НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

КАТЕДРА „СКУЛПТУРА“

Валентин Димитров Господинов

Изследване на прозрачните и полупрозрачни елементи в скулптурата на XX век

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за присъждане на научна и образователна степен „доктор“

Научен ръководител:
проф. д-р Красимира Коева

СОФИЯ

2014

Дисертационният труд се състои от текстова част с обем 94 страници. Текстовата част е онагледена с 178 фотографии на творби на автори от изследвания период. В по-голямата си част илюстративния материал е от цветни изображения.

По време на защитата автора ще представи изложба с негови творби касаещи темата на дисертационния труд. Изложбата има за цел да покаже качествата на автора, отношението му на скулптор към материята по темата на дисертационния труд.

СЪДЪРЖАНИЕ И СТРУКТУРА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

УВОД

1. ИСТОРИКО-СОЦИАЛНИ И ХУДОЖЕСТВЕНИ ПРЕДПОСТАВКИ – прави преглед за историческото време и събития, влияещи върху културния и духовен живот

2. ПРОЗРАЧНИ И ПОЛУПРОЗРАЧНИ ЕЛЕМЕНТИ В СКУЛПТУРАТА. ПРЕДПОСТАВКИ ЗА ПОЯВАТА ИМ

3. ПРОЗРАЧНИ МАТЕРИИ – подраздели: Плексиглас; Стъкло; Акрил; Полиетилен

4. КОРДИ И ПРЪТИ – подраздели: Корди; Струни; Въжета; Прути

5. МРЕЖИ – подраздели: Мрежи – метални, текстилни, полиетиленови, дървени; Мрежести структури

6. ФАБРИКАТИ, ГОТОВИ ПРОДУКТИ ОТ ПРОМИШЛЕНОСТТА

7. СРЕДА (Арт обект, възприеман отвън и отвътре)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

БИБЛИОГРАФИЯ – документални източници

ПРИЛОЖЕНИЕ – дава светлина относно съпътстващата експозиция

Увод

В началото на 20. век – ера, наречена от специалистите „великото ускорение”, всички жанрове на изобразителното изкуство, провокирани от икономическите, политическите и технологичните трансформации са в духовно-идеологична и формална динамика. Променящите се тенденции, появата на нови групи и течения, различни като възприемане и отразяване на съвременните духовни потребности, поражда необходимостта от развитие на изразните средства. Технологиите и научните открития своевременно променят и обуславят нови полета за творческа интерпретация и имат нужда от нови изразни средства и материали за внушение. Макар и еклектични, в началото на века се забелязват първите тенденции за използването на по-различни от класическите методи и материали. На основата на промененото мислене по отношение на формоконструиране, пространство и материя се налагат прозрачни и полупрозрачни елементи, които обслужват скулптурата и които именно ще бъдат *обект на нашето изследване*. Някои от тях са познати като материали от миналото, усъвършенстват се от достиженията на технологиите и намират своето приложение в този момент на разкрепостяване на артистичната мисъл. Използването на тези прозрачни и полупрозрачни елементи, приложени в скулптурата, и съотнасянето им към познатия ни плътен обем, равнината, правата и всички останали формоконструиращи елементи ще допълнят и обогатят езика и звученето на визуалните изкуства. Способността им да са прозрачни, да имат възможността да пропускат и редуцират светлината или пък да я филтрират и оцветяват в различни цветове и нюанси, да въздействат с двуизмерна и триизмерна материалност и същевременно да запазят усещането за лекота ще ги направи предпочитани от много автори.

Едно изказване на Габо за „същността на материалите” в негово есе гласи: „Генезисът на скулптурата се определя от материала. Скулпторът няма забрана относно използването на какъвто и да е вид материал за целта, която иска да постигне във вида на пластиката си, в зависимост от това доколко

работата е в съответствие със свойствата на избраните от него материали, издялани или отлети, изградени или конструирани. Скулптурата не престава да бъде скулптура дотогава, докато естетическите ѝ качества са в съответствие със съществените свойства на материала.”

Основната ни цел в изследването ще бъде концентрирана към проследяването и изследването на прозрачните и полупрозрачни елементи в скулптурата през 20. век, автори, които ги експлоатират в творчеството си и разчитат на тях за изразяването на техните идеи. Ще се опитаме да ги анализираме като технология и технически възможности и да внесем познание по отношение на причините за появата им в областта на изобразителното изкуство.

През дългите ми занимания в областта на скулптурата не съм попадал на изследване, чийто обект е посочената тема. Интересът ми към темата е провокиран и от това, че става дума за време, в което скулптурата поема в коренно различни посоки от познатите до този момент. Класическите изразни средства на скулптурата се изменят и допълват и това слага отпечатък на по-нататъшната ѝ визия. Промяната на философията за пространство, маса, среда, новият прочит на примитива, индустриалните нововъведения довеждат до появата на невиждани до този момент прояви на изобразителното изкуство.

За по-голяма пълнота настоящият труд ще се ангажира с анализи по темата от началото на 20. век с уточнението, че не омаловажава **етапи** в изобразителните изкуства от различни епохи и континенти, които са използвали до този момент елементи, обект на нашето изследване, с ясната представа за техните изобразителни възможности. Много от художниците са инспирирани от силата на внушение на традиционни елементи в скулптурата, които са използвани в техните региони, а също така и в далечни култури като Египет, Индокитай, Япония, Океания, Америка и т.н. Някои от изразните средства, за които става дума, имат и същото приложение и внушение, но са просто по-съвършени в технологично отношение. Такива примери са папирусът, паусът и прозрачните хартии използвани в Япония, плетени мрежи, текстил, животински

кожи, елементи от флората и фауната в Африка, плетеници от коноп и жилави пръчки в Африка и Северна и Южна Америка.

За база на изследването са ползвани материали, свързани с историята на изкуството и архитектурата на последните десетилетия на 19. век и 20. век., библиографски изследвания, които дават светлина върху автори, течения и манифести, свързани с техните философски платформи. Използвани са електронни сайтове като Британика, Уикипедия, Мома, Метрополитен, както и други представени автори и техни експозиции, колекции и отделни техни творби**.** Проследени са някои световни ежемесечни издания като Sculpture, Art Revue и др. Използвани са предимно материали, книги и списания, издадени на английски. Във връзка с физически и якостни качества на материалите и тяхното настоящо развитие и ноухау са направени консултации със специалисти инженери.

1. Историко-социални и художествени предпоставки

Високите темпове на развитие на човечеството в епохата на индустриалната революция, научните и технологичните открития, социополитическите взаимоотношения въздействат върху 20. век с революционен подем във всички сфери. Наблюдават се огромни геополитически промени в целия свят и в частност в Европа. Протичат миграционни процеси и размествания в интелектуалните, духовните сфери и личностите, които ги обуславят. Бързите промени в естетиката, философските и духовни възприятия се изразяват в стиловото разнообразие в сферата на изкуствата и артистичните среди. Европа се превръща в сцена, на която се срещат културата на класиката, образците на непознати цивилизации, фолклорът на новоизучени континенти с представителите на модерни и авангардни школи, течения и интелектуални кръгове. Това от своя страна има голямо влияние върху творците от Стария

континент и ще окаже въздействие върху музиката, живописта, скулптурата, развиващото се кино, които търпят прогресивни метаморфози и се превръщат в авангард.

Сцената на класическата музика е изпъстрена от стилове и гениални композитори и изпълнители, представители на Немската, Виенската, Парижката школи. Творбите на Джордж Гершуин въздействат и стимулират джаза към ведри краски. Така наречената музика на „черните", основаваща се на негърския спиричуел и блуса, завладява със своята свобода за импровизация и възможност за виртуозни инструментални и вокални интерпретации Популярната музика е превърната в индустрия и се превръща във възможност, сцена за изразяване на протеста на младите поколения срещу войната, насилието, нарушаването на расови, социални и лични права.

Архитектурата, мостостроенето и инженерното строителство представляват красноречив отпечатък на индустриално-техническите постижения. Старата еклектична архитектура на историзма и орнаментализма, лишена от новаторство, репродуцираща класическите епохи и принципи на проектиране, е повлияна от инженерните нововъведения. Усъвършенстването и прилагането на стоманените конструкции и стоманобетона спомагат за решаването на новите урбанистични проблеми, възникнали поради стремително нарастващите градове и мобилност на населението. Идеите за къщата на масовото производство на Льо Корбюзие или, както сам той казва, „къщата машина". Декорацията и орнаментиката са отхвърлени, мисълта е насочена към предназначението и функцията ѝ, че всяка форма, притежаваща ги сама по себе си, е красива. Архитектурата няма да остане настрани от бързо променящите се стилове и влияния, а в много случаи тя ще стане доминантна.

