат да бъдат познание за предмета, и се наричат идеи на разума.

Третата част е за сетивността в дизайна и архитектурата. Науката за принципите за сетивността е Естетика и е в противоположност на науката за принципите за чистото мислене Логиката. Сетивността е способност да се получава представа, доколкото се афицира от произведението или предмета, противоположно на способността да се създава представа, което е спонтанност на въображението.

Представата за категориите и отношенията между дизайна и архитектурата не може да бъде извън представата за определение на изкуство. Това, което лесно се установява с чувства, е необходимо да бъде приведено към понятия, а дефиницията е резултат от логичен процес и сравнителен опит така, че явлението да е рационално описано в действителността си. Сравнителният опит е възможен само във времето, което разкрива формирането и реформирането на представата за изкуство, нейната трансформация и това е от значение, не само заради истината, че всеки велик период изгражда тази представа оново и отново за себе си, но затова, че всяка култура вижда своите социални и морални построения отразени в нея. Следователно е обяснима трудността в нашето време и място, да се произведе собствено определение за изкуство, поради една причина и тя е отсъствието на общ духовен деноминатор. Тази причина отразява разлики и в научното знание, където в същото време, но на друго

място представата на разума е преодоляла границата, след която се постига нова митология и метафизика.

Представата за изкуство променя своето съдържание във времето. Античността прави разлика между свободни и подчинени изкуства, приета от Солон, както и от Платон и Аристотел. В историята на Гърция и Средиземноморието се открива, че литературата и математиката са само подготвителни знания към философското познание, риториката и интерпретация на религиозни текстове. Представата за „седемте свободни изкуства“ през Средновековието е повече интелектуална и е свързана с научни дисциплини – граматика, диалектика, риторика, аритметика, геометрия, музика и астрономия. Те са инструменти за по-висше знание – философията, и почти не включват никакви таланти или умения, и нямат за цел сетивността на красивото. Дори музиката има за предмет пропорциите между числата. Литературата, както се определя сега, не е интегрална част от седемте свободни изкуства.

Пластичните решения на скулптурата биха могли до променят значението на множество архитектурни резултати и да се превърнат в повод за проучване на отношенията между категориите дизайн и архитектура. В разширен обхват, дизайнът и архитектурата имат определена, външна на себе си територия или автономия във философията, историята и социално-политическото знание. Тази екстеритория в друго знание е под коментар -от позицията за нейната ограниченост дотолкова,

доколкото мотивира произхода на дизайна и архитектурата отвън до твърдението за върховна, универсална, трансцендентална и критическа сила, но дизайнът и архитектурата имат своя онтология и алтернативните твърдения трябва да бъдат респектирани.

В четвърта част: За Изкуството, Дизайна И Архитектурата се дават определения

Изкуството е познание за свободата и природата, като познание за възможното чрез нас и познание за действителното чрез нас.

Има два вида изкуство - изкуство на възможното и изкуство на действителното. Изкуство, което възможно чрез нас, е познание на вярата с постъпка на дълга. Изкуство, което действително чрез нас, е познание за природата с постъпка на действието .

Казуалността според законите на природата не е единствената, към която могат да бъдат изведени всички предмети и явления във възможния опит.. За обяснението на предметите и явленията е необходимо да се допусне също и една казуалност чрез свобода...“ Необходимо е да се допусне казуалност, чрез която нещо е действителност, без причината му да е предопределена от друга предхождаща действителност или причина., т.е. да се допусне първична, абсолютна спонтанност, която да даде от самосебе си начало на редица от казуално отнесени причини и действия.

Художествената форма свободно преминава от един домейн в друг и разкрива нови полета на творческата активност след променлива динамика

от вътрешно сливане до пълно диференциране. Има периоди в които въздействието на креативното изразяване е доминирано от архитектурно пространство във формално единство с пластични характеристики на скулптура и въздействие на цвят в живописата. Следват периоди на усилие за самоидентифициране и специфична убедителност на свободната триизмерна форма в обхвата от внушения и многообразие настроения при отразяване на реалността, съпоставено с равнинната сетивност от образи в двуизмерната картина.

