

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

ФАКУЛТЕТ ЗА ПРИЛОЖНИ ИЗКУСТВА

Катедра: Текстил – изкуство и дизайн

РОЛЯТА НА ЦВЕТА В ТЕКСТИЛНОТО ИЗКУСТВО

АВТОРИ (1960 / 2010)

Медеа Желева Янкова

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен

“Доктор”

Научен ръководител:

доц. д-р Аделина Попнеделева

Рецензенти:

Проф. Анна Бояджијева

Проф. Румен Райчев

София

2016

Съдържание на автореферата

1. Обем и структура на дисертационния труд	2
2. Обща характеристика на изследването: тези, методология, цели, задачи и актуалност	3
3. Приноси на изследването	6
4. Кратко представяне на дисертационния труд	7
5. Заключение и изводи	38
6. Научни публикации по темата на дисертационния труд	43

1. Обем и структура на дисертационния труд

Общият обем на дисертационния труд е двеста деветдесет и една страници, като се състои от увод (13 с.), три основни глави с точки и подточки в тях (I – 70 с.; II – 51 с.; III – 98 с.), заключение (15 с.) и литература (14 с.), в която има обща библиография, включваща: литература на кирилица (20 заглавия), литература на латиница (129 заглавия), интернет източници (26 уебсайта), електронни източници и книги (20 заглавия), сканирани книги и материали (8 заглавия), имена на кирилица и латиница на артисти, произведения, събития, музеи, галерии, градове и държави (593 наименования / 18 с.).

В четири тома, съответстващи със структурата на дисертационния труд, е представен илюстративния материал (Power Point Presentation и PDF, на четири DVD диска, съпътстващи дисертационния труд). I-ви том (Увод): 23 с.; II-ри том (I-ва глава): 144 с.; III-ти том (II-ра глава): 243 с.; IV-ти том (III-та глава): 357 с.; Всеки том илюстративен материал притежава списък с илюстрации на крайните страници. Цифрите на страниците на приложенията са представени при заглавията на съответната глава/точка или подточка в дисертационния труд.

В списъците с илюстрации има допълнителна информация за всяка една илюстрация, като: източник, откъдето е взета; място в приложението и физически характеристики на дадения обект.

2. Обща характеристика на изследването: тези, методология, цели, задачи и актуалност

Теза

Тезата на дисертационния труд доказва, чрез изчерпателно количество примери на визуален и текстови материал, че цветът в художествения текстил е важна иманентна част от художественото произведение. Дори ако цветът нарочно е игнориран в едно текстилно произведение, това отново е част от неговата роля и съответна важност.

Методология

Методите на изследване в дисертационния труд са: историко-описателен, социологичен, сравнителен, формален (формен), физиологичен, биологичен, физически, философски, семиотичен, психологически, естетически.

През периода на докторантурата са направени многобройни посещения по лична инициатива на текстилни изложби и събития, живописни изложби и събития, научни събития, свързани с цвета, в страната и чужбина, с цел събиране на важна информация за дисертационния труд.

За събиране на актуална информация за дисертационния труд са извършени участия в едно триенале и две програми:

Сите интернационал дез ар: Двумесечен престой (Март 2013 г. – Април 2013 г.) в интернационалната резиденция за артисти в Париж.

Извършени са посещения на изложби и художествени събития, свързани с темата на дисертационния труд. Събран е визуален и текстов материал на важни за темата на дисертацията обекти и информация. Извършени са пътувания до съседни градове, като Шартр и Версай, за целите на дисертационния труд.

14-то международно триенале на художествената тъкан: (Лодз, Май 2013 г.). Участие в триеналето и посещение на откриването му, както и на многобройните съпътстващи триеналето изложби и събития.

Фулбрайт стипендия за Америка: Шестмесечен престой (Август 2015 г. – Февруари 2016 г.), на големия остров Хавай.

Извършени са многократни пътувания по хавайските острови с цел събиране на информация за дисертационния труд: посещения на изложби на традиционен и съвременен хавайски текстил, проведени са интервюта по темата на дисертационния труд, със съвременни текстилни артисти и занаятчии. Извършени са изследвания по темата на доктората: събиране на текстов и визуален материал, водене на записки и бележки, сканиране на книги и други материали от библиотеката на университета, писане на дисертационния труд.

Интервюта: Те са проведени с представяне на един и същ списък от единадесет въпроса за цвета в художествения текстил.

Интервюирани са общо двадесет и четири български и чуждестранни артисти, професори, текстилни занаятчии, природозащитници, магистри и студенти:

България: Павлина Чакарова, Георги Георгиев, проф. Вихрони Попнеделев.
Германия: Франциска Дегендорфер. **Големият остров Хавай:** Емили Дюбоа, Кауай Сърфа, Пати Джонсън, проф. Майкъл Маршъл, Проф. Таупоури Тангаро. **Студент:** Киана Перериа.
Текстилни занаятчии: Гретчен Вандерхейден, Шери Хейнс, Рути Ван Дорен, Виктория

Сандерс. **Мауи:** Лиса Луи. **Оаху:** проф. Мери Бабкок, проф. Мадлен Содер, проф. Маиле Андраде, Уенди Кауабата, Алисън Роско, Мишел Швенгала, **Магистри:** Ниша Пинджани и Ошио Чихо. **Природозащитничка:** Уенди Майлс.

Избраните и включени, като по-интересни за дисертационния труд, интервюта са на: проф. Вихрони Попнеделев, Емили Дюбоа, проф. Майкъл Маршъл, проф. Таупоури Тангаро, Лиса Луи, проф. Мери Бабкок, проф. Маиле Андраде, Мишел Швенгала. Като са представени под формата на кратки и обобщени преразкази, съставени на базата на отговорите на интервюираните. Общите изводи от отговорите на интервюираните са, че всеки артист, занимаващ се с цвета, има свой подход, базиран на емоционалните, психологически и физиологични възприятия, както и на теоретичните, традиционни, културни и символични познания. Водещи са емоционалната и психологическа части, физиологичната е даденост, а теоретичната, традиционната, културната и символичната са по избор на дадения артист.

Извън въпросите на интервюто: За цвета е събрана информация и от публични лекции / интервюта на: проф. Мишел Алберт-Ванел, (Духовност на цвета, София, 2015 г.), Франция и проф. Дейвид Хорнунг, (Цветът, уъркшоп за артисти и дизайнери, Лондон, 2015 г.), САЩ.

Цели

Целите, поставени в настоящата дисертация, са структуриране на проблемите за цвета, за предаването на едно синтезирано знание, което би било полезно за студентите в НХА, специалност “Текстил – изкуство и дизайн”.

Задачи

Задачите на дисертацията са да разгледа източници на информация за цвета в изкуството и науката. Значението му в символичен, емоционален, психологически аспект, разбиране за физическите и химическите му свойства, начините на цветово

формоизграждане, връзката с живописата, техники за боравене и авторски примери, които показват различни цветови решения на даден художествен проблем в текстилното изкуство за периода от 1960 г. до днес.

Актуалност

Темата на дисертационния труд е актуална и важна, поради естеството на обекта, който разглежда, а именно цветът в художествения текстил. В съвременното се наблюдава нарастващ научен и художествен интерес към цвета като явление, възприемано от човешкия мозък. Темата за цвета е необятна и неизчерпаема, което дава възможност за повишаване на интереса към нея и правене на нови научни и художествени открития. Цветът е неразривна и важна част от научните изследвания във всяка една област: физика, медицина, психология, философия, изкуство и други. Постоянно излизат нови научни трудове, например от асоциации като “Society of Dyers” и “AIC”, свързани с иновации относно природата на цветовете и тяхното възприемане от визуалния апарат на хората. Същото се отнася и за двете групи: хора с нормално цветно зрение и хора с аномалийно цветно зрение. Цветът винаги присъства и обособява човешките възприятия за околната физическа и психо-емоционална среда.

3. Приноси на изследването

1. За първи път е представена изчерпателна информация, която доказва важността на цвета в художествения текстил, чрез авторски анализи на лично посетени изложби в страната и чужбина.

2. Съставен е обемен илюстративен материал в четири тома, съответстващ на структурата на дисертационния труд, съдържащ подробен снимков материал от посетените изложби и събития, свързани с художествения съвременен текстил и връзката му с живописата.

3. Интервюирани са автори, работещи в областта на текстилните практики, текстилното изкуство и живописата от България и Хавай.

4. За първи път е събрана и анализирана актуална информация за цвета в художествения текстил, нови научни открития в областта на философията, психологията, физиологията.

5. За първи път са включени преведени и анализирани десет доклада от посещение на научна конференция за цвета на световната организация “AIC”, проведена през 2013 г., които разглеждат цвета във всичките му направления – наука, изкуство и теория.

6. Направени са многобройни преводи на актуални доклади, студии и информации от различни източници, които са събрани и систематизирани.

4. Кратко представяне на дисертационния труд

В **увода** е представен кратък преглед на историята на текстила и текстилното изкуство. Споменати са важни откриватели, учени, художници и изследователи, направили принос за развитието на цветната теория и разбирането на природата на цвета.

“Текстилтът, както и гърнчарството са едни от първите цивилизационни постижения на човечеството. Още от възникването си текстилтът е имал утилитарни и екстраутилитарни функции. Екстраутилитарните включват обредни, както и естетически функции, които са неразделни от утилитарните, тъй като за хората в древността няма разделение между духовна и материална култура.”¹ Служещ за завиване, постилане, заграждане или изпълняващ различни духовни и традиционни функции, текстилтът е неотменна част от живота на човека.

Текстилтът е бил известен още при ранните цивилизации. В древността няма разделение между материална и духовна култура. Чрез орнаментите в текстилните произведения на древните народи се визуализират космогоничните представи.

¹ Попнеделева, А. **Обща теория на текстилното изкуство**, Дисертация, София, 2008. с. 22.