Може би най-важното откритие, което касае пряко двумерните изобразителни средства, е откриването и налагането на фотографската технология в края на 19. в. Тя постепенно ще обезсмисли функциите на изобразителност, свързана с просто регистриране на натурата. Това, от своя страна, ще наложи значително по-задълбочена и психологическа проблематика

в живописта и това ще ѝ помогне бързо да се отърси от наподобителното статукво и да се превърне във водещ жанр. Скулптурата дълго време изпитва бурния гений на Роден и Бурдел. Вълнуващи и доминантни, те създават мощен личен стил и почерк. Скулптурата присъства със свой почерк, който няма да бъде отъждествяван с познатите от живописта стилове и течения, но ще създаде незабравими образци и ще скъси дистанцията към съвремието. Творецът ще продължи да търси себе си. Той е обсебен от желанието да не повтаря, да не копира и репликира вече познати неща, а да бъде техен откривател, „създател". В преследването на тези си желания за самородност творецът ще потърси опора в примитива, в инженерни и научни трудове и в математичните закони на вселената, ще се обърне към тържеството на детската непредубеденост и простота, към ирационалното мислене и съновиденията.

Свободата на движение преди Първата Световна война дава възможност за творчески и интелектуален обмен, в центровете на съвременното изкуство като Париж, Мюнхен, Берлин на авангардни автори като Пикасо, Брак, Ел Лисицки, Хулио Гонсалес, Родченко, Владимир Бараноф, Татлин, Антон Певснер, Наум Габо, Казимир Малевич и

След ужасяващите години на Първата световна война и тоталното разбиване на Германската империя се създава Баухаус като учебно заведение и става притегателен център, място, където се раждат и актуализират идеи, там намират почва за развитие и идеите на конструктивистите. Негов първи директор е Валтер Гропиус, привлечени са да преподават Василий Кандински, Паул Клее, Ласло Мохоли-Наги, Наум Габо, Лудвиг Мис ван дер Рое, Пийт Мондриан и др. По-късно учебното заведение бива затворено от националсоциалистите и неговият елит се пръсва и пренася идеите му по целия свят, а много от преподавателите в Баухаус заминават за Съединените Американски Щати. Ласло Мохоли-Наги създава „Училище по Дизайн" в Чикаго. Един от първите предвоенни катаклизми на европейската сцена е идването на националсоциалистите на власт през 1933 г. В Германия модерното изкуство е обявено извън закона. По-късно ще бъде създаден канал за

прехвърляне на интелектуалци в областта на науката, културата, изкуствата и хора, застрашени от холокоста, наложен от фашисткия режим. Това ще изиграе голяма роля за просперитета на следвоенна Америка и за превръщането ѝ в център на модерното изкуство. Тя ще стане втора родина и за големи личности, градили културата на довоенна Европа.

От края на 50-те години абстракционизмът (обобщаващо съвременните течения) претоварва като продукция изложбените зали, както с качествени, така и с нискокачествени произведения, без ясна представа за същината на абстракционизма. „Настъпва криза в критериите, а широката публика се отчуждава от спекулативността на творци и критици..." Творбите на класиците на авангарда са намерили своето одобрение и са приети в музеите и колекциите на меценати. Париж е загубил водещото място като център на съвременното изкуство. Като работещи центрове се развиват Ню Йорк и Чикаго в САЩ, Лондон, Касел в Германия, където се провеждат изложбите, наречени „Документа".

2. Прозрачни и полупрозрачни елементи в скулптурата. Предпоставки за появата им

В началото на 20 век нараства потребността от нови изразни средства, които да отговорят на авангардната мисъл и да дадат необходимата свобода за реализацията им в интериорна и екстериорна среда. Творците ще се впуснат в нови методи на работа като радикална алтернатива на традиционната техника по скулптура, моделиране, живопис, асамблаж и т.н. Те ще въведат съвременните индустриални материали като стъкло, неръждаема стомана, пластмаса, полиетилен, плексиглас и др. Решаващо значение до голяма степен в създаването на скулптурата и силното ѝ внушение има верният избор на материал. Промяната на материалите и техниката ще помогне на автора да се

освободи от вкоренени навици и да направи пробив в естетическия и емоционален заряд на творбата. Тълкуването на натурата като повод за изкуството и нейния начин на изобразяване ще се заяви в творба като „Me'drano" на Александър Архипенко (2. Фиг. 1). Един опит за вплитане на двуизмерността на колажа в триизмерното пространство, който ще отвори широко вратата към съвместяването на двуизмерните медии със средствата на скулптурата. В тази конструктивна скулптура, или по-скоро висок релеф, Архипенко се възползва от прозрачността на стъклото. Физичните качества на стъклото, върху което авторът рисува, позволяват да се получат похвати на изобразяване, непознати до този момент. В триизмерните колажи "Guitar" (Китара) – 1912 г. на Пикасо (2. Фиг. 2) пък, освен картон се появяват струни, които за в бъдеще ще бъдат развити като „корди" и все по-често използвани. В поредицата от интерпретации на Владимир Татлин „Ъглови релефи", правени по това време, той ще използва въжето освен като носещ елемент, така и като пластичен език (4. Фиг. 10; 11).

Такива средства за реализиране на произведението в сферата на изобразителните изкуства са вече на разположение и ще са обект на нашето изследване: изцяло прозрачните материали; прозрачни материи с линеарни, растерни, мрежови или смесени изображения; прозрачно-цветни, филтриращи или просто текстурни равнини. Възможностите на кордите, мрежите и безкрайните възможности за интерпретация и импровизация с тези материали освобождават мисленето на художника и ще тласнат изобразителното изкуство до различни качествени резултати. Всичките тези възможности, съотнесени към познатата ни плътна форма и структура на скулптурната творба, стават сфера, експлоатирана от авангарда на скулптурата на 20. век. Много са авторите, които внасят основни и съществени промени в мисленето и представите за скулптура. В посоката, която пряко изследваме, може би най-съществено място имат Антон Певзнер и Наум Габо. За тях пространствените конструкции, които разработват, са артистичният еквивалент на напредъка в науката и съвременното общество. Тяхната революционна теория за скулптура и пространство се състои във

възприемането на четириизмерното пространство, защото включва и елемента време в скулптурата. Те излагат своите радикални идеи в наречения от тях „Реалистически манифест”, който се публикува на 5 август 1920 година в Москва. На базата на своите философски и научни разбирания, отработени в проектите и скулптурите си, той разработва една зависимост: „взаимозаменяемост на маса, време и пространство – пространството може да бъде постигнато, без да се налага да се изобразява (имитира) масата”. Габо илюстрира една сентенция от Манифеста във формата на диаграма. Той рисува един затворен куб, направен от четири плана, от които конструира „същия обем както от четири тона маса” – отворен куб без стени и го показва пресечен с два диагонални плана: една вътрешна рамка, чиято точка на пресичане формира сърцето на структурата. Фундаменталната разлика е между имитирането и интерпретирането на натурата, едното изкуство следва, а другото управлява натурата. Изкуството трябва да съществува активно в четирите измерения, включително. Кредо, на което той не изменя през целия си живот.

Така появили се и застъпени в голяма степен в изкуството на авторите от началото на века, тези елементи ще продължат да се използват и развиват от поколението художници, работещо между двете световни войни. Не само, те ще продължат да интригуват все повече художници и да са поле на техните идеи чак до нашето съвремие. Технологиите ще ги направят по-лесно приложими и безопасни за ползване, с което те ще излязат от изложбените зали и ще настъпят активно и в екстериорното публично пространство.

3. Прозрачни материи

Плексиглас

Интересът към тези материали се дължи на свойството им на прозрачност. Възможността да пропускат светлина и да я филтрират правят тези материали много ценени като изходен материал в скулптурата. Плексигласът е един от

материалите, който започва успешно да се прилага веднага след неговото откриване. Неговите невероятни възможности, перфектната му прозрачност като на стъкло и в същия момент е много лесен за разкрояване. Възможността да бъде пластичен при сравнително ниска температура на загряване го прави много лесен за модулиране и с лекота да се премине от равнина в най-различни геометрични форми и пространства. Огледалната му повърхност има много по-ниска твърдост от стъклото и това позволява лесно да се матира и да се нарушава неговата прозрачност. Рисуването и чертаенето по неговата безупречно гладка повърхност не представляват трудност и с най-елементарни инструменти. Едно немаловажно качество е, че може да се тонира и оцветява. Още по-добре се разкриват неограничените възможности на този материал в ръцете на един автор с богата фантазия, инженерна подготовка и перфектно усещане за импровизация, какъвто е Наум Габо. Работата му „Колона" от 1923 г. е изпълнена освен с класически за скулптурата материали, така и с плексигласи (3. Фиг. 5). Стройната ритмична структура тръгва от плътен цилиндричен фундамент, преминава в прозрачни елементи на окръжността, за да продължи в ефирна вертикална четлива конструкция. Умелото използване на прозрачния материал позволява структурата на скулптурата и заобикалящото я пространство да заработят заедно. Посредством матиране и разчертаване на повърхността тя преминава от прозрачна в полупрозрачна. Пресичането на двустранно разчертаните повърхности ветрилообразно или спираловидно дават нов резултатен образ във визията на мрежи, които от своя страна се модулират от равнината, на която са положени. Всичкото това управление ще наблюдаваме в многобройните „Линеарни конструкции в пространството", без да се отегчим, и не само, ще разберем че пространството може да бъде и дематериализирано, масата сведена до минимум като усещане за гравитация, а и внушението да е изключително респектиращо (3. Фиг. 9; 10; 11). Изкушавам се и да спомена една негова творба блестящо подкрепяща казаното дотук "Spiral Theme" (3. Фиг. 2). В нея намират място много от качествата на материала, за които стана дума, и работата впечатлява с деликатния съюз между форма, линия и въздух. В много

голяма степен се наблюдава и друго качество – наслояването на плаки в дълбочина благодарение на неговата транспарантност.