Поглъщане на смисловото основание от една категория има и изключения, като театралното действие и зрелището, които не винаги намират пространствен еквивалент в архитектура -на Средновековието- за разлика от религиозния ритуал, и причините за това са външни на архитектурата като социална активност. Изобразителната форма дава основание да се мисли, че предхожда не само художествения текст и текста изобщо – произхожда от пиктограмите, но дори свързаната членоразделна реч. Връзката между значимостта на изобразяването с характерни средства и неговото съдържателно основание и се превръща в обект на анализ.

Формалното построение на изобразителността има стойност на значението когато субстанциалният мотив съдържа в себе си и субективния възглед на автора. Резултатът се въвежда в художествена функция, която пренася концепта в структурата на формата. Субектът има потенциал да

трансформира истината за обекта в значими образи и неговата творческа активност да е насочена в повече от една категория на дизайна или архитектурата. Множествеността на интелекта или биопсихологичния потенциал за трансформация с характерни средства е относително нова теория в познанието за Разума, но обяснява стилистичното единство в присъствието на един автор в повече от една категория в периоди на взаимно интегриране, или обяснява присъствието на едни автор в множество различни категории – Picasso, и то в периоди на тяхното взаимно отделяне и крайно диференциране, или обяснява индивидуалното еkleктичното присъствие в определен жанр на художественото отразяване. Графиката на автора в темпоралната координатна система в дизайна и архитектурата не е права линия, дори траекториите на някои автори съвпадат в стилистичното им присъствие. Точка от тази линия е мястото, от където започва реалната оценка на отношенията . Възможността на субекта да трансформира по особен начин значения и да формулира концепт се превръща в обект на анализ.

Екзистенциалната свързаност на културната среда с художественото произведение и автора дори по подразбиране я превръща в самостоятелен обект на разглеждане. Въпреки огромното количество художествени произведения създадени от човечеството, изкуството винаги е осакатявано, а в някои случаи унищожавано. Значителна част от това, което е останало е повредено и завинаги откъснато от действителната атмосфера в която е

създадено. Голямо въображение се изисква да бъде възстановено значението на произведения откъснати от естествената среда и намиращи се в музеи, галерии, частни колекции или скрити в депата от публичност. Имената на много автори са познати сега, повече от тяхната репутация отколкото от техните работи. Независимо от съвременната комерсиалната насоченост на архитектурата, художествения резултат не винаги е бил публично ориентиран. Гробниците на Египет разкриват изящно изкуство създадено , за да бъде възприемано в друго измерение, различно от човешкото Битие и настоятелно провокират въпроса –с каква цел е направено всичко това. Ако картините можеха да говорят, щяха да разкажат много интересни неща и познанието за някои от тях, не за всички, трябва да се постигне. Повече от ясно е, че художественото произведение трябва да се разглежда в средата, за която е замислено и контекстът се превръща в обект на анализ.

Структурните трансформации в едни от най-привлекателните социални илюзии –дизайна и архитектура, са елемент от цялостното състояние на движение и покой в организацията на обществения модел. Независимо от формата на социалния порядък върху въображаемата картината на Битието винаги е нарисувано търсене на значения или тотално познание за света, което винаги остава илюзия. Субективното намерение да се опише значение или да се придаде стойност на обекта е възможно релативно, само ако значението или стойността на обекта се

разглежда в отношение с тези на други обекти, с които е свързан и от които той се различава. Поради тази причина намерението никога не достига до желаня резултат, а до форма на делюзия, въпреки изключително, настойчиво, но безрезултатно усилие. Когато субектът е едновременно привлечен и отклонен от истинските параметри и свойства на обекта той допуска за вярна симулираната версия на реалността или илюзията. Когато общественият модел приеме характера на нереалистична, но възможна кохерентна картина на действителността, той става несигурен и нестабилен. В този смисъл инфлексно събитие е онова, което привежда модела от относително равновесие и покой в състояние на дисбаланс, движение и промяна. Трансформацията е свързана с изменение, прекъсване или премахване на вече установени елементи и връзки, а ускореното въвеждане на нови въображаеми реалности придава страх и безпокойство на социалния процес.