“Освен утилитарна, текстилът има и художествена, естетическа функция. Тъканите имат документална, символна, знакова, митична, религиозна и на последно място декоративна насоченост. Орнаментите на тъканта са предавали послания, служили са за обреди и са предпазвали от зли сили. Орнаментирането прави тъканите културни вещи. Те се превръщат в декоративни, т.е. само украсни при загубване на смисъла на орнаментите.”² От голяма важност са и избраните цветове в тъканта. Цветът е основно изразно средство, както в традиционните текстилни практики от древността, така и в автономния текстил в днешно време.

Цветът е също толкова важно изразно средство в едно художествено произведение, колкото формата, структурата, размерите, материала и замисъла му. Цветът е органически свързан с всички тези понятия, той е едно от тях.

В цветовете на текстила още от древността е заложен символизъм и знаковост. Всеки един цвят може да означава конкретно нещо. Да изразява определено положение в обществото, вярване или духовен ранг.

Тъканите са нетрайни, поради естеството на материала и затова почти няма запазени артефакти. Един от проблемите на старите тъкани е, че цветовете не са оцелели в пълния си блясък до днес. Основната причина за това е, че в миналото първите багрила са от естествени съставки, които с течение на времето избледняват до пълно изчезване.

При появата на анилиновите бои през 1856 г., които имат много по-широк диапазон на цветови нюанси, ръчната гладка тъкан постепенно достига до техническото съвършенство да възпроизвежда и фотореалистична живопис.

По време на Биеналето в Лозана (1962 – 1996) и на Триеналето в Лодз (1972 до днес) текстилът придобива статус на автономно изкуство. Процесът започва през 1962 г. в Лозанското биенале. В този период постепенно се обръща повече внимание на пластичния

² Попнеделева, А. **Обща теория на текстилното изкуство**, Дисертация, София, 2008. с. 3.

израз на художествения текстил и по-малко на сюжета. Проследявам развитието му до днес, като разглеждам цвета като основно изразно средство както в репрезентативните, така и в автономните произведения на съвременните автори. Независимо от този период на търсене на автономия, цветът в текстилното изкуство остава едно от основните измерения, наред с творческата идея, техниката на изпълнение, материала, размерите и пр.

Развитието на стенната тъкан разкрива връзката между живопис и текстил.

Започват да се създават тъкани директно на стана, без предварителен проект, идеята е за цялостност на процеса. Тъче се така, като художникът живописва.

Цветът е важен елемент за изразяване на творческа идея в текстилното изкуство. Той може да въздейства на физиологично, психологическо, емоционално и духовно ниво. Той е важен компонент в живота на човека. Също така е интересен като предмет на научно и творческо изследване. В зависимост от творческото решение цветът в дадено произведение може да има основна или второстепенна роля, или да отсъства. За да се постигне цветово въздействие се избират определени цветове, предаващи най-правилно творческата идея. А когато цветът е използван случайно в дадена творба, се забелязва мигновено. Цветът е едно от основните изразни средства в изкуството, наред с ритъма, формата, големината, структурата, пропорцията, движението, градящи облика и въздействието на всяко художествено произведение.

В числото на теоретиците на цвета могат да се споменат много имена на учени, художници, изследователи и др. Учени – Исак Нютон, Йохан Волфганг фон Гьоте, Ян Евангелиста Пуркине, Томас Юнг, Огден Рууд, Вилхелм Оствалд, Кърт Нассау и др. Художници – Филип Ото Рунге, Алберт Мансел, Василий Кандински, Паул Клее, Валтер Грасли и др. Изследователи – Фабер Биррен, Клайд Лоренс Хардин, Йоханес Итен, Едит Андерсон Фейснер и др.

Има и световни организации, които се занимават с изследване на цвета в различните му аспекти, една от най-развитите е “AIC”³.

Ако не зададем въпроса какво всъщност е цветът, няма как да се добият верни познания, което е сериозна пречка за грамотното изразяване чрез него. Науки като физиката, физиологията и психологията могат да дадат отговори върху подобни въпроси.

Във физиката цветът е асоцииран главно с електромагнитните вълни от определена честота, които са видими за човешкото око.⁴ Цветовото възприятие зависи от визията, светлината и индивидуалната интерпретация. Разбирането на цветовете е тема засягаща физиката, физиологията и психологията.⁵

За да се разбере цветът в дълбочина и да се обясни като явление, е важно да се разгледа от научна гледна точка. Физиката може да даде точно определение за понятието цвят и неговите характеристики и особености.

Цветът е светлинно явление, независимо дали е съставен от светлина или пигмент. Той е изграден от електромагнитни вълни с определени дължини и трептения, които човешкото око и мозък възприемат и интерпретират в съответни цветове. Светлината е основната конструкция на цвета.

Първото съществено откритие за строежа на светлината е на физика Исак Нютон, представено през 1672 г. – „Корпускуларна теория за светлината“.

Йохан Волфганг фон Гьоте разглежда цвета, чрез психологическото и физиологическото възприятия.

³ Б. А.- **Международна асоциация на цвета**. <http://www.aic-color.org/>

⁴ Nassau, K. **Colour**. Encyclopaedia Britannica Ultimate Reference Suite. El. ed. CD. Version, 2011.

⁵ Ibid. Nassau, K. **Colour**. 2011.

Ян Евангелиста Пуркине открива явление, свързано със светлината и цветовете, което той нарича Purkinje Shift.

Томас Юнг за първи път формулира цветната трихромия – синьо, червено и зелено. В колаборация с Херман фон Хелмхолц, съставят теорията – “Юнг – Хелмхолц теория на цветното зрение”.⁶

Огден Рууд създава научния труд “Модерни цветове”⁷ (Modern Chromatics), чрез който представя закономерности на цветните съчетания, в които цветовете въздействат най-добре един спрямо друг.

Немският химик Вилхелм Оствалд се опитва да създаде пет тома посветени на цвета, от които завършва първите три: 1 – Математическо учение за цвета, 2 – Физическо учение за цвета, 3 – Химическо учение за цвета. Системата за класификация на сивите тонове е отличаваща се от трите тома. Той създава схема на двойния конус.

Подобно на учените, художниците също се интересуват от естеството на цвета, понеже се явява тяхно основно изразно средство.

Филип Ото Рунге измисля тримерен модел във формата на цветна сфера, която показва изменението на основните цветове, спрямо светлината и наситеността.

Алберт Мансел е американски художник, живописец и учител, който създава система на цветовете, която е приложима и до днес.

Цветът като чисто физично явление представлява трептене на светлинните частици. Това трептене е усетено в импресионизма, поантилизма, абстракционизма, оп арта и други.

⁶ Cherry, K. **What Is the Trichromatic Theory of Color Vision?** “Young- Helmholtz Theory of Colour Vision”. http://psychology.about.com/od/yindex/g/def_trichrom.htm “Young- Helmholtz Theory of Colour Vision”.

⁷ Rood, Ogden. **Modern Chromatics. With Applications to Art and Industry.** Volume XXVI. New York, 1879. (Modern Chromatics) “Модерни цветове”.

Тъкачната техника е вид оптично смесване на петна, близко по характер до живописните принципи. За това явление се е досетил химикът Мишел Йожен Шеврьол по време на работата си в кралската манифактура на Гоблените.

Поантилизъмът работи с идеята за оптичното смесване на цветните петна. Същото явление се наблюдава и в текстилната тъкан. Когато се усучат две нишки с различни цветове, погледнати от дистанция, образуват трети цвят. Причината за това са законите на оптичното смесване, които са характерна физиологична способност на човешкото око.

Много живописци са експериментирали с поантилизма. Един от съвременните примери за това е поантилизъмът на Чък Клоус, който взима под внимание пикселите на монитора.

Томас Глеб и Жан Люрсá показват, че текстилният материал може да имитира живописния изказ: маслена боя, акварел, пастел и други. Техните гладки тъкани са силно въздействащи и наподобяващи живописното платно.

Паул Клее, който преподава в Баухаус на класовете по Текстил от 1927 – 1931 г., обръща специално внимание на цвета. Той създава цветни системи и градации, по които да обучава студентите по текстил на цветознание, композиция и абстрактно мислене. Йоханес Итен създава скици за платове и широка библиотека от книги за текстил. Живописец, учител и теоретик, той развива интересни теории и схеми за цвета.

Във високо формализираната среда се появяват структурни форми в съответствие с възможности, присъщи на тъкачния стан – тези форми са подобни на онези от времето на свободната абстракция, както при движението “Де Стил”⁸ с Тео ван Доебург и Пийт Мондриан.⁹

⁸ *Art & Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*, Ed. Markus Bruderlin. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag. 2013, p. 37. (De Stijl) “Де Стил”.

⁹ *Ibid.* p. 37.

Соня Делонé Терк, Анни Алберс и Софi Таеубер-Арп са художничките участнички при появата на абстракцията в текстилното изкуство и дизайн.

Василий Кандински, работейки в Баухаус, разкрива възможностите на цветното изразяване в абстрактната живопис. Създава книга, базирана на записки през годините на творчеството си – “За духовното в изкуството”.

Живописното течение в изкуството Оп арт изследва оптичните илюзии, които могат да се постигнат чрез различни методи на живопис, скулптура, рисуване и др. Работите на Виктор Вазарели бележат началото на оп арта. Художественият текстил също има място в този стил. Характерно за оп арт е създаване на усещане за трептене и движение. Джим Изерман, в много от работите си, използва тъкан за постигане на контрапункт спрямо гладката повърхност на живописното платно или хартията. Исус Рафаел Сотó и Карлос Круз-Диас използват идеята за преплитането и усукването на различни по цвят нишки и ленти за техните кинетични скулптури и инсталации. Цветът в оп арт е един от основните градивни елементи за създаване на оптична илюзия.

Между художествения текстил и живописиста съществува специална връзка. Много живописци от XX в. – XXI в. посягат към текстилния материал, третирайки го като живопис. Примери за такива автори са Томас Глеб, Жан Люрсá, Жан Пикар Ле Ду, Хенри Матис, Грау Гарига, Хуан Мирó, Паул Клее, Ив Милекампс, Раки Песвани и други.