Ще анализираме „Портрет на Марсел Дюшамп” – направен от Антон Певснер 1926 г. (3. Фиг. 13). В тази работа авторът използва няколко приома във формостроенето, като ползва двуизмерни елементи, с които борави умело, за да изгражда композицията. Решението да тръгне от равнина, която да колажира и обогати с други равнинни елементи, отклонени от основната равнина, му помага да ни адаптира по перфектен начин от релеф към изцяло триизмерната глава. С навлизането към портрета срещите на отделните ортогонални равнини стават се по-близки до правия ъгъл. По този начин той насища пространството и задържа повече сянка, с която да уплътни и аранжира триизмерната глава. Дълбочините, наситени със сянка, и изцяло отразяващите светлина равнини създават интересен драматичен език. Кубистичното усещане се засилва от рисуването с финалите на равнините и придава допълнителен характер на портрета. Една негова работа – проект от Парижкия му период – „Модел за статуя на Афродита” в балета “La Chatte” (Котка) е идеален пример на упражнение за построяване на фигура с елементи от окръжността (3. Фиг. 14).

Много художници, работещи в първата половина на 20. век попадат в изкушението на този материал и експериментират с него. Един от тях, познат ни като неспокойна и търсеща личност в сферата на визуалните изкуства, е и Ласло Мохоли – Наги. Той разработва една тема “Spirals” (Спирали) 1946 г. (3. Фиг. 15), за която използва като основно материално средство плексигласа, прилагайки нестандартните принципи на формообразуване, които предлага прозрачният и лесен за манипулиране материал. Познато ни е неговото специално отношение към светлината, на което той залага изключително много в творческите си търсения. В същия този дух творбата е изпълнена със светлина и лекота, като плуваща медуза в морето.

Надявах се, че познавам добре творчеството на Луиз Невелсон до момента, в който не преоткрих за себе си едни творби, излизащи от контекста на обичайната, характерна за авторката плътна моделировка. В повечето случаи

боядисаните в ахроматично творби създават внушение на застинала монументалност и монолитност. Изпълнените от плексиглас, в характерния за автора строеж на кутии, творби “Transparent Sculpture 4” (Прозрачна скулптура и “Transparent Sculpture” звучат в съвсем различна светлина (3. Фиг. 16; 17) – изцяло прозрачни, разчитащи на диаметрално противоположни изразни средства, в които сянката има други качества, стойност и материалност. Облети и пропускащи светлина, те въздействат като нарисувани структури в пространството.

Стъкло

Стъклото е материал, който ще заеме значително място в обслужването на идеите на авторите като елемент, който сепарира, концентрира, отразява светлина. Ще се използва за светлинен източник или пък ще се появи с цветни и тонални стойности както при витража. Стъклото като технология е значително по-различно от плексигласа, изисква много по-високи температури за обработка и в обикновеното си състояние е доста чупливо. С напредването на технологиите стъклото претърпява голямо развитие и става все по-лесно за употреба и с все по-добри експлоатационни качества. В автомобилостроенето започват да се използват стъкла с различна форма, пригодени за съвременния дизайн на транспортните средства.

Не знаем как би изглеждал в реализация „Монумента на Третия Интернационал” – 1919 г. на Владимир Татлин, но в неговия проект, издържан в индустриален конструктивизъм, смятан дори за едно от най-добрите постижения на архитектурата за 20. век, той имплантира стъклени геометрични фигури (3. Фиг. 21). Куб, призма, цилиндър и полусфера, естествено заредени със символиката на епохата. Една впечатляваща работа от стъкло на Марсел Дюшамп, създадена по новела “The bride Stripped Bare” (1913-1925), е алегория на желанието и отчаянието (3. Фиг. 22). Тя се състои от две големи панели от стъкло, държани и разделени от метална рамка. Изображението е създадено на леери с апликации на изображения и създаване на перспективна представа.

Рисува и подлепя тънки въжета по отделните пластове и прави натрупвания на прах за своите внушения. Роберт Раушенберг по подобен начин ще прибегне към прозрачни панели с цветни апликации и рисунки по тях в инсталацията си “Soltic” – 1968 г. (3. Фиг. 24). Той ще усложни композицията, като ще подреди паната едно зад друго, а на всичко това ще добави и подвижни пана (врати). Зрителят може да влезе в обособеното като павилион пространство и при движението на прозрачните панели да има усещането, че преминава от пространство в пространство. Раушенберг използва този метод на наслагване на образи и обекти и в друга своя работа, където подрежда прозрачните елементи един зад друг и разчита на сумарния образ, получаващ се в дълбочина “Shades” – 1964 г. (3. Фиг. 25).

Ханс Хааке през 1967 г. ще изложи своята красноречива инсталация, сигнираща един физически и природен закон за кръговрата на водата “Condensation Cube (Weather Cube)” (Кондензиращ куб) (3. Фиг. 27). Инсталацията е изпълнена изцяло в прозрачен материал с инсталирана към вътрешното пространство аерозолна инсталация.

Прозрачните материали дават неограничените възможности за създаване на пространства, които да са обект, среда и в същия момент да не изолират от околната среда. В работата си “Crasy Spheroid – Two entrances” (Луд сфероид – два входа) Дан Грахам залага точно на тези качества, като добавя и двустранно огледало (3. Фиг. 28). Работата е експонирана в комуникативна среда в парка и става едно прекрасно място, където отвсякъде си заобиколен от природа, а сред всичкото това можеш и да срещнеш себе си.

Тук добавям един друг наш съвременник, който има място в тази глава. Томас Сарацено използва всички тези качества на стъклото, които му помагат да внедри своите скулптурни и архитектурни инсталации в модерната урбанистична среда, и пример за това е работата му “Air–Port–City” (Град летище) във Франкфурт (3. Фиг. 34). Строго геометричната структура и използваното стъкло под формата на прозрачни и огледални елементи я правят изцяло кореспондираща със сложната градска среда – павиран площад,

стъклени фасади и метални небостъргачи. Напомнящата на химичен елемент структурна решетка поема върху отражателните части павираната настилка, части от околните фасади, а също и облаците в небето. Същия ефект може би търси и в серията от свои инсталации “Cloud Sitie’s” (Облаци градове) (3. Фиг. 35). През 2012 година той монтира инсталация със същото наименование на покрива на музей Метрополитън в Лондон, която дава възможност на зрителя да се движи вътре в нея. Конструкцията, монтирана от неръждаема стомана, е съчетана с прозрачни и огледални панели, а разположението ѝ на покрива на сградата е идеален начин да се вкара небесната панорама в инсталацията. Отрязъци от синьото небе и обемисти облаци са се настанили по огледалните повърхности на клъстерната структура. Многостените, свързани и надстроявани помежду си под разнообразни ъгли, отразяват околността и части от съседните елементи. Авторът се е погрижил инсталацията да е многоспектърна като пространство и погледът на зрителя да преминава през структурата, да обхожда и да изгражда завършена представа за намерението му. По мнение на посетители и от видяното на фотосите, това е един чудноват небесен спектакъл. Тази естетика ни е позната от неговите инсталации като “Biospherical” (3. Фиг. 36), предназначени за интериорни пространства, където той позиционира елементите посредством натегнати въжета. В тези причудливи утопични космически построения той с размах използва голям набор от изразни средства и конструкции, в които стъклени и отражателни елементи са в най-различна форма и вид.

Акрил

Алисън Шотц е наша съвременничка, която предпочита работата с прозрачни материали, както в работата ѝ “Transitional Objects” (Преходни обекти), изпълнена в лазерно рязан акрил. (3. Фиг. 37). Творбата разчита на навлизащата през прозорците светлина, която се пречупва в цветна дъга. Друга нейна инсталация, “Geometry of Light” (Геометрия на светлината) – каскада от стъклени концентрични окръжности (3. Фиг. 38), ръчно рязани стъклени лещи,

които фокусират и съхранят естествената светлина от различни ъгли и интензивност в продължение на деня, са подредени по опънати въжета. Въжетата са разположени концентрично откъм Стъклените витрини на експозиционното пространство към центъра, възхождащо към високия таван. Внушението е оптическо, като пренася светлината на естествения източник по продължение на огънатите вектори на въжетата. Подобна като лекота и дематериализиране на обекта на изкуството сме виждали и по-рано във вариациите на Ричард Липолд. В един от многото му експерименти „Вариации в Сфера N:10: Слънцето" сме свидетели на подобна централна симетрична композиция (3. Фиг. 41). Позлатените стоманени въжета-корди изграждат архитектонична мрежа от взаимно пресичащи се прави. Посредством тяхното членение и поставяне в пространството той създава среда, в която разполага полупрозрачни повърхнини, с които натоварва в посока център. Плуващата в светлина, внушаваща звездно пространство творба е направена през 1955 г. Неговият творчески потенциал е изцяло преплетен с неговата иновативност в областта на материалите. Инженерните му познания отварят простора на неговото въображение и това става причина да бъде възприеман и да са му възлагани мащабни и отговорни поръчки.