Закриването на Атинската школа през 529 г. е инфлексно събитие. Философската академия прекратява своето многовековно съществуване след указ на Юститян I (Justinian I, 483г.– 565г.) и по чисто държавен път обявява за несъвместими две духовни отражения –философското и теологическото. Религиозното абстрахиране и представа за Битието унищожават своя опонент за хилядолетие и изцяло поглъщат философското съзнание. Християнското теологично възприятие става равновесна точка за съгласие със земното битие, включително и с

онтошението към държавата. Въпрос: Защо Юстинян I закрива Атинската философска академия, а не забранява християнската религия и църквата, като обществен институт с организиращи цели в общественото битие ?

Продължителният процес на взаимно отделяне и изчистване на чуждите белези оставя следи от началото на XX век, когато през 1915 г. Kasimir Malevich създава Black Square. Може да се коментира дали това е картина или е философски обект, който трансцендира живописста. Състоянието на нещата е същото при Marcel Duchamp и неговите Readymades, като Fountain от 1917 г., който не се описва като скулптура в традиционния смисъл, но мотивира метафизични отражения като обект. Five Points towards a new architecture на Le Corbusier концептуализират структурирането на архитектурното пространство, като отнемат субстанциалността на основанието на архетипа така, както техниката на Automatism в практиката на Surrealism отразява мисълта без критичен контрол на съзнанието и отделя обектите от тяхната естествена функция и среда, въвежда ги в необичайни и шокиращи отношения един срещу друг и създава ново битие.

Понятието Art няма кохерентно определение, има множество описания какво може да е art. Произходът на думата е относително съвременен –около 900г. AD, от старо-английски eart или сега be, сравнение с 200,000 годишното присъствие на Мислещия човек –Homo sapiens. Останал сам на планетата, Мислещият човек е създавал

собствените си неща със същата бързина, с която е постигал познанието за света около него и за самия себе си. Човекът, записал заобикалящия го свят, върху камък Venus of Willendorf преди 25,000 години или изображенията върху стените на пещерата Lascaux преди 18,000-10,000 години не е знаел, че прави скулптура или пещерна живопис, дори не е предполагал, че прави Prehistoric art -Праисторическо изкуство и Изкуство въобще. Вероятно никога няма да се постигне истината за тази внимателно планирана и предварително организирана активност на толкова отдалечени във времето общества.

Познанието на съвременната култура към тези ранни форми е подчертано пренебрежително като се има предвид, че пещерните рисунки са открити през 1860 г., а са признати от антрополозите и историците на изкуството едва през 1902 г. За нещастие обектите се оказват твърде крехки и след отварянето на пещерите и промяната на климатичната среда, която ги е съхранила, започва деструктивен процес, който ги променя. Така изчезват изящните рисунки от стените на Bedeilhas на Pyrennes шест месеца след тяхното откриване. Разбираеми са действителните причини за недостъпността и невъзможността да се вземе ключа към тайните на художествената система от Middle Stone Age и въпреки пречките, проучванията достигат до известно ниво на обективна информация и познание. Рисунката е отражение на ръката, която е изграждала образи; многообразието от животински видове, някои от тях изчезнали още по

времето когато са рисувани; геометрични фигури и знаци; методи и материали.

Най-ранните рисунки са следи от пръсти на човек върху глина или мека повърхност на камък, което естествено следва примера от следи от нокти на животно върху камък. Следва по-развита начин при който с по-твърд камък –кремък се издълбава следа в по-мек камък или материал. Използвани са различни камъни, за да се създаде разнообразие, естествен цвят и дълбочина и резултатът е близък до това, което сега скулптурата описва като low-relief. Или цветните рисунки –първите цветове са червен (железен оксид, хематид -вид червена охра) и черен (манганов оксид). Прилага се бял пигмент от каолина, както жълт и кафяв цвят. В пещерата Lascaux са открити чукала и хавачета със съдържание на не по-малко от 158 минерали, където са се смесвали пигментите, а съхранявани в черупки от раци. За разредител се използва водата от пещерите, пълна с калций, а за свързващо вещество растителна или животинска мазнина. Следите върху камъка са оставени от четки. Основни графични линии са маркирани от точки, които след това са свързвани. Понякога цветовете са нанасяни с продухване-спрей, като за целта са използвани кухи кости. Или местата – останали са само шест места от Евро-атлантическата художествената система от Middle Stone Age в открити пространства, останалите са изчезнали завинаги. Пещерите са използвани заради естествениете им