Освен живописците и художници от други области в изкуството имат отношение към цвета и текстилното изразяване, като: Грейсън Пери, Майк Кели, Алигиеро Боейти, Питър Коглер, Май- Ту Пере, Латифа Екакш и други.

Всички тези имена на артисти показват, че в днешно време не съществува граница между приложно и изящно изкуство.

Философската страна на цвета също е фундаментална за по-обхватното му и дълбоко разбиране.

В дисертационния труд е поставена цел да се онагледят връзката между художествения текстил и живописата. Тази връзка се състои главно в цвета, после в материала, техниката и подхода. Цветът е важно и основно изразно средство. Освен интуицията, авторът трябва да има и придобити знания за него, за да го разбере и приложи адекватно, в зависимост от творческата си идея. В дисертацията са събрани имена на теоретици, художници и учени, писали, експериментирали и боравили с цвят, които са открили фундаментални факти за цвета, като материя и изразно средство.

Първа глава разглежда цвета от гледна точка на физиката, физиологията, символиката, психологията, философията и изкуството.

Пръв Исак Нютон създава понятията за цвета и цветния спектър, такива каквито ги знаем в днешно време.¹⁰

В днешно време изследванията върху цвета са стигнали толкова далеч, че могат да се определят цветовете на сънищата.

Едни от понятията, според модерната наука за цвета, водеща началото си от Исак Нютон, са, че съществуват три основни цвята. При светлината – зелено, синьо/виолетово и червено; при пигментите – синьо, червено и жълто. От там следва и наличието на два основни вида категории на цвета – цветове, създадени от пигменти и цветове, създадени от светлина. Съответно цветовете от пигменти се наричат субтрактивни, а цветовете от светлина – адитивни.

Адитивните цветове се наричат още спектрални или светлинни. Те не могат да бъдат разложени.

¹⁰ Le Clair, C. *Color in Contemporary Painting*, New York, Watson- Guphill Publications, 1991. p. 44

За разлика от субтрактивните цветове (на пигментите) адитивните цветове на светлината, при смесване, стават по-силни. Адитивните, светлинни цветове, се визуализират не под формата на цветен кръг, като при субтрактивните цветове, а под формата на три взаимно застъпващи се цветни петна. Тези кръгове на зелена, червена и синьо/виолетова светлина се застъпват в центъра, за да образуват не сив или черен, както при пигментите, а бял цвят (светлина).¹¹ При събиране на определени два спектрални или адитивни цвята, също се получава бяла светлина – жълт и син; червен и синьо-зелен. Тези двойки цветове се наричат допълнителни.

Субтрактивни цветове и субтрактивно смесване на цветовете са определения за пигментните цветове и пигментното им смесване.

Въпреки че едните цветове са пигментни, а другите – светлинни, светлината е тази, която би направила и двата вида видими. Особеността при пигментните цветове е, че поглъщат светлинните лъчи, поради естеството на материята, от която са създадени.¹²

Смесването на цветните пигменти е субтрактивен процес. Под субтрактивен се има предвид, че всеки даден пигмент абсорбира или извлича част от бялата светлина, за да рефлектира обратно своя характерен нюанс. Следователно комбинация между два пигмента, по дефиниция, е сумата от техните извличания или технически определено-произведен цвят на намалената яркост. Например при смесването на синьо и жълто, полученото се зелено ще е по-слабо ярко от първоначалните два цвята, от които е направено.¹³

Въпреки факта, че художниците при живопис боравят със субтрактивни цветове, те често се стремят да постигнат адитивния ефект на цветовете. Например поантилизмът е стил в живописа, който залага най-много на оптичното смесване на цветовете.

¹¹ Ibid. p. 47.

¹² Ibid. p. p. 46- 47.

¹³ Ibid. p. p. 46- 47.

При субтрактивното смесване на цветовете, в комбинация със светлина, става въпрос за бял сноп лъчи, например от прожектор, пред който е сложена прозрачна плака със съответен цвят. Независимо от цвета на плаката, дали е по-светъл (жълт) или по-тъмен (зелен и др.), се получава отнемане от светлосилата на белия сноп лъчи. Същият ефект се наблюдава и при слагане на повече от една плака пред прожектора. Съответно субтрактивното смесване на цветовете е физично явление, при което се отнема от спектралните цветове на бялата светлина.¹⁴

Други две основни понятия в цветната теория са категориите: **хроматични и ахроматични цветове.** Като **хроматични цветове** са тези, които създават цветно усещане при възприемането им в зрителния апарат на човек, чрез наблюдение.

Според науката човек вижда цветове, защото мозъкът интерпретира различното трептене на електромагнитните вълни на светлината.

Основни хроматични цветове при пигментите са: червен, жълт и син, плюс всички техни производни, до достигането на безцветните – ахроматични цветове; при светлинните: червен, син и зелен, плюс всички създадени нюанси от смесцията помежду им, до достигането на бяла светлина. Хромът означава цвят, ахромът е липсата на такъв. Хроматичните цветове, при боите, притежават пигмент, стойност и наситеност. Пигментът е физическа консистенция, която е основата на боята, той определя колко една боя е наситена и ярка. Светлинните цветове нямат физическа природа, техните пигменти се генерират изцяло от светлинния източник. Хроматична гама означава цветна гама. Монохроматична гама е цветна гама с един цвят. Полихроматична гама е цветна гама с повече от един цвят. Ахроматичната гама е безцветна, създадена от черния и белия цвят, и техните производни нюанси, създадени при смесването им в различни степени и съотношения.

¹⁴ Райчев, Р. **Цветовите в изкуството**, София, Лик, 2005. с. с. 66. 67.

Ахроматичните цветове се различават по светлота, това са цветовете в диапазона от бялото към черното. Те не притежават цветен тон. Ахроматичните цветове имат само една характеристика – светлота, която се определя от количеството отразена светлина.”¹⁵ Мансел и Оствалд съставят атласи както за хроматичните, така и за ахроматичните цветове.

Допълнителни и противоположни цветове са определения, дадени на цветовете един спрямо друг, подредени в определена цветна система. Ако приемем, че цветната система на пигментните цветове е под формата на триъгълник, по върховете му ще се разполагат основните, първични цветове: син, червен и жълт. Смесени по двойки ще произведат вторичните цветове: оранжево, зелено и виолетово. Ако в триъгълника се начертаят ъглополовящите или в цветния кръг – диаметрите, в противоположния край и на двете форми ще се намират съответните противоположни цветове. В цветния кръг взаимно допълващите се цветове са показани като противоположни: червено срещу зелено, синьо срещу оранжево и жълто срещу виолетово.

В източници на светлина и тяхното влияние върху цвета се споменава, че бялата светлина е сборът от всички цветни светлинни лъчи, които са с различен интензитет и дължина на трептене. Източниците на светлина са различни, светлинните лъчи се делят на видими и невидими, светлината притежава също и характер.

Разгледани са източниците на светлина: слънцето (то е термичен източник на светлина, температурата му е над 6000 С°, то създава светлина, която произвежда и топлина). Слънчевата светлина е главният и базисен източник на светлина; луната и планетите – те отразяват само част от получената от слънцето светлина; звездите – те светят със собствена светлина; биологичните светлинни явления в природата – “биолуминисценция” – светлината, която излъчват различни насекоми и други организми. Изкуствени източници на светлина са:

¹⁵ Пак там. с. 49.

запаления клон; свещта и лоената лампа, електрическата крушка, лед лампите, луминисцентните лампи и т.н.

Съществуват два типа лъчи: видими и невидими за човешкото око. Невидимите лъчи са: инфрачервените, ултравиолетовите, рентгеновите, гама лъчите и радио вълните.¹⁶

Източниците на светлина са от основно значение за композицията на обектите в картината. Разсеяната светлина придава мек преход от светлина към сянка и въздушност в композицията. Концентрираната светлина от електрическа лампа например силно обособява границата между светлината и сянката (често се използва такава светлина за учебни натюрморти и човешка фигура, защото осветените предмети изглеждат по-отчетливо обемни). При горното осветление изчезва рязкото разграничаване на светлина и сянка, както и създава усещане за дневно осветление.

Светлосянката съдържа: рефлекс, блясък, осветена част, полутон, колонна сянка, рефлекс, хвърлена сянка, отражение. Цветът на предмета е най-силно изразен в полутона, защото там светлината и сянката присъстват в най-малък процент една спрямо друга и дават възможност на силата на цвета да излезе напред. При следните дадености: хвърлена сянка; светлосянка и композиция; осветеност и яркост; отражение на светлината от повърхността се разбира, че светлината е един от най-важните градивни елементи в пространството и възприятията на формите в него.

Във влияние на повърхностите върху цвета се онагледява, че до голяма степен повърхността определя цвета и степента му на светлост и наситеност. Например ъглите на падане и отражение са равни при гладката повърхност. Тя отразява успоредните лъчи винаги като успоредни. Докато успоредните лъчи, които попадат върху неравна повърхност се разсейват. Също така успоредните лъчи светлина остават успоредни след отражението им при гладка повърхност. А проникването на успоредни лъчи, частично в структурата на

¹⁶ Пак там. с. с. 22. 23.

тялото, създава разсеяно отражение. Пречупването на светлината се наблюдава при различни обстоятелства. Например при преход от оптически рядка към оптически гъста среда и при преход от оптически гъста към оптически рядка среда. Има определени материи и материали, които притежават свойството на поглъщане на светлината, без да я пропускат, а я задържат в себе си и в някои случаи, в зависимост от естеството на дадената материя, се произвежда топлина от погълнатата светлина. Например черният цвят на плата.

В характеристики на цвета – яркост, наситеност, цветен тон – се обръща внимание върху яркостта и светлината като важни определения в теорията на цвета. Материални обекти, които излъчват или отразяват светлина в голям процент, която следователно е регистрирана от човешкото око, се определят като яркост. Това е физическо понятие и то притежава величина, която варира. Светлотата е субективното усещане за яркост. Яркостта, светлотата, цветният тон и наситеността са важни параметри за определянето на всеки един цвят от спектъра.