Полиетилен

Полиетиленът е материал, чието възприемане в изкуството става относително бавно и с резерви, въпреки положителните качества, които притежава. Първата причина е неговата малка трайност и бързото стареене като материал, което за скулптурата, знаем, е от решаващите фактори. С течение на времето производителите успяват да подобрят качествата и показателите на този материал. Втората причина е неговото първо-предназначение, познат е преди всичко като опаковъчен, транспортен или изолационен материал. От друга страна пък, той има и доста примамливи характеристики, които го налагат в различни видове изяви като акции, пърформанси или бързи мащабни екстериорни и интериорни решения. Едно от най-важните му качества е бързото

усвояване на големи площи поради ниското му тегло и възможност да се използва във всички възможни равнини и пространствени структури. Лесното му разкрояване, уплътняване и възможността да приема чужда форма са част от неговия широк спектър на възможности. Не на последно място са неговите производствени разновидности, като различни дебелини, широк диапазон пропускливост на светлина от напълно прозрачен до плътен. Произвеждат се и в голяма цветова гама.

Много добър пример за усвояването на пространства с подобен материал са инсталациите на Атина Тача. Тя изпълнява инсталации за Държавния музей за съвременно изкуство в Солун (3. Фиг. 42; 43) и друга "Pull", 2011 година, в Културния център „Онасис" в Атина (3. Фиг. 44; 45). За тези инсталации използва еднакви материали, като различната концепция и пространства са достатъчни за съвсем различното внушение на двете изяви. Интересно е обяснението и за инсталацията "Pull", което дава в едно интервю за списание "Sculpture": „Лентата в областта на стените може да се разглежда като пенещи се вълни, квантови колебания или дори чувствени органични форми и, разбира се, зрителите могат да намерят други асоциации в него. Но за мен "Pull" може да се схваща като привличането на противоположностите на много различни нива: масивна колона срещу ефирен материал; праволинейни таванни ленти срещу спирали върху колоната и завъртулки по стените; яснота срещу неяснота, фиксирани спрямо отворени поливалентни форми и ред срещу хаоса – в крайна сметка, работата внушава дърпане на въже между противоречащи си системи или сили".

Няма как да не споменем за сетен път и Йезус Сото. Вече стана дума за неговото отношение и боравене с прозрачните материи. В неговата работа "Penetrable" (Пропускане), която съществува от 1973 до 1995 година и е изпълнена за паркова среда в Гарсия, Испания, той използва осветен в жълто полупрозрачен пластичен материал на основата на полиетилените (3. Фиг. 46). Това неслучайно е провокирана от идеята му за преминаване през полоса, пътека от висящи и люлеещи се от вятъра ленти. Зрителят участва в самата

работа движейки се, плувайки, като след няколко метра неговият силует започва да се стапя в подвижната структура. Творбата е с дължина 14 м, така че движещите се фигури изплуват като от утринна мъгла. Същата идея за мобилна скулптура той ще разработи и през 1997 г. за Скулптурния парк на открито в Южна Корея (3. Фиг. 47). Там ще разчита на изцяло прозрачна материя и по-разредени елементи, а усещането е на преминаване под дъжд. Безкрайният талант на венецуелеца изумява с впечатляващо разнообразие и способност да присъства интелигентно и ненатрапчиво в експозиционното пространство. Човек не може да не остане очарован от мащабните му и елегантни решения за огромните като площи и височина Royal Bank of Canada 30-24-18 метра, 1997 година (3. Фиг. 48), Centro Benaven Caracas 24-10.6-10.6 метра, 1979 година (3. Фиг. 49), за които ползва полиетиленови шнурове, в първия случай бели и жълти, във втория – сини. Силата на неговите работи се дължи на лесното за възприемане и визуално успокояващо внушение на принципа на гравитацията.. На този принцип той построява много работи на тема „Сфера”, като отново ползва широкия диапазон от прозрачни до плътни цветове, подобно на реализираната в монументални размери сфера за Олимпийския парк на Сеул – 1988 година (3. Фиг. 50). Неговото влечение в оп-арта се усеща почти във всичките му работи и, разбира се, в тези, за които става дума по-горе. Съчетани със светлина и движение, те оставят незабравими впечатления у посетителите. Работата, експонирана в неговия музей в Боливар, Венецуела „Подвижно насищане” съчетава почти всичко, за което стана дума (3. Фиг. 51)

4. Корди и прътти

Корди, струни, въжета

Кордите, струните, въжетата имат впечатляващо въздействие в скулптурата, както и останалите елементи от тази част – прътите. Разликата е доста съществена. Кордите са под формата на стоманено или пък конопено

въже, стоманена или найлонова нишка, в зависимост от размера, средата и съпътстващите я материали. Те обикновено изпълняват визуални функции и по-рядко се използват като носещ или натягащ конструктивен елемент. Прътите от своя страна са твърди прави елементи от различни материали, като плексиглас, стомани, месинг, тръби и др, те освен визуални, често изпълняват и носещи конструктивни функции. Тези елементи, довели до революция в архитектурата и мостостроенето като структурен, конструктивен елемент променят изцяло тяхната визия и възможностите им за приложение – обединяващи скулптурата и архитектурата елементи, които позволяват развитието на куполните съоръжения.

Прилагането на тази техника в работите на едни от авторите е по-интуитивно и артистично, както в работите на Пабло Пикасо – струнни инструменти: „Виолина", „Китара". В тях използва една необичайна смесена техника, която наподобява колаж, а може би той и не е намирал някаква разлика и постига усещане за триизмерен колаж, скулптура. В работата му „Китара" от 1912 г. се забелязва една промяна в начина на построяване на творбата (2. Фиг. 2): досегашното кубистично моделиране, което интерпретират с Брак и кубистите, е заменено с конструктивен подход. Принцип, който по-късно ще бъде заложен като основен при конструктивизма.

В работите на Барбара Хепфорт и Хенри Мур, например, техниката на кордите се изпълнява с инженерна педантичност. В повечето случаи те съчетават геометричността на кордите с ажури, кухини и проходни тунели, което асоциира с музикални инструменти. Разположени от двете страни на отвора, създават особено състояние на интериорност и дълбочина. Намерен е балансът между строежа на плътната форма, ажура и натегнатите корди, богатата органична абстрактна форма преминава в геометрична абстрактна форма. Барбара Хепфорт споделя: „Използвах цвят и нишки в работите си. Цветът в издълбаванията ме потапяше във вода, пещери и сенки. Нишките бяха уловеното напрежение между море, вятър, хълмове и самата мен", "Sculpture with color" (Скулптура в цвят) – 1943 г. (4. Фиг. 22). По повод кордите Хенри

Мур казва: „Вие може да ги използвате, за да развивате криви, конуси и безкрайно интересни геометрични фигури. Вие може да получите някои много интересни ефекти, ако струните са направени в различни цветове, може да започнете да представяте различни измерения, не по отношение на абстрактните числа, а от гледна точка на емоционалното преживяване”. Реално потвърждение на думите му виждаме в работата му “Moore 4” (4. Фиг. 28, 29).

Един от първите блестящи примери за скулптура в урбанистична среда, изпълнена в тази техника, е работата на Габо пред сградата Биженкорф в Ротердам, Нидерландия, реализирана през 1957 г. (4. Фиг. 7, 8). Поставена в близост до фасадата на сградата на не много комфортно пространство, тя стои приятелски с окръжаващата я среда и това в голяма степен се дължи на постигнатата транспарантност и визуална лекота на творбата. Хармоничното възприятие на конструкцията и пропорционирането й към обкръжаващата я среда е само едната страна на монетата. Виждайки крайния резултат, посетителят не се и досеща за трудните технически въпроси, свързани с реализацията и устойчивостта на атмосферните условия.

Американският скулптор Ричард Липолд ще освети своите пространствени въжени конструкции MetLife “Flight sculpture” (Летяща скулптура) (4. Фиг. 31). Той ще използва прозрачна корда и ще използва нейната светлопроводимост, за да ги използва като светещи линии и обемни рисунки на тъмния фон и да насочва светлината в нужните му направления и плътност. Посредством тази техника той наслоява светлината и я композира в различни комбинаторни схеми. Заложената от конструктивистите идея за светлината и четвъртото измерение намира своя блестящ израз и приложение.