свойства да изолират и съдържат в себе си -да съхраняват и подслоняват, обектите.

Твърде много предмети и нововъведения, следи от предварителна подготовка и последователност от действия, които са осигурявали възможността за реализиране на рисунката, са открити там. Всичко това не е създадено от един човек през времето на неговия живот –обектите са резултат от практическото прилагане на познанието на много и различни индивиди или групи от индивиди за продължителен период от време. Реализиран е опит свързан с последователно прилагане на определени средства, съдържанието на който е предаван от субект на субект хиляди години, който може да се сравни единствено с представата за историческо време и вътрешно усещане за непрекъсната взаимна смислова свързаност - традиция. Изображения с такава големина трудно се създават в условия на тъмнина и на височина пет до десет метра от пода, без изкуствено създадена светлина и начини за преодоляване на вертикалността в празното пространство –сълба, платформа, скеле. Галериите са с различна дължина и ширина, но седемстотин метра е сериозна дистанция, както е в Niaux на Pyrenees. Голямата пещера в Rouffignac е дълга осем километра в планината. Един човек не е в състояние, трябва група от хора да осигуряват онова, което създават ръцете на един артист.

Художникът от Middle Stone Age е познавал добре анатомията на животинския вид, който е изобразявал и принципите на неговите

движения, което се постига единствено с интензивно наблюдение за много дълго време, вътрешна самодисциплина в условията на традиционно предаване на опит -чиракуване и напрегнато изучаване. Няма нищо случайно, необмислено или аматьорско.

Това възвишено –по Кант, разкриване съдържа в себе си едновременно и вътрешно неразделимо оново, което сега определяме като диференцирано знание за Изкуство, Религия, Технология, Проядък и същевременно с това го наричаме Middle Stone Age Art. Проворечиво състояние на нещото е онова което в едно и също време самосъдържа собствената си определеност в себе си, но и заедно с други самосъдържащи се и различни от него понятия. Следва, че е необходимо качествено различно определяне на рзкриването в активността на така нареченото Праисторическо изкуство или адекватна обща дефиниция различна от Изкуство, която съдържа в себе си и резултати от отдалечени във времето периоди. Дизайнът и архитектурата са частни случаи на възможна логическа конструкция. Общото определение мотивира разделянето и конкретния смисъл на категориите.

Дизайна и архитектурата са разкриване на биопсихологичния характер на Субекта да отразява естетическо съждение и реализира креативен потенциал. Те са относително определена форма на екзистенцията на Субекта да постига познание и да създава.

Дебатът за онтологията на дизайна и архитектурата е стар колкото философията, но придобива ново значение с Имануел Кант, когато определителното основание на естетическото съждение става централен обект на познание във философията. Опитът на Хегел да ревизира субективният подход към изкуството на Кант, и да даде само степен на изкуството като етап на Абсолютното познание –безкрайна форма на философия, и проблема за относителната екстеритория на дизайна и архитектурата във философията, историята, политиката, има продължение в съвременните критически теории. Интересът върху такива спорове за статуса и обхвата на дизайна и архитектурата е затова, че те рядко се концентрират върху самото изкуство и естетическото отражение по принцип и се фокусират върху границите на теоретичното, като разглеждат дизайна и архитектурата от дистанция. Тенденцията има и изключения и може би няма философска критика в съвременността, която да прави по-радикални твърдения в името на онтологията и границите на изкуството от Jean Francois Liotard. От *Discourse, figure*(Paris, Klincksieck, 1971) естетиката приема определена територия на критическа активност, структурна идентификация и социално-религиозна трансформация. Liotard поставя основите на радикална критическа естетика и въвежда изкуството като средство за разкриване и разширяване на границите на Теорията, като развива критическите съждения на Кант.