В стойност и интензивност на цвета се разглеждат понятия като **еднозначна индукция** и **двузначна индукция**.

Еднозначната индукция е като илюзия за изпъкналост или вдлъбнатост, например на рисунка на триизмерно изобразена геометрична фигура. За този тип илюзия, независимо дали обектът е в хроматичен или ахроматичен цвят, светлината и тъмнината са от първоначално значение. При **двузначната индукция** се забелязва едновременната илюзия на вдлъбване и изпъкване на един и същ обект. Ефектът се постига с по-малка градация на светлинността на хроматичните или ахроматични тонове.

В контраст са разгледани понятията **едновременен контраст**, **неедновременен / краен контраст** и **граничен контраст**. Като **едновременният контраст** се създава от два или повече противоположни цветове с еднакъв интензитет. Има контраст, базиран на светлосилата и контраст, базиран на цветността. **Неедновременен контраст**, това е ефектът

на запомняне на даден цвят при дългото виране в него и внезапно поглеждане към бяла повърхност. Цветът, който се появява на бялата повърхност е противоположен на този, в който наблюдаващият се е вирил преди това. Например от лилаво се вижда жълто. Неедновременен контраст е и при два цвята един до друг, когато единият изменя другия. Например червен цвят, намирайки се до жълт, ще го измени в оранжев; син цвят ще превърне жълтия в зелен и т.н. **Краен контраст** се образува при комбинацията на противоположни цветове, като те помежду си създават трептящ ефект. **Граничният контраст** е сходен с едновременния, защото се появява на границата на две цветни повърхности. Той създава и ефекта на релефност. На границата на светлата и тъмната част, светлата изглежда още по-светла, а тъмната още по-тъмна, който ефект би се изгубил, ако се начертае линия между светлата и тъмната част. Граничният контраст се наблюдава при ахроматичните и при хроматичните цветове.

Нюансът е свойството на цвета да бъде асоцииран с доминиращата спектрална дължина на вълната. Нюанс е фамилиното име за всички различни червени или различни зелени, или сини. А когато се използва в смисъла за описание на качествата на цвят в контраст с друг, думата нюанс “Hue”¹⁷ има специално научно значение.

Аналогичните цветове се наричат още близкородствени. Те са разположени близко един до друг в цветовия кръг и са хармонични. Например жълто с оранжево, червено с виолетово.¹⁸

Цветни подразделения. Основни, второстепенни, третостепенни цветове. Основните и второстепенните цветове като понятия са първите две групи от цветовия кръг. Основните цветове – червено, синьо и жълто са тези, които могат да бъдат комбинирани в различни смесици, за да създадат всички останали цветове. А второстепенните цветове са създадени от основните: оранжево (от червено и жълто), зелено (от жълто и синьо) и

¹⁷ Le Clair, C. *Color in Contemporary Painting*, New York, Watson- Guphill Publications, 1991. p. 45.

¹⁸ Ibid. p. 45.

виолетово (от синьо и червено).¹⁹ Третостепенните цветове са производните от комбинациите между жълто-зелено, синьо-зелено, синьо-виолетово, червено-виолетово, червено-оранжево и жълто-оранжево.²⁰ Така може да се продължи до безкрайност.

Възприятието на **светлината и цвета** са характеристики на човешкия опит. Има три главни етапа във възприятието на цвета, но всеки един от тях се състои от многобройни сложни процеси: абсорбиране на цветната светлина, чрез окото; предаване на нервни импулси от ретината към мозъка; интерпретация на тези сигнали от мозъчната кора.

За разбирането на цвета са необходими някои знания за природата на светлината. Като дължина на вълните и честота. Дължината на вълната умножена по честотата ($\lambda \times \nu$) дава скоростта на разпространение на вълните. Човешкото око може да долови електромагнитните вълни с дължини на вълната, в тесен спектър, около 400 и 700 nm. Ние също сме запознати и с рентгеновите лъчи ($\lambda=0.3$ nm), ултравиолетовата светлина ($\lambda=300$ nm), инфрачервените лъчи ($\lambda=3000$ nm) и микро- и радиовълните ($\lambda > 3 \times 10^6$ nm = 3 mm), чиито дължини на вълните варират до много последователни величини.

Във **физиологична** гледна точка зрителното и цветово възприятие преминава през окото, което е в комбинация с нерви, които са проводници на зрителната информация, която при достигане до мозъка е обработена в зрителни впечатления от цветове и форми.

Пуркине забелязва промяната в светлотата на червените и сини цветове, в зависимост от това дали е ден или вечер. По време на деня те изглеждат да са с еднаква стойност, докато вечерта това се променя. По време на залез синьото става по-светло от червеното.

Процесът на възприемане и преобразуване на светлината в цветове, чрез зрителния апарат на човек, зависи от чувствителността на ретината и също представлява сетивно впечатление, предадено от самото око. Възприятието на цвета е сложен

¹⁹ Ibid. p. 45.

²⁰ Ibid. p. 45.

физиологически, субективен и психологически процес. От психологическа гледна точка цветът може да се възприема, а от художествена гледна точка – да се добие чувството за определен цвят.

Повишаване на чувствителността към цвета е явление, получаващо се при дразнене на окото от даден цветен дразнител, вследствие на което окото остава чувствително към допълнителния му цвят за дълго време. Двойки такива взаимночувствителни цветове са: червеният и зеленият, жълтият и синият.

Символиката на цвета датира от древни времена. Например в текстилните практики от историческо време цветовете са означаващи. Цветовете предизвикват и пресъздават емоции. Определят природата на даден биологичен вид, служат като средство за комуникация и сигнал. Цветът може да е знак за защита, опасност и положение в дадена йерархия, както в света на природата, така и на човека. В езика също се откриват много изрази, използващи цвета за по-образен и точен изказ. Цветовете в религията също са от значение. Цветовете могат да имат символични определения не само чрез субективни възприятия, а и чрез автоматично установени принципи (наложили се от култура, обичаи, традиции и т.н). Цветът е неврален отговор, биохимична реакция и физиологичен феномен и също има общо със сложността на определена култура и език (Olin 1)²¹. Цветът влияе като резонира в паметта, инстинкта, тялото и във всичките пет сетива.

Символиката на цвета в изкуството, освен по субективни, емоционални и на базата на придобити знания от теория на цветовете или дадена литература за символиката на цветовете, също се определя по религиозни и светски принципи. Идентификацията на цвета в определен ред е съзнателен и вербализиран акт и по този начин зависи от цветния език. От друга страна голямо количество от цветната терминология в Европейските езици е извлечена не от възприятието на цвета, а от материалите, които представляват тези цветове и от които

²¹The Book of Symbols. Reflections on Archetipal Images. The Archive for Research in Archetypal Symbolism. Ed. Ami Ronnberg, Kathleen Martin, Karen Arm. and team. Köln, Taschen, 2010. p. 636.

цветовете извличат своята стойност и значение. В серия от книги и статии Мишел Пастурó трансформира модерното изследване за хералдиката и я изкарва навън в историята на идеите.²² В постсредновековния период цветовото съдържание на живописца понякога е продължено далеч отвъд символизма и изключително сложната иконография на цвета. Живописците започват от 1600 г. в някои от работите си да правят връзки директно с цветните теории от тяхното време. Например за новата доктрина на основните цветове може да се види в работата на Рубенс „Джуно и Аргос“ (1611)²³ или Пусен с работата си „Христос лекуващ слепите“, (1650)²⁴. Дори по-очевидно Търнър започва съвременен дебат за връзката на цветовете със светлината и тъмнината в двойка картини от 1843 г.: „Сянка и тъмнина“ и „Светлина и цвят“, от теорията на Гьоте.²⁵

Очевиден е модерният пример от дълги серии на Джоузеф Алберс „С почит към квадрата“²⁶, започващи от 1950 г. и продължаващи до годината на смъртта на художника – 1963 г. с „Взаимодействието на цветовете“.²⁷

Психологическият аспект на цвета включва: **субективно възприятие на цвета**, при което цветовете създават различни до голяма степен емоции и усещания. Например синьото създава чувство на лекота, червеното на желание за провокативност, жълтото създава предимно весело настроение и т.н. Художникът по време на работа с цвета се ръководи предимно от **подсъзнанието и интуицията** си. Творецът, за да борави с определена цветова гама, трябва да е провокиран от определени цветове, да подбере тези, които най-добре биха изразили това, което иска да покаже в произведението си.

²² Gage, John. *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*. UK, London, Thames and Hudson Ltd, 1999. p. 52.

²³ Ibid. p. 53. “Juno and Argos” (1611).

²⁴ Ibid. p. 53. “Christ healing the blind” (1650).

²⁵ Ibid. p. 53. “Shade and Darkness”, “Light and Colour”.

²⁶ Ibid. p. 53. “Homage to the Square”.

²⁷ Ibid. p. 53. “Interaction of color”.

Цветната синаестезия това е явление, при което човек, слушайки музика, опитвайки вкус, допирайки се до вид материална повърхност, усещайки мирис и т.н. може да ги възпроизведе в определени цветове.²⁸

Според Зигмунд Фройд²⁹ системата на **цветните асоциации** не е единствената база, на която се гради цветното впечатление. От едната страна са определенията, понятията, чувствата и мислите, а от другата цветът. Но това не е достатъчно, за да се изясни асоциативната връзка между двете основни явления. Те са част от пъзела на разбирането човек – цвят, но не и цялата картина.³⁰

Леонард Оберасчер излага тезата, в доклада си „**Въображение, халюцинация, поглед, сънища и опиати. Възприемане на цвета без външни визуални стимули**“, че цветът няма как да бъде възприеман само от външния свят. Съществува и вътрешно възприятие на цвета, чрез халюцинации (под въздействието на дроги или опиати), сънища, различни религиозни и медитативни транс състояния, различни психически състояния и различни физически методи (като притискане на очите или преминаване на електрически вълни през главата на човек).