Прътi

В основата си под прътi ще имаме предвид елементи от различни материали, от които не се изисква да са много гъвкави, а по-скоро отсечка градивна единица. Много често визията на прътите се припокрива с тази на кордите и има случаи, в които зрителят може да се подведе. Има много

примери, в които двете изразни средства се използват едновременно в една творба, дори преминават в някаква структурна решетка. Предпочитани като изходен материал са желязото и стоманата заради тяхната еластичност и възможност за физически натоварвания. Те са и най-лесно податливи на спояване, заваряване и изпълняването на работите е по-достъпно от цветните метали и сплави. Слабото място е тяхната корозивност, което изисква допълнителна обработка, особено когато се касае за екстериорна среда. Това е и една от причините за използването на цветните метали, заради тяхната устойчивост на атмосферни влияния и благородство на патината. По-нататък ще стане дума и за други материали и техни разновидности, които внасят разнообразие в крайния резултат на скулптурата. Плегсигласовите пръти ще бъдат използвани и като светловоди, а кевларът ще отвори нови възможности поради високия коефициент на тегло – якост. Това е може би най-близката и податлива на инженерен и математичен строеж материя и е основната причина да привлича художници, които преди това са имали инженерно или техническо образование както Наум Габо, Ричард Липполд и много последователи на конструктивизма.

Много сериозен аргумент за ползването на прътите в монументални решения е, че при тях не стои проблемът натягане, както при кордата (стоманени или други въжета). Когато скулптурата е в малък размер, усилията за натягане на кордата до изпънато положение не са големи, докато при скулптури с голям мащаб се прибягва до технически пособия, машини и кранове. Това е и причината проектите за монументални работи да се изпълняват с пръти, а има и случаи макети, представени с корди, да бъдат реализирани с пръти или смесено, в зависимост от техническите възможности. В работата си в Ротердам Габо също ползва смесване на двата вида, а проектът му за монумент ”The unknown Political Prisoners” (Незнайните политически затворници), 1953 г., използва в стабилна решетка от пръти (4. Фиг. 6). Екстериорната творба за фасада на Барбара Хепуорт “Winged Figure” в Лондон, монтирана през 1963 г., също е реализирана с пръти, въпреки че в творчеството

си тя изцяло работи с корди (4. Фиг. 38). Това не е компромис, тъй като тези творби са подготвени за възприятие от голяма дистанция и по-скоро пропорцията е тази, която е от решаващо значение.

Като говорим за прътите не може да не споменем отново Ричард Липолд и неговите грандиозни решения за едни от най-големите компании в САЩ. Неговите скулптури са до такава степен разнообразни, че не може да го представим изчерпателно в един раздел. Той ползва пръти, корди, прозрачни материи, светлина едновременно и създава феерия от впечатления (4. Фиг. 41; 42). В работите си използва освен твърди непрозрачни пръти, така и пръти от фибростъкло, които са прозрачни, а в същия момент по дължината си са светлопроводими. Това им качество внася богат светлинен спектър от възможности. Гледайки на изображение някои от творбите му, спокойно може да се подведем по отношение на използваните средства, прозрачни и посребрени корди или прозрачни пръти.

Сото също се възползва от прътите като градивен елемент. В познатите ни вече висящи инсталации, под въздействие на гравитацията, основната градивна единица също въздейства като права отсечка. В повечето от инсталациите си “Sphere” (Сфера) и други, които са окачени, той използва висящите отсечки, пръти за построяване на геометричната и пространствена форма. Той ползва оцветени тръбни елементи, особено за тези, които изискват по-категорични вертикали и стабилност на въздушните течения (4. Фиг. 43). В случаите, когато има нужда от мекота и по-ефирно движение, ги съчетава или замества с полиетиленови шнурове или въжета, които могат да се огъват. Подобно на Гауди той обръща огледално силите на гравитацията и разработва и реализира свои проекти със стоящи пръти (забити в грунда). Те по-скоро са оп-арт, но не изключват възможността за движение (колебания) от въздушните течения. Различни като въздействие от неговите висящи структури, по елегантен начин запазва изчистения геометричен език и свой почерк “Blue cube inside” (Син куб вътре), 1976 г. (4. Фиг. 44). Следват “Extension and Half Sphere" (Удължение и полусфера) и “Cathedral with red center” (Катедрала с червен

център), създадена през 1997 г. (4. Фиг. 45; 46). Характерното за тези работи е, че впечатлението се получава от промяната на зрителната точка, сумарността от наслоени вертикали с различна височина, разредка и цвят.

Индустрията и технологиите продължават да създават все по-нови материали, които навлизат активно и в скулптурата. Неръждаемите стомани и широкият спектър от артикули, които се произвеждат и стават все по-достъпни като цена, техните подобрени експлоатационни качества ги правят много предпочитани.

5. Мрежи

Мрежи – метални, текстилни, полиетиленови, дървени

Мрежите – метални, текстилни, полиетиленови, дървени, полиестерни като изходен материал. Различни са като физико-механични качества – твърди, еластични, разнообразни като структура и плътност и т.н. Те имат качеството да са транспарантни в по-голяма или по-малка степен и това им качество предразполага за едно вплитане с плътната и тежка форма. Те могат да се ползват като заемка от комбинаториката или пък от отпадъчен производствен отпадък и да се влагат в работите. Много от авторите прибягват към готови такива и работят с техните габарити, форма, цвят и други, които пък ги изплитат, като това е част от изобразителния процес. Кубистите започват да ги използват като елементи в своите колажи и асамблажи, като там все още рядко имат пластично пространствено приложение. Откриваме такъв елемент в колажа на Пикасо “You”, където използва дървена плетеница от седалищната част на стол, както стана дума, по-скоро като ритмичен елемент в композицията (5.Фиг. 1)

Интерес представляват мрежи, получени чрез обработка върху плътен или прозрачен носител посредством разчертаване или рисуване. Отново ще се позова на работите от плексиглас на Габо “Construktion in Space – Suspendet” и

“Linear Construction in Space No 1 (Variation)”, където се вижда разнообразието от мрежи, получени при двустранната обработка на равнините (5. Фиг. 3, 4). Авторът има възможност да ползва различни комбинации от мрежи, а има и допълнително усложняване от проекцията на няколко равнини една върху друга. Пространствените ортогонални конструкции също дообогатяват изразния език.

Италианският скулптор и дизайнер Бруно Мунари използва конвенционално приложение на мрежите, като ги използва като готов материал, който моделира в пространството. В работите му като “Concave and Convex”, 1948 г., добре се вижда горното заключение, класическо формоуправление, което е подсилено като внушение от прозрачните качества на мрежата (5. Фиг. 7). Отделните елементи се наслояват и визуално уплътняват. От своя страна, в сферичните или полусферични участъци мрежата създава впечатление на светлосянка и обем от натрупването и уплътняването на нишките, от които е изтъкана. Засичането под различен ъгъл на тези нишки създава усещането за разположен по различен начин щрих и създава своеобразен графичен привкус на изображението. Елемент, който се наблюдава в различни жанрове и е много често експлоатиран в оп-арта като средство за внушение и оптически манипулации на окото.

От подобна проблематика и богатство на изразните средства на металната мрежа се ползва и Мануел Ривера. Трудно е на моменти дори да прецениш дали това е скулптура или пространствена графика, а някои критици казват, че това са пространствени картини. Някои от работите му изцяло са пластично обосновани, други, като “Metamorphosis” – 1959, имат изцяло внушение на графична техника (5. Фиг. 8).

Във фабрични мрежи е изпълнена и “Floating mountains, Singing Clouds” (Плаващи планини, пеещи облаци), едно колкото забавно, толкова и загадъчно наименование на инсталацията на скулпторката от китайски произход Мей-Линг Хом (5. Фиг. 10). Дълбокото й познаване на азиатската култура и отношението на изобразителността към ландшафта обяснява концепцията на

заглавието. Отново ставаме свидетели на едно триизмерно рисуване в пространството, превръщащо се в елегантен пластичен език, демонстриран от Хом. Дързък и елегантен начин да синтезираш усещането си за земята и небето в тяхната взаимовръзка и да го изобразиш с на пръв поглед не до там точен за това материал. В работата й може да се открие усещането за спокойната котловина, извисяващите се върхове, забулени в облаци, рафинирана елегантност съпътства целия ти полет.

Един по-различен начин на ползване на качествата на прозрачност на мрежести структури и свободно моделиране, изграждане в пространството срещаме в скулптурите от кинетичен характер на германския скулптор Хари Крамър "Sledge"1962 г. и "B.E.N." 1963 г., които излага в Касел през 1963 г.и те показват близостта му до биологичната абстракция (5. Фиг. 12, 13). И отново прозрачният обект с възможностите на метала да се строи форма и да се използват рисунъчните му качества, чрез които да проследиш и изследваш, и в същия момент да останеш в ортогонална проекция. В така наричаните от него „автомобилни скулптури" той успява да създаде жива и ефирна форма, в която да разположи мобилните детайли, които заживяват в тяхна интериорна среда.