Класическото произведение на Имануел Кант „Критика на способността за съждение“ анализира естетическото преживяване за красивото като когнитивен феномен, форма на възприемане, която се трансформира в съзнание-в-себе си -когато процесът от въздействието на възприетия образ не поражда интерес -краен резултат, но създава определено, характерно, кохерентно и общо преживяване на удоволствие или неудоволствие.. Логически свързано е, че това естетическо съждение предполага предварителна липса на интерес, не както при сетивната или познавателна рефлексивност, което отношение на субекта не води до прагматична и полезна цел, а удоволствие. Това е форма на познание на автономен перцептуален процес, който анализира, реанализира, и отново, и отново анализира субекта -в- себе си без да го въвежда в следващ детерминиращ процес.

Създадените от Мислещия човек Неща, като форма на разкрито познание имат по принцип проблематичен статус, когато се разглеждат чрез тази естетическа конструкция на Кант и искат да се определят като произведение на дизайна и архитектурата. Западно-европейското общество твърде скоро према социалната значимост на естетическото отражение и мотив за това е практическата безполезнаост на художественото произведение въпреки, че тази „безполезнаост“ е целта. Самото битие на творбата е преднамерено структурирано така, че да бъде условие за естетическа рефлексивност и да се преживява без практическа

полезност. Дори преднамереността може да се игнорира ако се възприемането е само естетическо, но тя се проявява независимо от това има или няма конкретен художествен образ в обекта.

Перцепцията или възприемането, обаче, е отклоняващ –абдуктивен процес. Да се интерпретира всеки продукт на Мислещият човек-артист означава да се проследи обратно мисловния процес. Процесът включва всички намерения, цели, методи, изразни средства, обстоятелства по време и място, свързани с артиста. По този начин структурата художествения обект съдържа в себе си субструктура влияеща върху смисловостта на естетическото отражение. Субектът не може да очаква да възприеме всичко това, след което да бъде незаинтересуван. Кант описва това състояние като вторичен мимезис, което липсва при възприемането на естествена Природа, защото в нея отсъства вторичната субективна субструктура.

И така естетически мотивираното разкриване се изправя пред противоречие –ако е направено от Мислещия човек, то винаги ще е вторично на Природата. Тази противоречивост след Кант е разбираема и художниците реагира във време на индивидуализирана активност. Някои от тях се опитват да внушат, че те са естествената сила, други точно обратно се „откъсват“ от собственото си художествено произведение чрез създадените от тях обективни автоматизирани модели за генериране на крайна художествена форма, независимо отделена от междинния контрол

на автора, като включват механични, химични, биологични и дори случайни и алгоритмични действия.

В трета глава се дават резултати от експерименталните изследвания

3. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Значимостта на настоящето изследване е свързано с представата за спонтанност при трансценденталния синтез на способността за въображение. Изкуството е онази част от познанието, която чрез естетическата идея разширява мисълта и разсъдъка, а чрез нагледите придава действителност на нова природа с материал, който взема от самата нея. Единствено способността за въображение е възможност да се представи нагледа на предмет без той да съществува, в многообразието на неговото синтетично единство.

Значението на аналитичния фрагмент на настоящия труд е разкрито във възможните състояния на рецептивност, като сетивност която качествено разграничава субективното от общото в преценката на вкуса и естетическото отражение. Синтетичната част проучва способността на емпиричното познание да постига, създава и изобразява представи.

Значимостта на изследваните проблеми в научно отношение е в:

- кореспондиращото взаимодействие между общите принципи на сетивността и тези на логиката, в мисленето чрез въображение и разсъдък като синтетични форми на отношение между трансценденталната естетика и трансценденталната логика.