В доклада на Даян Хъмфри, Моника Ривас, Кони Херсен „**Цветът в името на емоциите**“, цветът се разглежда като средство на разпознаване и изразяване на дадена емоция. Целта е да се докаже, че чрез цветовете човек може да изрази емоционалното си състояние в даден момент.

Философията дълго се опитва да разбере природата на цвета. Поставяйки цвета под съмнение, дали е реално физическо качество или илюзия, тя ясно показва, че цветът е тема с начало, но най-вероятно без край.³¹ Философията се затруднява да определи цвета като материя и естество. Дали е материална субстанция, дали действително присъства в

²⁸ Райчев, Румен. **Цветовете в изкуството**. София, Лик, 2005. с. с. 98. 99.

²⁹ Пак там. с. 110.

³⁰ Пак там. с. 110.

³¹ Rubenstein. M. E. **Color**. 2006. <http://www.iep.utm.edu/color/>

материалния свят, или е илюзия на зрителния апарат и мозъка. Чрез процеса на разсъждение и минаване през различните философски прийоми се разкриват нови интересни особености за цвета и чрез тях постепенно се сглобява примерна картина на какво всъщност представлява той.³² Философските течения, които анализират цвета и са разгледани в дисертацията са: **реализъм, нередуктивен реализъм, редукитивен реализъм, физикализъм, тенденционализъм, субективизъм, ментализъм, елиминативизъм, цвят и метафизика, цветен скептицизъм, цвят и вътрешни взаимосвързки, цветният опит универсален ли е, лингвистичен детерминизъм, Бърлин и Кей.**

Художественият аспект на цвета е разгледан в смисъл на практическа **работа с цветни скáли, брой на стойности, градация и движение на цвета** и какво представлява „интересен“, „добър“, „вълнуващ“ и „динамичен“ цвят. Където служат за примери двама художници: Кармен Сисерó с картината “Изоставената лодка” и Ёдна Андраде с „Живописната пустиня на Аризона”.

Работата с цвета и постигането на яркост, наситеност и цветен тон не е лесна и изисква добра подготовка от страна на количество материали. Получаването на цветна яркост на противоположните, вторичните, третичните и следващите цветни смесици от смесването на трите основни цвята от цветния кръг е почти невъзможно на практика. За тази цел са нужни 3 готови червени в студена и топла вариация, три готови зелени също в студена и топла вариация, две готови жълти в студена и топла вариация и т.н.³³ Боравенето с пигментни цветове на теория и на практика са две различни неща. При практиката художникът се сблъсква с много особености на видовете материали и техники. Съответно резултатите не могат да са напълно гарантирани.

Някои живописци при **работа със светлина** предпочитат изкуственото осветление – свещ, електрическо осветление и т.н., а други – естественото (слънчевото). Слънчевата

³² Ibid. <http://www.iep.utm.edu/color/>

³³ Le Clair, C. **Color in Contemporary Painting**, New York, Watson- Guptill Publications, 1991. p. 49

светлина е била основната отправна точка в импресионистичната живопис. В историята художниците често изобразяват предметите осветени под ъгъл, така най-добре се показва обемността на формата, цветът и усещането за пространство.

В доклада на Рой С. Бернс **„Разговори с един артист“** е засегната темата за цвета и художника. Как може да се създадат лесни начини за цветно обучение на студенти и дали метамеричното съвпадение може да се избегне при живописците.

Аилин Чен, Ерик Динёт, Джон Ингве Хардеберг онагледяват в доклада си **„Създаване на художествено произведение с едновременни контрасти“** създаването на художествена работа чрез еднакви контрасти. Поставили са си за цел да илюстрират феномена на едновременните контрасти в произведението на изкуството.

В доклада на Пол Грийн – Армитаж **„Концептуалното изкуство и освобождението на цвета“** се разглежда цветът като език на концептуалното изкуство. Цветът, който постепенно през ХХ в. е освободен от формата, традиционния символизъм и предназначения и е оставен да бъде нищо друго, но себе си.

Рейчъл Шарп излага идеята в доклада си **„Живописвайки пиксела: Как дигиталната медия се променя, как цветът е използван в изкуството“**, че дигиталните технологии навлизат все по-дълбоко в света на изкуството. Живописца от техника, боравеща с пигменти, бои и четки се превръща в дигитална такава. Целта на доклада е да покаже, че дигиталната техника може да предложи едно ново поле на художествена изява и концепт.

В следващия доклад на Пол Грийн – Армитаж **„Цветната теория като тема на изкуството“** се изследва идеята за живописните картини като неслучайна комбинация от цветове. Комбинацията от цветни линии и петна в една картина е по-важна от самата тема на картината. Докладът се концентрира върху три основни точки на цветната теория: подредбата на цвета, смесването на цвета, смесване на цвета и възприятието на цветния феномен.

Във **физични и химични свойства на цвета** е включен докладът за „**Приложението на теорията на Кубелка – Мунк за цвета на килима**“ на Таня Клиетзинг и колегия. Предвид че до тук е обръщано повече внимание на цвета, който зависи от дължината на нишката, в този доклад се обяснява приложението на теорията за цвета на килима на Кубелка – Мунк. В персийските килими цветът зависи от напречния разрез на нишката. Този факт е важен за сегашната индустрия.

Производството на **текстилни бои** и текстил в днешно време е главна глобална индустрия. Тя предлага огромни количества материали за облекло, тапицерия на мебели и други нужди, дейности и сфери.

Природните естествени багрила са извлечени от растителни и животински източници с вода и понякога чрез условия, включващи ферментация. Платът е обагрян чрез потапяне във воднист екстракт и изсъхване. Тези бои са имали само ограничен диапазон от матови, глухи цветове и багрено винаги е имало слаба трайност към изпиране и слънце.³⁴ Ниската плътност и качествата на устойчивост на естествените багрила обикновено се подобряват, ако платът е първо третиран с разтвор, съдържащ сол, например желязо, мед или калай.

Индигото е извлечено от листата на растението Индигофера Тинкториа, Тирийското лилаво от средиземноморски охлюви от рода (*Murex*) „Мюрекс“³⁵ и (*Purpura*) „Пурпура“³⁶, които са воднорезистентни пигменти и са назовани „кюпни бои“ (*Vat Dyes*)³⁷. Те не изискват фиксиращи соли – стипцовка. По време на римската империя вълнените дрехи, багрени с Тирийско лилаво са били толкова скъпоценени, че само управляващите (високата класа) са носили облекла направени с този плат. За багрено с индиго, воднорезистентната редукторна форма на боята е първо добита чрез извличане и ферментация. Процесът става известен като

³⁴ Broadbent, D. A., **Basic Principles of Textile Coloration**. Society of Dyers and Colourists. Kent, Thanet Press Ltd. 2001. p. 13.

³⁵ Ibid. **Basic Principles of Textile Coloration**. 2001. p. 14.

³⁶ Ibid. **Basic Principles of Textile Coloration**. 2001. p. 14.

³⁷ Ibid. **Basic Principles of Textile Coloration**. 2001. p. 14. “кюпни бои”, (*Vat Dyes*). Рашеев, Г., Велчо. и колегия. **Английско, френско, немско, руско, български текстилен речник**. Техника. София. 1977. с. 114.

(Vatting) „кюпно багрене”³⁸ от името на съдовете, използвани за багрене, от тук и терминът (Vat Dye) „кюпно багрило”.³⁹

Химически разтворимата форма на багрилото е наречена (Leuco Derivative) „Левко производна”⁴⁰ (Leuco Indigo). „Левко индиго”⁴¹ има плътност за вълнени и памучни нишки. След багрене въздушното окисляване на бледо жълтото „левко багрило” (Leuco dye)⁴², абсорбирано в нишките, възстановява тъмносиния неразтворим пигмент, хванат в тях. Заради това устойчивостта при пране е много добра, в сравнение с повечето естествени багрила.⁴³

Във втора глава „Теории за цвета“ са събрани история и развитие на някои от по-значимите цветни теории. Всички тези обяснения за светлината не биха съществували без откритието на Исак Нютон, който представя първата научна теория за светлината, чрез разлагането ѝ на цветни лъчи. (...) Втората много важна фигура в теорията на цвета е Гьоте, който залага на философското и психологическо обяснение на цвета. Най-базовата систематика на цветовете е линейната, кръглата или всяка геометрична двуизмерна система, при която цветовете са подредени по същия начин, както са в истинската дъга от цветовете, получаваща се при пречупването на светлината.

Темата за цвета е безкрайна и интересна. Тя води началото си от **праисторическо и антично** време. В книгата на Румен Райчев пише, че първите сведения за цвета датират още от мустерската епоха, около 50 000 г. пр. Хр., когато за първи път неандерталецът използва червена боя.

³⁸ Ibid. **Basic Principles of Textile Coloration**. 2001. p. 14. (Vatting) „кюпно багрене”. Рашеев, Г., Велчо. и колегия. **Английско, френско, немско, руско, български текстилен речник**. Техника. София. 1977. с. 615.

³⁹ Ibid. **Basic Principles of Textile Coloration**. 2001. p. 14. (Vat Dye) „кюпно багрило”. Рашеев, Г., Велчо. и колегия. **Английско, френско, немско, руско, български текстилен речник**. Техника. София. 1977. с. 614.

⁴⁰ Ibid. **Basic Principles of Textile Coloration**. 2001. p. 14. (Leuco Derivative) „Левко производна”. Рашеев, Г., Велчо. и колегия. **Английско, френско, немско, руско, български текстилен речник**. Техника. София. 1977. с. 325.

⁴¹ Ibid. **Basic Principles of Textile Coloration**. 2001. p. 14. (Leuco Indigo) „Левко индиго”.