Джон Рупърт пък, наш съвременник, използва мрежит, за да създаде обекти, които напомнят симетрични съдове (вази), които експонира в екстериорна среда, където те въздействат в едно с подбрания от него ландшафт. Прозрачността е изключително важна и спомага за едно метафизично присъствие, без да натежава на околната среда. Една от работите си "Beach Pots" (Крайбрежни съдове) инсталира върху пясъка на морския бряг във Вирджиния, дори от снимка се усеща особената инвенция от срещата на вятър, морски вълни, материк и тези, едва ли не загатващи, но активно присъстващи обекти (5. Фиг. 14). Занимава го оптическото въздействие на тези плетива тип кошница с интересния ефект на вълната, получаваща се от вертикалните и хоризонтални елементи при тяхната верижна връзка.

Ернесто Нето, когото ще споменаваме и в други глави, например, ползва пространства с размерите на спортно игрище. Работата му "Stadium" (Стадион)

в Рио де Жанейро и много други негови инсталации с елементи на мрежа той изпълнява с полиестерни и полипропиленови материали, които позволяват еластичност и разтегливост (5. Фиг. 17). Качества, които са основни за неговия принцип за изграждане на пространствените му инсталации. В работата му “The Island Bird”, 2012 г., можем да видим един от принципите на модулиране на пространството, където основни елементи са еластичните мрежи, формовани под действието на гравитацията (5. Фиг. 18). И като стана дума за гравитацията в неговите инсталации, искам да дам един пример с нейното преодоляване. За една екстериорна задача той използва групи от балони, които опъват фини цветни воали, мащабирани на фона на сграда от викторианския период. Работите му изглеждат като игра на дете, но в същия момент са заредени с идея и мисъл за среда и пространство в многобройни видове прояви (5. Фиг. 19).

Мрежести структури

Разликата между горната подчаст и тази, на някого ще се стори формална, но тя по-скоро е съществена. В тази глава ще намерят място обекти, които носят характера и внушението на мрежата, но в основата си са построени по съвсем различен начин. При някои това се дължи на особеностите на материала, а при други – на концепцията на строежа и, което е много важно, не използват промишлено изпълнени мрежи. Поради разнообразието от авторски решения и свободата на материала, мрежестите структури биват много различни видове.

Иска ми се да обърна вниманието на едни не много популярни работи на познатия ни с плътна „ъгловата” естетика Лин Чадуик. В тези творби той заменя части от познатата ни плътна форма в кубистичните си работи с прозрачно моделирани елементи (5. Фиг. 20, 21). Това са своего рода мрежести структури, които той моделира в материала, с който работи, и ги адаптира към своята естетика. Типичният и характерен пластичен почерк, заострената и геометрична чувствителност и моделиране на Лин Чадуик не е нарушен и работите, изпълнени в класически материал – бронз, намират ново звучене. Тежкото и

плътно усещане в неговия стил на работа е по-леко и ефирно балансирано с плътните елементи и точно комуникиране между двете фигури. Те се възприемат и разработват от всички гледни точки, без някоя от тях да „запушва” (припокрива) другата.

Ибрам Ласау е автор, който работи предимно в метал и построява своите скулптурни пространства като моделира прозрачни архитектонични модели с техните вариации и различна концентрация в тримерното пространство (5. Фиг. 25, 26). Напомнящи фриволна геометрична арабеска, отново посредством моделиране е постигната ефирна структурна форма, където сериозно място е отделено и на внушението на естествените цветове на различните метали, с които работи (5. Фиг. 27, 28). Ласау е и пионер на техниката със заваряване на черни и цветни метали, техника, с която предпочита да работи и да създава отворени пространствени структури, в които идеята и репрезентацията вървят ръка за ръка. Работите му, изградени по този начин, напомнят странни звукови наслоения, отражения и реверберации (5. Фиг. 29, 30).

Един друг автор ще предпочете генерално различна естетика, като ползва телта като основен изграждащ елемент и посредством рисуването и сплитането постига една аморфна мрежеста материя. Скулпторката Клер Фалкенщейн прави „Портрет на художника Карел Апел” и, познавайки творчеството му, човек си обяснява инспирацията и направата на скулптурата (5. Фиг. 31). Начинът на изпълнение на работата напомня и е отъждествявана с птиче гнездо. В работата са вплетени ламаринени и други елементи, които създават особено усещане за пространство и интериорен уют. В същата посока е и друга нейна творба “Sun” (Слънце), която прави през 1960 г. (5. Фиг. 32). Работата е изпълнена изцяло от различни сечения медна тел, като изгражда биоморфна пластика посредством наслагване и уплътняване от прозрачни ажури, а на места до почти непрозрачни стойности. Нейното обемисто творчество не се изчерпва само с този метод на работа. В областта на скулптурата тя използва и доста по-четливи структурни пространства, както в “Space Structure”, където

стереометрични принципи са вплели вихреното усещане от къси отсечки и елементи в пространството (5. Фиг. 33).

Мрежестите структури в основата си позволяват голяма свобода и възможности за импровизация, както като пространство, така и като разнообразие в изразните средства. В работите си, например, Юрико Ямагучи работи с много голям спектър от материали за постигането на своите идеи. Тя започва да работи с традиционните за скулптурата материали, но е заинтригувана от Ева Хесе, която е от пионерите в използването на индустриалните материали като латекс, фибростъкло, пластмаси и др. Това ще промени основно нейните възгледи. Неин материален език ще станат смолите, пластмасите (под различни форми), медни, месингови и стоманени проводници. Пластмасовите тръби пък ще ѝ служат, за да пресъздаде структури, напомнящи морски образования, анемонии и корали. Работите ѝ напомнят космическа галактика или пък взрив от пъстри цветя, запленяващи със своята хармоничност – “Return” (Завръщане), 2005 година, изпълнена в предпочитаните смоли и медна тел (5. Фиг. 34). В работата си ”Floating world” (Плуващ свят) през 2007 г. тя включва и отпадъчните материали от нашето съвремие като компютърни чипове, батерии и др. (5. Фиг. 35). Тя разсъждава и се позовава на японското наследство и значението на традиционните материали, като съзрява за генерална промяна, очарована от хартията и природните материали. Основно и водещо в работите ѝ ще си остане нейното светоусещане за лекота мрежо-подобни инсталации като невронни връзки. Не случайно всичките ѝ работи са облети с много светлина, останалото е технология.

Неограничените възможности ще позволят на артиста да надникне в дълбините на познанието, да опознава животинския свят, астрономията и това ще провокира неговото въображение и желание за откривателство. Поради тази причина Томас Сарацено ще впери поглед в магичния свят на паяка, начина му на съществуване и създаваните от него паяжини. Томас Сарацено отделя голямо внимание на природата и това доказва с инсталацията “Social, Quasi Social, Solitary, Spiders On Hybrid Cosmic Webs” в Берлинска галерия, където експонира

натурални паяжини, съхранени в прозрачни кутии и специално осветени (5. Фиг. 37, 38). Той ще обедини качествата на скулптора, архитекта и инженера, за да пресътвори тези природни постижения и да поднесе една своя представа за света и бъдещата урбанизация, наричана от много експерти утопична. Еластични въжета ще са средство, с което той ще реализира част от своите мечти, като ще създаде експлозия от линии, които ще му позволят да превърне психо-архитектурните инсталации, наподобяващи гигантска паяжина в сцена. Анализирайки природните закони, той използва 8000 еластични въжета, превързани ръчно 23000 пъти, за да реализира инсталацията си “Gates head” (Портали) (5. Фиг. 39). Многобройни са инсталациите, в които той се ползва от тази техника, за да разработи проекти с подчертано геометрична структура, основана на теорията на сапунените мехури, и да построи реплики на негови любими теми “Cloud Cities” (Градове облаци) от 2010 г. и висящи градини в пространството (5. Фиг. 40, 41). Засега ще приключа представянето му в тази част с инсталацията му ”Flying Green House" (Летяща зелена къща), в Арнхем 2008 година, в която виждаме преплитането на настоящата тема за мрежестите структури с обособената тема „ среда” (5. Фиг. 42).

6. Фабрикати, готови продукти от промишлеността

Смесването на различни видове материали и техники, обект на нашето изследване, дават резултати, които трудно могат да бъдат причислени към някои от подразделите. В това число са елементи и заготовки за индустрията, които авторите ползват като готов продукт или като изходен материал за работите си. През 50-те и 60-те години се появява интерес към желязото като основен пластичен материал във всичките му разновидности. Отпадъчно желязо, ползвани машинни детайли и скрап стават предпочитан елемент от

много скулптори. Неограничените конструктивни възможности и устойчивост на атмосферни условия позволяват да се изпълняват скулптури в едри габарити за екстериорна среда.