- Научният опит, в който понятията ни се дават, рефлектира спонтанно във формулиране на понятие за изкуство като приложение на способността на духа, заедно с природата и свободата.
- Познавателната способност за съждение чрез целесъобразността на принципите, рефлектира чувството за удоволствие или неудоволствие като разширява и издига духа до принципите на разума.
- Идеята за категоризиране на видове изразяване в изкуството априорно разширява обхата на спонтанното въображение и създава нови полета на взаимодействие между теоретичното и практическото познание.

Значимостта на изследвания проблем в научно-приложно отношение е концентриран основно в:

- полето на естетическото отражение чрез трансценденталната функция на въображението да свързва сетивност и разсъдък.
- Биопсихологичният потенциал да се създава познание с всеобща съобщимост в дадена културна среда, разкрива приложен обхват на визуално-пространствения, музикално-ритмичния и лингвистично-вербалния интелект като го свързват с логическия.
- Дали нещо Красиво се харесва на всички, е въпрос на всеобща съобщимост на способността за естетическа преценка или Вкус. Красивото и Грозното са релативни не само в различни култури, но и в различни епохи. Определящият фактор за категориите е културен, но комерсиалните условия, налагат други правила, като променят обхвата за красиво от

произведенията на изкуството към консумативните предмети на масовото производство. Всеобщата и индивидуалната представа почти се припокриват и не оставят място за художествена критика, появяват нови понятия като авангард и кич.

- Проучване на свойствата на естетическата идея в условията на казуална зависимост на крайните цели чрез пространство, са обект в курсовите работи на образователните системи, където дадени понятия могат да бъдат причина за действителността на повече от една естетическа идея, като представа на способността за въображение, която действителност разширява това понятие.

По този начин темата, конструирана около определителните основания за подразделяне и свързване на видовете изразяване в изкуството, архитектурата и дизайна, дава възможност за формулиране на няколко основни изводи.

4. ИЗВОДИ

1. Хипотезата е възможна чрез критическите съждения и понятия на Имануел Кант в неговите три Критики – Критика на чистия Разум, Критика на практическия Разум и Критика на способността за съждение.

2. Изкуството е познание за свободата и природата, като познание за възможното чрез нас и познание за действителното чрез нас.

3. Изкуството е емпирично синтетично познание.

4. Идеите на чистия и практически разум като обективни принципи и естетическите идеи, като субективни представи към понятията на расъдъка са заедно и отделно условия на възможността за подразделяне и свързване на изразяване в Изкуството, както и отказ от нагледи и Изкуство.

5. Египет дава символа на това, което е длъжно да съществува чрез традицията. Гърция дава схемата на това, което е възможно да съществува, чрез въображението, а Рим дава примера за това, което действително е, чрез емпиричното в усещането на сетивата.

6. Естетическата идея е присъединена към дадено понятие представа на способността за въображение

7. Лесното естетическо преживяване или Кич, изолира способността за въображение, като връзка между нагледи и расъдък.

8. Дадено понятие може да бъде причина за действителността на повече от една естетическа идея (като представа на способността за въображение), която действителност разширява това понятие.

9. Краен брой естетически идеи са подобни и могат да бъдат причина за видово разделяне на естетическите идеи по даден признак.

10. Всяка естетическа идея може да бъде изразена поне със средствата и материалите, поставени в понятието.

5. СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ И ПРИЛОЖИМОСТТА НА РЕЗУЛТАТИТЕ

- Настоящият дисертационен труд доказва мястото на изкуството между теоретичното познание за природата и практическото познание за свободата като необходима форма на възможното или действителното в принципите на разума при различни култури и време.
- Всяка една от главите отразява задълбочено проникване в категориите на естетическото съждение, където изкуство, архитектура и дизайн заемат централно място. Изкуството е представено като ситетично емпирично познание.
- Идеята за таблица на видовете изразяване в изкуството, където всяка клетка отразява възможен вид съставен израз, резултат от взаимодействие между, преди това действителни, единични и съставни изрази, които са негова причина и са отразени в редове и колони, е присъединяване и принос към безкрайния обхват в принципите на разума. Таблицата на видове изразяване в изкуството има потенциал за пълно описание на възможността за спонтанен синтез на въображението.
- Да се мисли повече отколкото понятието или произведението изразява е приносът на естетическа идея. Тази свръхсетивна представа, присъединена към понятието на разсъдъка, е насочена към регулативните принципи на разума, за да развие съществуваща или да създаде съвсем

нова идея за действителност в природата, която ние определяме като изразяване в изкуството.