⁴² Ibid. **Basic Principles of Textile Coloration**. 2001. p. 14. (Leuco dye) „Левко багрило”. Рашеев, Г., Велчо. и колегия. **Английско, френско, немско, руско, български текстилен речник**. Техника. София. 1977. с. 325.

⁴³ Ibid. **Basic Principles of Textile Coloration**. 2001. p. 14.

В началото на определянето на теорията на цвета е възникнал и въпросът за **цветовите наименования**. “Първите названия възникнали от аналогията с природните явления, от отъждествяването на доброто и злото с радостта и страха, както и със светлината и мрака.”⁴⁴ Римските цветови наименования са били повече от гръцките. Освен наименованията на цветовете е възникнал въпрос и за редът им в първите създадени **линеарни цветни ска̀ли**, на които е родоначалник Аристотел. Петте хроматични цвята на Аристотел означават хроматични категории. Гърците са добре запознати със съществуването на хроматичните цветове, имайки даден нюанс, различавайки се в светлотата или плътността, но тогава все още няма познат опит за класификацията им в определен ред. Систематичното обмисляне на такива “забулени” цветове започва в Средновековието. Още учени и изследователи, като Авицена, Питагор, Плато, Емпедокъл, Робърт Гросетесте, Бартоломеус, Теодорик на „Freiberg”, Валтер Грасли, Гьоте и други са споменати в горните две глави.

Леонардо да Винчи и Нютон променят разбиранията за **цвета и светлината** – **от Средновековието към Ренесанса**, чрез откритията си, които предоставят солидна основа за разбирането на тези явления. Тези знания започват широко да се използват в периода на Ренесанса. „С думите на Леонардо да Винчи: „Живописиста носи навсякъде със себе си светлината и сянката“ се слага край на средновековната концепция за имагинерно изкуство и започва епохата на Ренесанса. (...)”⁴⁵ За живописците от Ренесанса цветът е имал значение единствено в смисъла за индикация на предметите и визуална украса. В Ренесанса се търсят всички ефекти на светлината, с разработката на нюансите в осветените и засенчените области на предметите в композицията, както и търсене на относителна мекота в светлосенъчния преход.

⁴⁴ Райчев, Румен. **Цветове в изкуството**. София, Лик, 2005. с. 14.

⁴⁵ Пак там. с. 16.

Живописиста претърпява промени през XV, XVI, XVII в. Леон Батиста Алберти открива **хармонията с цветна опозиция**, чрез съпоставката между: червено със синьо, кафяво с жълто, червено със зелено, както и съпоставянето на тъмните тонове със светлите.

Леонардо да Винчи (са. 1550) и Леон Батиста Алберти (са. 1435) са повлияни от опита си, като живописци, за създаването **на техните цветни теории**. И двамата учени и художници правят важни открития за цвета, като Алберти класифицира четири вида цветни категории (червено, синьо, зелено и пепеляво сиво или глухо светложълто) и ги сравнява с 4-те класически елемента. Леонардо да Винчи пише труда си под формата на трактат “Трактат за живописиста”⁴⁶. Открива ефекта на сфумато. За Леонардо да Винчи бялото и черното също са цветове и спадат към основните шест цвята (Бяло, жълто, зелено, синьо, червено, черно). Леонардо да Винчи свързва основните цветове с пресократовите четири основни цвята, които са свързани на свой ред с основните природни елементи: въздух, вода, земя и огън.

Връзките в логиката, цвета и музиката също са важен аспект, в който присъства и цветът. Франсоа д’Агилъон пише труд за оптиката в шест части, където са изложени принципите на стереографската проекция. В труда му заглавната страница и шест илюстрации са на Рубенс. Боетиус пише за връзките в логиката, цвета и музиката.⁴⁷ Питагор е един от първите, които говорят и пишат за връзката между цвета и музиката. Той открива музикалните съзвучия, представени от струни с определени съотношения: 2:1; 3:2; и 4:3, отговарящи на пета и четвърта октава. Плато е дълбоко повлиян от учението на Питагор. След Питагор няколко други гръцки философи пишат за музикалната теория – Аристотел, Евклид, Никомакус и Гаудентиус. Още много други изследователи пишат и правят открития по темата: Ричард Суинхед, Атанасиус Кирчер, Захариас Трабер, Йоханес Захн, Философа Рене Декарт, Франсоа д’Агилъон и други.

⁴⁶ Б. А.- “Trattato della pittura”.

⁴⁷ Kuehni, Rolf. G. Andreas Schwarz. **Color Ordered. A survey of Color Order Systems from Antiquity to the Present**. Oxford, Oxford University Press, 2008. p. 40.

Напредъкът на науката през XVII в. се отразява значително във физиката и светлината, смятани за начало на съвременното разбиране за цвета. Откритията на Нютон за спектъра на светлината са обявени към края на XVII в.

В началото на XVII в. се появяват нови идеи за развитие на **линеарните цветни скáли**, както и **наименоването на новооткритите цветове**. Финландският астроном Зигфрид Аронус Форсиус (1611) оформя и надстройва концептуално нюансните скáли на Теофилус. Неговата графична интерпретация на класическия ред на цветовете е извлечена от Гросетесте или Бартоломеус. Той приема четири нюансни скáли. Междувременно убежденията на живописците, че могат да смесват всичките нюанси, тръгвайки само от жълто, синьо и червено, продължават да се затвърждават. Тези основни цветове, заедно с добавъчните им тонове, се смята, че произлизат от черното и бялото. През 1613 г. фламандският физик Франсоа д'Агилъон е първият, който изразява тази идея, използвайки метода на Боетиус за визуализиране на логичните връзки. Фламандците откриват маслената живопис. А XVII в. бележи напредък в оптиката, физиката и науката за светлината, смятани за начало на съвременната наука за цвета. Диого де Карвальо Сампайо, най-вероятно незапознат с развитието на цветното подреждане в Европа, създава тристепенни комбинации от 6 основни цвята във всичките възможни варианти. Линеарни скáли с напълно различен характер са предложени в ранния XIX в. от италианския физик Леополдо Нобили. Линеарните скáли са най-простият и лесен начин за обхващане и разбиране на цветовата подредба, поради който факт са се запазили в практиката. Това може да бъде видяно в нюансните скáли на Мишел Йожен Шеврьол, Робърт Риджудей и Джири Паклт.⁴⁸ Идеята, че може да се постигнат всички цветове от смесването на трите основни цвята, е развита по-късно същия век от немците Атанасиус Кирчер и Йоханес Захн, както и от австриеца Захариас Трабер. Във второто издание на книгата си Захн сменя полукръговете с равностранны триъгълници. Китайски версии на подобни диаграми са публикувани в средата на XIX в. от Зенг Фунгуанг.

⁴⁸ Ibid. p. 31.

По илюстрации от Д' Агилъон и неговите последователи силата на учението на Аристотел повлиява мисленето за подредбата на цвета до XVIII в. По същото време живописци и занаятчии са знаели за **нюансните цветни скáли**; документите на Авицена са едни от първите, които го отразяват. Започвайки с Теодорик на "Freiberg", предшестват Нютон в определението за простите цветове в спектрален ред. Форсиус моделира нюансните скáли, като ги прави да завършват в бяло и черно. Глисън накрая използва ахроматичните и хроматични нюансни скáли, за да определи даден цветен обект.⁴⁹

Открива се цветният кръг, на който не се знае кой е създател. През 1686 г. английският ботанист Ричърд Уалер публикува систематизирана двуизмерна таблица от смесици на пигментни двойки. Малко след "Opticks" (1704) на Нютон се появява публикация на нюансен кръг с анонимен автор, в немското издание на френска книга за живописната миниатюра "Traite de la peinture en miniature". 30 г. по-късно английският гравьор Моузес Харис е първият създал кръг на цветовете смесвания на пигментите, със светлосенъчни градации за всеки цвят. Игнац Счифермюлер, 1772 г., публикува 12-секторен цветен кръг. През 1788 г. немският учител по живопис Йохан Кристоф Фриш обяснява друга версия на светлосенъчния цветен кръг. За да постигне равно разстояние между градациите, той слага повече градации между двойките основни цветове: синьо и жълто; червено и синьо, и не толкова между червеното и жълтото.⁵⁰

Художественото мислене и теория на цвета са два взаимно допълващи се, но и в същото време отблъскващи се аспекти. Например художниците, за разлика от учените, използват различни наименования за цветовете. Вместо научни термини като "средна стойност на сивото в жълтото" се говори за "земни цветове", "червено – червено/виолетово" е "ултрамарин" и т.н. Повечето артисти предпочитат да използват характерни цветни селекции от пигменти и да ги смесват спонтанно, вместо да използват формули. Въпреки всичко артистите занимаващи се с цвят имат голяма полза от изучаването на цветната теория.

⁴⁹ Ibid. p. 31.

⁵⁰ Ibid. p. 55.

Добър подход е техническите термини да се преведат в художествена лексика, търсейки и прилагайки ключовите концепции в креативния процес.⁵¹

Триизмерният цветен обект за първи път е срещнат в книгата на немския физик Йохан Хейнрих Ламберт на тема “Farbenpyramide” – цветови тетраедрон. Формата на цветния обект е пирамида, която онагледява изменението на цвета по светлота и наситеност.

Хронологично са изброени имена на учени, изследователи и художници, допринесли за развитието на цветната теория: **Нютон и други откриватели, Йохан Волфганг фон Гьоте, Филип Ото Рунге, Валтер Грасли, Алберт Х. Мансел и Вилхелм Оствалд, Алберт Х. Мансел, Вилхелм Оствалд, Франсис Глисън, Артур Шопенхауер, Йожен Дьолакроа, Адолф Хьолзел и Йоханес Итен, Паул Клее, Василий Кандински, Виктор Вазарели.**

В трета глава са онагледени и анализирани художествените цветови решения в текстилното изкуство, като в първата точка е разгледано текстилното изкуство в социологически аспект.