Различните видове щанцовки и пресовки намират място още в самото начало на 20. век, още в зората на разкрепостеното мислене, подтикнати от индустриалните нововъведения. Личността на Ласло Мохоли-Наги, който е възпитаник на школата на Баухаус и е един от водещите авангардни артисти се приема като може би първия мултимедиен художник. В своите съждения предефинира връзката между пространство, време, материал, светлина и движение. Той е пионерът на привнасянето и адаптирането на машинна апаратура като задвижващ елемент от скулптурата, превръщайки я в мобилна пространствена група. Занимава се с изследвания в областта на оптичните средства на светлината и пропускливостта на материите на базата на фотографията и през 20-те готини прави своите светещи скулптури. През 1930 г., след много експерименти, той излага своята работа “Light-Space Modulator” (Светлинно-пространствен модулатор) в Париж. Повод да я споменем в нашето изследване е ефектното състояние, постигнато от светлината и вложените мрежи и разпробит диск, които изпълняват транспарантна функция и излизат извън рамките на обекта (6. Фиг. 1, 2).

С тази инсталация може би е заложено началото на мобилната скулптура и използването на насочената светлина в скулптурата. Експонацията на работата е едно драматично движение, при което прожектираната светлина струи, отразява се и преминава през транспарантни елементи, като се разстила по стените, проектирайки светлини и сенки, като в творба се превръща и самата експозиционна площ

С голям интерес се ползват споменатите вече материали от цялото поколение на 30-те до 60–те години от автори, работещи предимно в желязо. Скулпторите ще разчитат на прозрачните метални елементи не само заради тяхната транспарантност, но и като пластичен език, фактура и структура. Автори като Лардера, Роберт Йакобсен, италианската и швейцарска скулптурна

школа от тези години са техни активни ползватели. По времето на „Арт брут” и минамализма местата за скрап стават мини за материали и място за среща на много скулптори, където те реализират творбите си. В по-късните десетилетия на 20. век художникът от правещ, произвеждащ продукт, става ползващ и конгломерираш, ползвайки своята идея и концепция. В творбите им се появяват фабрикати, строителни елементи, отпадъци от леката и тежката индустрия. Красноречив пример са работите на Луис Невелсон “ Night Wall – Frozen Lakes” (Нощна стена – Замръзнало езеро) и “Frozen Laces – Four” (Замръзнало езеро четири), които тя реализира между 1976 – 1980 г. (6. Фиг. 6, 7). Материята изцяло импонира на мощния структурен език, който тя притежава и демонстрира пространствена лична наситеност на изобразяването. В леерното плоскостно изграждане тя има нужда от прорязаните равнинни елементи, за да разнообрази и насити формата и да създаде многобройни визуални кореспонденции от всички гледни точки. Използването на този вид материали и техники спомагат за синтеза между скулптурата и съвременната архитектурна среда. Концептуалната индустриална изчистеност на архитектурата и градската среда изисква по-особен подход в екстериорната пластика и синтезът между тях е от решаващо значение. На такава проблематика в края на живота си се посвещава и една от иконите на съвременното изкуство Денис Опенхайм. Познат като провокативна личност, която работи еднакво добре в изложбените зали в областта на “Land Art”, като трансформира земната повърхност, житни насаждения и изкопи в заледени езера. Тук съм се ограничил само с две негови творби, които илюстрират разискваната тема. Едната от тях – “Martian Rock with Tunnel” (Марсианска скала с тунел), 2003, е в градска среда и поражда тълкуването за конкретната атмосфера и синтеза със съвременната моделировка на скулптурния обект (6. Фиг. 8). Архитектурата на 60-те е провокирана от ъгловатата геологична форма, поставена под активен ъгъл и решена с игрива по детски цветност. С проходния тунел той я превръща в обект – обиталище и ми се иска да си представя внушението на разноцветните прозрачни материи, които обливат интериора, както при готическа катедрала. Комбинацията на плътните

равнини с цветни, перфорирани такива и мрежи обогатяват външната форма, а най-вероятно създават и богатство от различни по форма светлини, оцветени по различен начин в интериора. Втората творба от този автор илюстрира неговите способности за овладяване на интериорното пространство. Тя е инсталирана в пространство с насочено изкуствено осветление, което подсилва фермената структурата на пластиката. В “Pathways to Everywere” (Пътеки за навсякъде), която реализира през 2009 г., той се позовава изцяло на съвременни материали, продукт на неръждаемата стомана, като ги съчетава отново с други изразни средства (6. Фиг. 9). На места фермената конструкция е оголена и действа като една сложна решетка. Силно нагъната, тя преминава в зони, които въздействат като тунели с правоъгълно сечение, преминаващи от изцяло прозрачни до сложно растерни повърхности. Сложното движение на кривата, окачването на тавана и всичко споменато до тук създават усещането за един космичен обект, което може би авторът е целял, подсказвайки с наименованието „Пътеки за навсякъде”.

Абсолютен взрив на асемблирането на всевъзможни материали откриваме и при съвременните скулптори, които разполагат със съвременни средства за припояване и огромен отпадъчен фонд. Въображението няма предел и в работите на Лии Бул, където използваните материали дори не се наемам да изброя. Трудно ще бъде да обозрем всичките ѝ посоки на развитие и затова съм се спрял на нейното самостоятелно представян в Ню-Йоркската галерия “Lehmann Maupin”. (6. Фиг. 15). Творчеството ѝ е изключително интелектуално и подчинено на метафизичните закони в диапазон, обхващащ митични и исторически обекти до утопични аспирации на модерното съзнание. В споменатата експозиция е видна нейната близост с машинната естетика, която тя разработва в поредицата творби “Cyborg” (Киборг), в които смесва човешкото тяло с машинния елемент – една безспорно удачна спойка между съвременното мислене и индустриалната, кибернетична революция. Работите ѝ са идеален пример за нашето изследване и могат да бъдат отнесени към всяка една от главите на изложението (6. Фиг. 16; 17). Тя ползва различни видове

мрежи и прозрачни плаки от акрил и плексиглас. Работите ѝ имат ефирен, филигранен характер поради умелото използване на корди, конструктивни телове и пръти.

7. Среда

(Възприемане на обекта отвън и отвътре)

Интересно разклонение на нашата тема са пространствено решени инсталации, които могат да бъдат посетени и отвътре, т.е. посетителят да има възможност да възприеме скулптурата от различни и многобройни гледни точки. Художникът си позволява да вкара зрителя в един вид интериорна среда, където да продължи да му въздейства със средствата на форма, светлина и архитектура. Това е мечта на скулптори и артисти от по-далечни времена да превърнат своето произведение в експонат, който да може да се възприема както отвън, така и отвътре. В първите си прояви този вид скулптура наподобява по-скоро свободно моделирана архитектурна среда – дом. Тя остава в съзнанието като нещо недореализирано, ненамерило своята конкретна изява поради липса на технологични средства за изпълнение на идеята и други спънки от подобен характер. С появата на материали, обект на нашето изследване, възможностите за усвояване на големи пространства и тяхната конструктивна независимост дава възможности, с които въображението на художника да не се ограничава.

Използването на материи с високо съдържание на ликра в текстилната промишленост прави материите силно разтегливи и еластични. Това им качество ги прави много вариативни и непредсказуеми под въздействието на приложена им сила или тегловно натоварване. Ернесто Нето ще използва тези качества за своите биоморфни и органични абстракции. Те му дават свобода да постига пространства, напомнящи гигантски гъби, пещерни образувания, сталактити – “Ernesto Neto @ the Hirshhorn” (7. Фиг. 1). Някои от инсталациите

му възбуждат асоциации с био–органична вътрешна повърхност на жив организъм, например инсталацията му “La Madremonte” (7. Фиг. 2, 3). Той описва работите си като асоциация на повърхността, релефа, „пейзажа” на тялото отвътре. Голяма част от инсталациите му са построени така, че зрителят да може да надникне и ги възприеме като интериорна повърхност, вътрешно експозиционно пространство както при “Antropodino” (7. Фиг. 4).

В една от предните глави споменахме вече Томас Сарацено и направихме препратка към тази глава с инсталацията му “Flying Green House” (Летяща зелена къща), от 2008 година, изпълнена в Арнхем (7. Фиг. 6). Странно съоръжение, силно наподобяващо гнездо поради вплетена въжена конструкция, която носи споменатата вече структура на сапунени мехури и ситуирането ѝ сред паркови дървета. Конкретното по темата на работата ми е връзката на обект, природа и начин на възприятие от провокирания зрител. Авторът изкушава зрителя като му предоставя възможност да достигне и се придвижва в прозрачната среда и да изгражда свои различни възприятия. Давам този пример не за да го анализирам, а по-скоро като препратка към инсталации на автора от урбанистично естество. Такъв пример е изцяло обработеното пространство на “Hamburger Bahnhof – Museum” в Берлин през ноември 2011 година в инсталацията “Cloud Cities” (Градове облаци), където разполага 20 от така наречените „биосфери” (7. Фиг. 7). В някои от сферите са поставени растения, които изглеждат сякаш висят в пространството, а други са пълни с вода. Две от псевдо-биосферите са кристално прозрачни балони, фиксирани с въжета и мрежа в различни положения в пространствата на залата, и са пригодени за достъп на посетители. Любопитни посетители могат да влизат в балона или да се покатерят по мрежа по диаметъра му на най-високата точка и да се излегнат или да подскачат (7. Фиг. 8). Авторът отбелязва, че всяко едно движение се регистрира от всички в сферата, която е изпълнена от пластичен материал. Ще видим автора в подобна игра с пространство – среда и в една друга реализация на негова идея в експозиционното пространство на Hangar Bicocca в Милано. “On Space Time Foam” (Пяна на времевото пространство) е интересно

архитектурно и арт-съоръжение, построено в кубичното интериорно пространство от три нива прозрачна мембрана, разположени една над друга (7. Фиг. 9, 10). Те са ситуирани във високата част на хангара, но така, че да бъдат достъпни за посетителите, което ги превръща в занимателен експеримент, в който посетителят се чувства като в облаците. Движейки се върху прозрачните мембрани, изкушените посетители изпитват гравитацията в необичайно състояние над земята, сякаш плуват в атмосферата. Относителната прозрачност на материята позволява посетителите на различните нива, а и на тези в залата, да се възприемат визуално в различни състояния (7. Фиг. 11). Желанието му да изгради свят с различни физични възприятия, в който околната среда е изцяло подменена и манипулирана, става повод за различно тълкуване на човека, природата, планетата Земя и социума в нова иреална среда.