- Текстът задълбочено анализира категориите на вкуса. Възможността за способност за преценка на чувството на удоволствие или неудоволствие, като една от способностите на духа, се състои в отделянето на способността за удоволствие или неудоволствието от способността за познание и способността за желание, с цел да се разгледат взаимните отношения в структурата на способностите на духа, от една страна и да се установи формалната структура на удоволствието и неудоволствието в себе си, за да се обединят след това в естетическата способност за съждение с цел възможност за естетическа преценка в изкуството.
- Дефиницията на Кич като форма на Грозно в естетическото преживяване е приложен принос към художествената критика. Именно недостиг от представи на емпиричния опит в нагледа, премахване на способност за въображение, дефицит на способност на разсъдъка за понятия, правят възможни лесното естетическо удоволствие от възприемането на Кич.
- Моделирането на приложна активност при проучване на свойствата на естетическата идея в условията на казуална зависимост на крайните цели чрез пространство, в курсовите работи на академичните програми е съществен емпиричен принос.

- Настоящият дисертационен труд се явява едно от редките изследвания на априорните принципи на сетивността или естетиката, през последните години на български език.
- Проучване на понятието синтез в неговото многообразно единство свързва представите с нагледа, разсъдъка с въображението и извежда познанието до границата на принципите на разума и единство на всички способности на духа. Приносът към неизвестното, повелята на дълга към недостъпното укрепва вярата и приванлежността ни към природата и свободата.

6. ПУБЛИКАЦИИ

1. Научна монография

Лапатов, Иван. *Естетика*. София, ИК“Гутенберг“, 2016.

2. Научна статия

Лапатов, Иван. *Модалност на красивото*, част от Сборник статии от научни конференции - „ИНОВАТИВНИ ПОДХОДИ В ДИЗАЙНА, АРХИТЕКТУРАТА И ВИЗУАЛНИТЕ ИЗКУСТВА“ ,(под печат), изд. ИЗДАНИЯ на НБУ, 2016 .

3. Научна статия

Лапатов, Иван. *Вкусът – възможност за естетическа преценка*, част от Сборник статии от научни конференции - „ИНОВАТИВНИ ПОДХОДИ В ДИЗАЙНА, АРХИТЕКТУРАТА И ВИЗУАЛНИТЕ ИЗКУСТВА“ ,(под печат), изд. ИЗДАНИЯ на НБУ, 2016 .

Библиография:

Гарднър, Хауард. Нова теория за интелигентността. София, CIELA, 2004.

Кант, Имануел. Критика на чистия разум. София, Акад.изд. „ проф. Марин Дринов“, 2013.

Кант, Имануел. Критика на практическия разум. София: БАН, 1993.

Кант, Имануел. Критика на способността за съждение. София, БАН, 1993.

Gombrich, E.H. The Story of Art. Oxford, Phaidon Press Limited, 1972.

Gombrich, E.H. The Uses of Images. Oxford, Phaidon Press Limited, 1999.

Greenberg, Clement. Avant-Gagde and Kitch. Б.м.,1964

Dormer, Peter. Design since 1945. London, Thames and HudsonLtd. 1993.

Eco, Umberto. On Beauty. London, MacLehose Press, 2010.

Eco, Umberto. On Ugliness. London, MacLehose Press, 2007.

Johnson, Paul. ART: A NEW HISTORY. New York, HarperCollins Publishers Inc., 2003.

Pevsner, Nikolaus. The Sources of Modern Architecture and Design. London, Thames and HudsonLtd. 1968.

Preziosi, Donald. The Art of Art History: A Critical Antology. New York, Oxford University Press Inc., 2009.

Sontag, Susan. Notes of “Camp“.Б.м.,1964.