Изкуството и артистите винаги са били огледало на съвременното в политическо, икономическо, нравствено, социално, естетическо и духовно отношение. Разгледани са съвременни артисти като: Йозеф Бойс, Берлинде де Брюкере, Грейсън Пери, Ричард Тъгъл и други.

Онагледени са **проявленията на цвета в различните текстилни форми: тъкан, пространствено решение, колаж и др.**

В тъкан е представена историята на националното производство на тъкани във Франция: Гоблените.

⁵¹ Le Clair, C. *Color in Contemporary Painting*, New York, Watson- Guphill Publications, 1991. p. 44.

Историята на Гоблените започва от XV век. Джахан Гоблен, родом от Реймс, създава багрилни ателиета в квартала Фаубург Свети Марсo – Париж, (сега Фаубург – Свети Марсел).

Името на **работилницата на “Гоблените”** произлиза още през XV век от семейство бояджии. Репутацията на това семейство израства в продължение на няколко поколения и кварталът, в който се намира техният магазин впоследствие е наречен “Quarter des Gobelins” – кварталът на Гоблените.

В **работилницата на Гоблените** от 1826 г. се използва само **техниката с висока основа за тъкан** с вертикални станове. Първо тъкачът трябва да избере цветовете за бъдещата тъкан. После той прави малка проба, за да избере и тества техниките.

Работилницата на Гоблените е предимно предназначена за изпълнение на кралските поръчки. За това Колберт създава **работилница „Бувé”** през 1664 г., за да снабдява с тъкани частните купувачи. От осемнадесети век работилницата използва само техниката на **ниската основа за тъкан** с хоризонтален стан. Тъкачът работи от грешната страна на тъканта: трябва да избере цветовете на бъдещата тъкан, прави малка проба, за да избере и тества техниките.

В **работилницата „Савонерì“** се използва **техника с висока основа за килими**. Тъкачът работи на дясната страна на килима: трябва да избере цветовете на бъдещата тъкан, прави малка проба, за да избере и тества техниките. **Работилницата „Савонерì“** е създадена през ранния XVII век. Хенри IV инициира амбициозна програма да създаде национални работилници и показва “Левантийски стил”⁵² за направата на килими.

Модерните тъкани от XX век се характеризират с политическата си насоченост в образите. Също така при тях е характерно да се използва фотографията.

Интересни факти за изработката на тъканите са, че подписът на автора, заедно с датата на изпълнение и името на гоблена, са от долната лява страна на гоблена и тъй като тя се подгъва, те се падат отзад на тъканта. Логото на работилницата, в която е създадена тъканта, е в долната ѝ дясна страна - (долен, десен ъгъл). Използват се естествени материали

⁵² Б. А.- “Levantine style”.

за изработката на тъканите. Изборът на цветовете е на малки тъкани проби на ленти. Тъкачът понякога трябва да увеличи размера на проекта, но това се извършва върху стана, не кара живописеца отново да рисува проекта. Конците се багрят, не се взимат наготово. Никога копирането от проекта върху работния картон не е 100%. Винаги има интерпретация, в тъканта на проекта, от тъкача.

Рестаурацията на тъкани е сложна и често пъти невъзможна практика. Преди са използвали природни, естествени багрила. Сега използват изкуствени багрила. Естествените цветове избледняват с времето. Това тъкачите са го знаели и са тъкали със засилена интензивност на цветовете.

Заедно с изложбата „Гоблените от природата, в чест на зеленината – XVI / XXI в.”, **„Карт Бланш за Ева Джоспин”, „Галерия на Гоблените” – „Салон Квадрат” – Париж, 2013 г.** предлага контрапункт: това не е само декоративна работа, това е по-скоро скулптура, чиито чупливи материали извикват ефимерното.

Ева Джоспин завършва през 2002 г. Висше национално училище за изящни изкуства в Париж. От тогава тя е излагала многобройни пъти в Париж (във фондацията EDF, Галерия „Уникалната стая” и „Музея на природата и лова”), във Франция (Острова Адам, двореца Ратили, Йерес) и в чужбина (Рим, Неапол, Венеция, Милано, Болония, Дубай). През октомври 2012 г. тя участва в „Безсънните нощи на Париж”.

Изложбата **„Гоблените от природата. В чест на зеленината – XVI / XXI в.”** се намира в „Галерията на Гоблените” в Париж. Сградата, в която се помещава изложбата е част от комплекса на „Гоблените” с работилници и ателиета за ръчна изработка на тъкани. В парка на „Галерията на Гоблените” в Париж има две ателиета за тъкани и едно за килими.

Популярната природна тема, например **„Съвременни зеленини” – „verdures”**, взема различни форми в модерните и съвременни работи, създадени от Гоблените и ателиетата в гр. Бувé.

Традициите на „Зеленината“ – „verdure“ и „хилядите цветя“ – „millefleur“ са характеризирани с изобилието на природата, която е толкова пищна и свежа, че покрива почти цялата повърхност на тъканта.

Още са включени и анализирани автори, като: **Кики Смит, Сесил льо Талек, Грейсън Пери, Дан Женг, Мисао Ватанабе, Лиса Фрьолунд, Михаела Мирела Григоре, Минг – Чи Чанг, Димитър Балев, Емили Дюбоа, Мери Бабкок.**

В пространствено решение са онагледени и анализирани автори, като: **Магдалена Абаканович, Ягода Буич, Марин Върбанов, Алинах Азадех, Куи Съджи, Ким Соним, Филип Бийсли, Къши Съ, Христо Явашев, Франсоа Дарийо, Вержиния Маркарова, Лидия Хочай, Любомира Абрахамова, Агнешка Чованиец, Йоана Кавецка, Моника Ковач, Зенгпей Зенг.**

Пърформанс: Люси и Хорхе Орта, Йозеф Бойс.

Видео арт: Ник Кейв, Иинка Шонибаре.

Колаж: Амина Бурлою.

Ръчна хартия: Магдалена Собон.

Печат: Анамария Сьоботару, Катажина Никиел, Майкъл Маршъл.

Куилт: Лиса Луиз Адамс и техниката Капа куики: хавайски куилт⁵³.

Пачуърк⁵⁴: Барбара Абеле, Гуанру Чен, Мириъм Шапиро.

Плъст: Вихрони Попнеделев, Шента Лаури.

Живописван текстил: Йорун Стефенсен, Сам Гилиъм.

Рисувана коприна: Фан Баркър.

Разгледана е традиционната текстилна техника при племето “Оми” от Папуа, Нова Гвинеа. Оми е плат направен от кората на дърво и символизира текстил на преход

⁵³ Б. А. – “Кара”: “Barkcloth” или “Тара”, плат направен от кората на дървото “Wauke” (хартнена черница); платът е използван за облекло, постели за легло или куилт. “Кара Мое” (“Barkcloth”) – плат от кората на дърво, използван за завивки) и “Кара Lau” (апликирани дизайни). “Kuiki” (правене на куилт или куилт). Mc Dougall, R. *Threads: Contemporary Textiles and the Social Fabric. Капа kuiki: Hawaiian quilts.* Brisbane, Australia. Queensland Art Gallery. Gallery of Modern Art. Catalogue, 2011. p. 73

⁵⁴ Б. А.- “Patchwork”.

и място⁵⁵ “Аз живописвам историите на нашите традиции и място... Така всички ще помним и нашите традиции няма да бъдат забравени.”⁵⁶

Неопределен за церемонии или пазен за специални случаи (Ömie) „Оми”⁵⁷ или „Нигое”⁵⁸ е използван във всекидневния живот като облекло, завивка за топлина и декорация в къщата. Днес „Нигое” също така разказва историята за това как племето „Оми” са се присъединили към съвременния живот, запазвайки традициите и културата си.⁵⁹

В **Плетиво** са онагледени и анализирани автори, като: **Лиза Луи, Мишел Швенгала.**

В **хавайското съвременно текстилно изкуство и текстилен дизайн** се отличават имена на автори, като модния дизайнер **Таупури Тангаро** и концептуалната артистка **Маиле Андраде.**

Птолеми Манн е една от **съвременните автори, изследващи цвета** в доклада си **„Цветен живот”**⁶⁰. През юли 2011 г. започва да пише блог под заглавието „Важният цвят”. Той става платформа за нейните мисли и чувства, за всички неща свързани с цвета. След 20 г. работа с цвят по различни начини, всеки ден, тя намира, че няма правила или формули, в които цветът може да бъде определен.

Живописката Анна Паис Оливейра в доклада си **„Цветът и творческия процес в съвременните практики: свързване на картинния и архитектурния език, чрез цветните взаимоотношения”**, показва връзката между цвета и пространството с картината и архитектурата, както и усвояването на архитектурния език от живописца.

Авторката е заинтересована и от разрастването на живописца в реалното пространство, което предизвиква нови мисли за връзката между цвета и пространството, и

⁵⁵ Mc Dougall, R. **Threads: Contemporary Textiles and the Social Fabric. Ömie Barkcloth: A textile of transition and place.** Brisbane, Australia. Queensland Art Gallery. Gallery of Modern Art. Catalogue, 2011. p. 79

⁵⁶ Ibid. p. 79

⁵⁷ Ibid. p. 79. (Ömie) “Оми”.

⁵⁸ Ibid. p. 79. “Nigoe”.

⁵⁹ Ibid. p. 79

⁶⁰ Mann, Ptolemy. **The Life Chromatic. AIC 2013, Bringing Colour to Life. 12th Congress of the International Colour Association.** Book of abstracts. Great Britain. Newcastle upon Tyne. 2013. p. 118.

между наблюдателя и възприетата работа, връзка която може да бъде повече физическа и интерактивна.

5. Заключение и изводи

Темата на дисертацията засяга цвета в текстилното изкуство, живописата и връзката помежду им.

Цветът, било то в научна, медицинска, дизайнерска, художествена или друга насока, е актуална тема в живота на човек. Той е силно средство за комуникация и предлага широк диапазон на боравене в различни професионални полета.