В темата ни попада и “Leviathan” (Левиатан) на Аниш Капур, построена специално за „Монумента” – 2011 година в Гран Пале, Париж (7. Фиг. 13). Думите му при откриването са красноречиви за неговото намерение: - „Моята амбиция е да създам пространство вътре в пространството, отговарящо на великолепната височина и светлина в залите на Гран Пале”. „Посетителите ще бъдат поканени да се разходят вътре в работата, да потопят себе си в цвят и това ще бъде, надявам се да бъде, съзерцание и поетично преживяване” (7. Фиг. 14). Мащабната 37-метрова инсталация е изпълнена от еластична опъната PVC материя и изпълва и насища подкуполното пространство. Гледана отвън, структурата има наситен пурпурен цвят, а в интериора тя се променя в зависимост от интензитета на светлината, от малиновочервена до розова. Посещавайки инсталацията, наподобяваща огромна пещера или странен Цепелин, посетителят е облян от топлата светлина, а картината се обогатява от производствените кройки и проекциите на сенките от металната сводеста конструкция на Гран Пале. Тази работа на Аниш Капур е предшествана от “Marsyas” (Марсиас), инсталирана в Тейд Модерн в Лондон през 2002 година, където авторът пробва с успех този вид материя в архитектурна среда (7. Фиг. 15). Мащабното пространство, освен идеята, изисква и сериозни архитектурни

познания за управление и пропорциониране на пространството. По-късно тази негова идея ще намери развитие в съвместния му проект с архитекта Арата Исозаки, с когото осъществяват проект за концертна зала и това ще бъде първата надуваема концертна зала в света (7. Фиг. 16). Реализацията ще бъде завършена през 2014 година в Тохоку, Япония.

Едрото решение на инсталациите, върху които работи, и необичайните решения превръщат експозиционното пространство като част от самата творба, обсебват присъстващите и ги превръщат в очакван елемент. Използването на огромни огледални повърхности присъстват като елементи, променящи реалността на средата, и въздействат като огромен оп-арт елемент. (7. Фиг. 17). Впечатляващата му творба “Gate” (Врата) в ситито на Чикаго се е превърнало в атракция за посетителите и впечатлява с размерите си и огледалната променена реалност (7. Фиг. 18). Площадното пространство приема посетителите като в огромно изложбено пространство на декора на небостъргачите на огромния мегаполис. Мащабната идея на Аниш Капур е превърнала експоната и заобикалящата я действителност в огромно арт пространство и среда.

Заключение

В този труд е проследен и изследван процесът от зараждането и идеята за поява на прозрачните елементи в началото на 20. век, Манифеста на конструктивистите и теоретичните изследвания на Наум Габо до тяхното пълно усвояване и развитие като изразен език на наши съвременници. Изследването дава представа за историческото време, културологичните процеси, технологиите, материалите, и реализациите на автори, променили визията на изобразителното изкуство на 20. век. Теоретичното и духовно проследяване на процеса, илюстрирането му с творческите изяви на автори от световна величина и техните достижения в такъв обем са обозрим и лесен за възприемане и анализ материал. Това го прави достъпен и лесен за проследяване, което е важно за

учебния процес, а и за предприемане на по-нататъшни разработки в тази посока. Намерението ми беше изследването да бъде балансирано между историческите предпоставки, развитието на технологиите, материалите и идейно-тематичната платформа на твореца, което да го направи едновременно увлекателно и сериозно като изследване. Приоритетно трудът развива тези свързани с формо-конструирането и проблема „пространство" в скулптурата. Инженерното запознаване с материята е достатъчно, за да може да се артикулира в текста и да има яснота, но изследването да не се превърне в лекция по „технология" или „материалознание". Една от целите на моята дисертация бе да внуша на читателя, че технологията и материалознанието са следствие, следствие на един сложен творчески процес, базиран на познание, чувство, философия, интуиция, талант и т.н.

Смятам за много важно, че от направения труд ще стане ясно, че ползването на различни материали и изразни средства не е самоцел. Те са плод на дълбок идейно-теоретичен анализ и емоционална убеденост. Надявам се да става ясно на читателя, че в основата на всички промени стоят издържани философски платформи и убеждения от преразглеждането на отношението към натурата до нейното субективно превръщане в арт обект.

Декларация за приносите на дисертационния труд

1. Тази тема се разработва като дисертационно изследване за първи път. Тя изследва теоретичната основа за появата на прозрачните елементи и предпоставките за появата им в изобразителното изкуство. Тези свързани с формо-конструиране и проблема „пространство" в скулптурата.

2. Внася яснота в материализирането на концепцията и превръщането и в артефакт. Запознава с техническите възможности на широко ползваните изразни средства, както и развитието им през 20 век.

3. Анализира творчески изяви на творци работещи с такива изразни средства и илюстрира процесите им в развитие. Показва разнообразие от теми похвати и идеи на творците разработвани и реализирани в интериор и екстериор.

4. Принос на настоящия дисертационен труд е и систематизирането на изразните средства и класифицирането им в групи. Представен е разнообразен диапазон от скулптура – изложбен експонат до архитектоничен обект – среда, в която зрителят може да присъства.

5. Поставя въпроса за генезиса на творческия процес. Началото - идея, концепция, чувство, философия, интуиция, талант. Следствие – материализиране и технологичен процес.

Публикации по темата

Публикация 1. „Прозрачни елементи в скулптурата на 20. Век. Плексиглас, стъкло, полиетилен, акрил”. В известия на Исторически музей – Кюстендил. Том 18, Кюстендил 2014, под печат.

Публикация 2. „Прозрачните и полупрозрачни елементи в скулптурата. Приложението им в създаването на арт обекти, възприемани отвън и отвътре – скулптура среда”. В известия на Исторически музей – Кюстендил. Том 19, Кюстендил 2015, под печат.

През месец октомври 2013 година представих по две лекции по темата в Художествената академия и Висшия институт по педагогика на град Ханджоу – Китай.

Лекция 1. Прозрачни и полупрозрачни елементи в скулптурата на 20 век.

Лекция 2. Избора на средство, материал, в скулптурата съществен момент за оптималното внушение на идеята.

Лекциите бяха отразени в информационните бюлетини на учебните заведения.

Приложение

В изложбата, съпътстваща докторския ми труд, представям колекция от няколко творби, които се основават на пространство, изградено от баланс и съпоставка между плътна и прозрачна материя. Основата на разсъждения и анализи е около темата – резонанс, акустика, дифракция и разпространение на звуковата и светлинната вълна.

Асоциативният характер на материята доведе до решението да въздействам с няколко средства на внушение, като: динамика на геометричния строеж; композиране на плътност и прозрачност; разлагане и разпределение на осветеността в отделните зони на скулптурата и т.н. Появата в триизмерното композиране на проблеми от различните гледни точки и припокриването на плътните обеми, които прекалено натежават, се опитах да преодолея с прозрачни елементи. Баланс между плътна прозрачна материя и получаващите се различни степени на прозрачност и уплътнявания в резултат от натрупването на полупрозрачните материи. Това са само някои от въпросите, които възникват при наглед лесно управляемата материя.

Такъв тип работи съм реализирал с материали, които позволяват конструктивен подход на построяване. Първите ми опити бяха с бронз и текстил, а по-късно и дърво и текстил. Конкретно за материализирането на идеите ми в настоящата експозиция ползвах разнообразие от метални мрежи, напрегнати към носещите елементи от желязо. Плътните равнинни елементи, грубо заварени, поемащи светлина и сянка, контрастират с пропускащите светлина мрежести елементи, които в дълбочина се наслагват и създават различни видове растерни нюанси.

Надявам се с експонираните работи да мога да убедя журито в основателната причина за избор на тема за изследването ми и трайния ми интерес към материята, обект на този труд.