Информация за цвета, която доказва важността му във всеки един аспект от живота на човек, е извлечена от доклади на международен конгрес, организиран от световната група на цвета „AIC”, в Нюкасъл ъпон Тайн, Великобритания⁶¹ през 2013 г. – „12-та международна конференция на асоциацията на цвета”, „Да съживиш цвета” – на който присъствието е осъществено по лична инициатива, с цел събиране и анализиране на актуална информация за цвета, която допринася за темата на дисертационния труд.

„AIC” разглежда цвета във всичките му възможни направления. Представени са доклади на теми: цветът в изкуството, цвят и храна, цвят и благополучие, естетика на цвета, ергономичност на цвета, технология на цвета, цветът в архитектурата, цветът във фотографията, цветът в културата и т.н. Целта на конференцията е да разпространи новите научни открития в сферата на цвета, които биха могли да променят стандартните разбирания и правила за него. Международният конгрес на групата на цвета „AIC” се провежда на всеки 4 години и е единствената световна конференция на цвета, която засяга всичките му проявления. Това събитие предоставя форум, в който заедно специалисти по цвета,

⁶¹ Б. А.- “AIC”, в Newcastle upon Tyne, UK.

изследователи, академици, дизайнери, експерти по осветлението и бизнес лидери от цял свят са събрани с цел споделяне на идеи, взаимодействие и усвояване на нови тенденции в съответните им полета на изследване и работа.

Създадена през 1940 г. като част от Института по физика IoP⁶² новата група на цвета се състои най-вече от учени. Постепенно групата на цвета на „IoP“ започва да разширява и разпространява интересите си. През 1950 г. се отделя от „IoP“ и добавя наставката „GB“⁶³, за да се различи от останалите групи на цвета по света. От създаването си предназначението на групата „Цвят“ е да разпространява изследването за цвета във всичките му възможни аспекти, да разпространи цветознанието и да осигури възможности за всички, които са заинтересовани от различните аспекти на цвета, да се срещат и да обменят идеи.

Десетте доклада от Световния конгрес на цвета, които са избрани, синтезирани, анализирани и разпределени в съответните точки в дисертацията, съдържат полезна и интересна нова информация, която може да се използва за нови творчески идеи в областта на изкуството и по-точно в областта на художествения текстил и живописата, както и връзката помежду им. Темите засягат: вътрешното възприятие на цвета, емоционалното възприятие на цвета, цвета в концептуалното изкуство, цвета в дигиталния свят, цветните теории, цвета в килимената индустрия, цвета като вдъхновение и креативност за един артист, цвета като явление и феномен за художника и технологията, цвета и абстракцията в съвременната архитектура и връзката помежду им, едновременните цветни контрасти и художествената работа.

В древността, в традиционните общества, всеки елемент е имал точно определено място, с точно определени размери и цветове. Когато символната страна е забравена започва да се изявява декоративната. В съвременното изкуство, от средата на XX век до днес, предназначението на цвета е да бъде важен символ, неделим елемент от въздействието на

⁶² Б. А.- (IoP), “IoП”.

⁶³ Б. А.- (GB), „ГБ”.

художественото произведение с цел по-добро реализиране на творческата идея. Това ясно се забелязва в дотук анализирани произведения в триеналето.

Отразени са изложби и информации за традиционния и съвременния художествен хавайски текстил, събрани по време седеммесечен престой на Хаваите по програма „Фулбрайт посещаващ изследовател”⁶⁴, с приеман университет – Хавайски университет в Хило.

Цветът в традиционния хавайски текстил е използван символично, каквато е и цялата хавайска митология, обредни практики и вярвания. Текстилен в хавайската култура се явява като част от символичните предмети и материални обекти, чрез които хавайците боравят. По същия начин както в традиционните хавайски текстилни техники, така и в съвременния художествен хавайски текстил, цветът играе ролята на символ, който носи послание от древността.

Текстилен, от възникването му до днес, представлява средство за оцеляване в сурови природни условия – покриване, заграждане, увиване, завиване и облекло; важна част от обредния набор за осъществяването на дадени ритуали в различни култури по света; средство, което служи на човек да преминава в различни стадии от живота си – раждане, детство, юношество, зрялост, брачен съюз, семеен живот, старост, смърт. От древността всяко племе и култура по света има лично свои заложи послания в текстилните си традиции и практики. Орнаментите, цветовете, текстилните техники никога не са случайно подбрани. Текстилните традиции и облик са портрет, отразяващ обичаите, вярванията, страховете, надеждите, идентичността на определена култура. Цветът е неразривна част от тази органична цялост. Той винаги е участвал и ще участва в текстилната азбука от символи, послания, орнаментика и декорация. Например в индонезийския текстил текстилните тъкани от разноцветни пера са предназначени само за най-високопоставените личности, като крале и

⁶⁴ Б. А.- “Fulbright Visiting Researcher”.

вождове. Разноцветните пера от птици са подредени в определени ритми и орнаментни силуети. Цветният контраст обикновено е силен и привличащ вниманието на зрителя. Перата символизират полета и недостижимостта на птиците. Съответно непостижимите с природни багрила ярки цветове на перата, в комбинация с естеството им, създават това силно и еднозначно послание на специален предмет, който е за специални случаи и хора.

За разлика от древния текстил класическият е повече свързан с чистата декорация. Там символиката, посланието и техниката се свеждат до постигане на визуална хармония от цветове и орнаменти, композирани по определен, приятен за окото, начин. Цветовете, орнаментите, композициите на текстилните произведения оттогава са с предимно чисто декоративна и дизайнерска цел, там няма дълбоко символично послание или текстил, служещ за определени обреди.

В съвременния модерен текстил се наблюдава връщане към символичния език на древните орнаменти и текстилни практики, от които, както вече е споменато, цветът е важна част. Има тенденция някои от съвременните артисти да използват азбуката от орнаменти, композиционни особености, техники и цветове като средство за изразяване на техните творчески идеи и послания. Понякога лични, психологически, философски, шамански или социално ориентирани, в тези идеи се наблюдава възраждането на древния текстил, на който обаче неминуемо му е добавен новият облик на съвремието. Древните племена са залагали сериозни послания, чрез цветовете на текстила, който са създавали. Червеното е значело плодородие в едни култури, кръвожадност в други, гордост, медитативност, енергийност и смелост в трети. В днешно време се наблюдават заимствани идеи от тези древни понятия и кодове, като например в работите на Анет Месаже, Луис Буржоа, Грейсън Пери, Мариела Гемишева, Аделина Попнеделева⁶⁵, Магдалена Абаканович, Ягода Буич и други.

⁶⁵ Б. А.- Аделина Попнеделева, Пърформанс- Алхимия. Използва златото символично. 1999.

В дисертационния труд са разгледани отделни примери от многобройни събития по цял свят (изложби и триеналета на художествен текстил, съвременно концептуално изкуство и живопис от началото на XVI в. до днес), които доказват определящата роля на цвета в художественото произведение.

До тук представената дисертация показва, че темата за цвета е с голямо бъдеще в смисъла на нови научни открития и разработки във всички възможни професионални области. Той е навсякъде в живота на човек. Може да влияе по всеки един начин – психологически, емоционален и дори музикален. Цветът винаги е бил едно от основните изразни средства в изкуството. Например в съвременното, в основната идея на концептуалното изкуство за нематериалност на продукта, цветът намира мястото си, благодарение на нематериалната си природа. Той е феномен, създаван от човешкия мозък по време на възприятие, чрез зрителния апарат. Материалната повърхност, върху която обикновено цветът присъства, е само следствие на този факт. Цветът може да бъде елемент на концептуалното изкуство дори в случаи, в които дадената творческа идея го отхвърля като значим, защото отхвърляйки го или приемайки го той винаги ще присъства под усещането за едно или друго визуално впечатление, дори и в ахроматичното или различно виждане на хората със зрителни аномалии. В различните епохи в историята на изкуството, чрез живописата се намират нови дълбочини в тази, винаги подлежаща на дилеми, мистерии и научни открития, материя. Медитативен и завладяващ, цветът може да бъде език за художествена работа от всякакво материално и нематериално естество, дизайн и т.н. Художниците – живописци от векове използват цвета като главно изразно средство. Създават теории и различни трактати за него, с цел записване на откритията им, за едно по-нататъшно развитие. Колкото повече човек работи с цвета, толкова повече навлиза в безкрайната му вселена и го осъзнава като материя.

„Винаги съм бил колорист. Имам предвид, че просто движа цвета наоколо, сам по себе си. Така че оттам тръгна точковата живопис... Изведнъж получих това, което исках. Беше начин на намиране на удоволствието от цвета.”⁶⁶

6. Научни публикации по темата на дисертационния труд

1. Ноември 2014 – Участие в научна конференция на докторанти от Национална художествена академия, (София, България), с тема – „Проблеми и перспективи в развитието на съвременния дизайн и декоративни – приложни изкуства”. 2014 – „12-та международна конференция на Асоциация по цвета”, “AIC”, “Да съживим цвета”, 8-12, 07, 2013. Newcastle upon Tyne, UK. Доклад в Алманаха на Национална художествена академия.

2. Декември 2013 – Участие в годишната научна конференция на докторанти от Национална художествена академия, (София, България). 2013 – „14-то международно триенале на тъканта. Триенале на младите в художествения текстил”. Доклад в алманаха на Национална художествена академия.

3. Юни 2013 – Участие в „Трета научна конференция върху проблемите на цвета и науката за цвета в страните на югоизточна Европа” – „Цветове във всички направления”, (Велико Търново, България). 2013 – „История на националната манифактура за тъкани във Франция и изложби на тъкани в „Галерия на гоблените”. Доклад в bgcolorgroup.org.

⁶⁶ Green- Armytage, P. Hirst, Damien. Gagosian Gallery 2012. **Conceptual Art and the Liberation of Colour**. In **AIC 2013 Bringing Colour to Life. 12th Congress of the International Colour Association**. Proceedings Volume 1. Great Britain. Newcastle upon Tyne. p. p. 31- 34. 2013. p. 32