

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ  
ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА  
КАТЕДРА РИСУВАНЕ

Невена Христова Ангелова

**АВТОРЕФЕРАТ**

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

**Трансформация на рисунката  
от двуизмерно изображение в триизмерен обект  
Водещи художници от второто десетилетие на XX-и век  
до съвременни проявления**

научно направление:  
05.08.04. Изкуствознание и изобразителни изкуства

Научен ръководител:  
проф. д-р Маня Вапцарова  
София,  
2024

Дисертационният труд е с обем 213 стр. и съдържа: увод, пет глави, заключение, библиография от 138 литературни и електронни източника, приложение със 136 илюстрации.

*В настоящия труд словосъчетанието **пространствена рисунка** е използвано конкретно в обозначаването на триизмерността на рисунката, осъществена в реалното пространство. Нейните триизмерност и пластичност се различават от **илюзията за триизмерност** и от онази позната пластика, които рисунката върху равнинната картинна повърхност би могла да създаде чрез средствата на светлосенъчното изграждане на обемите на телата и най-вече чрез впечатляващия прием: линейната и въздушната перспективи.*

## **I. Обща характеристика на дисертационния труд**

Че рисунката представлява скелета на визуалното произведение, независимо от неговия жанр, стил, времепринадлежност, се приема за аксиома. Върху здравата, понякога невидима, но винаги осезаема основа на рисунката се гради строежа на изобразителната творба. И ако за неизбежното приемане на тази универсална постановка няма нужда от доказателства, то специфичната проблематика на настоящия труд разглежда рисунката в малко по-различна светлина: напускането на традиционната равнинна плоскост и придобиването на вещественост на рисунката с допускането ѝ в параметрите на реалното пространство.

### **1. Актуалност на темата**

На първо място научната разработка отразява динамичните тенденции в днешно време рисунката да се отдалечава от традиционния си вид, контекст, цел и да генерира най-смелата си изява – да се трансформира до **пространствена рисунка**. Чрез частичното ѝ участие или тотално изграждане на арт обекти, тя не само се пренася в третото измерение, а с мощна сила предефинира пространството. Жанровото смесване на визуалните езици, доближаването на рисунката в контекста на съвременното дори до пърформанс, повлича като възможност и времето разгръщане на същността ѝ. Видоизменянето на формата на рисунката, състоянието, функцията ѝ, както

и придобиването ѝ на нова материалност в различните изобразителни полета – скулптура, сценография, текстил, пърформанс, архитектура, светлинна и интерактивна инсталация – от гледна точка на новаторските визуализационни методи, отваря терен за изследване на подобна проблематика.

## 2. Обект, предмет, хипотези, задачи, методология

**Обект** на изследването е рисунката, интегрирана в различните визуални изкуства като основен градивен елемент: композиционен, формален, смислов, естетизиращ, емоционално въздействащ.

Формулирането на **тезата**, че рисунката променя своето състояние и материалност от плоскостта на картината до обемния си пространствен вид в широко многообразие от прояви и продължава да бъде рисунка, се крепи на редица заключения, изведени от принципните сходства и аналога между сложните взаимовръзки на рисунката с останалите компоненти в творчеството при разгледаните автори. Фокусът на дисертационния труд обаче е най-вече върху изследването на онзи трансформиращ механизъм, посредством който от първоначалната ѝ форма върху плоската повърхност, рисунката се разгръща в триизмерността на пространството.

**Предмет** на докторантурата е изследването на естествения процес, при който рисунката често задава, а понякога следва динамичните промени в тенденциите на съвременното визуално изкуство, особено в размиването на фиксираните граници на различните му сфери. Фокус е поставен върху иновативния подход на „синтез чрез изтриване на границите на отделните изкуства, за да (се) създаде нова хомогенна форма от аналитично разделени елементи“,<sup>1</sup> до който прибегва в работата си всеки

---

<sup>1</sup> **Кокалов**, Светослав. Филмовата прожекция в театралния спектакъл. София: НХА, 2013, с. 156; цитира Йозеф Свобода

един от разгледаните автори. Проследяването на заниманията им с излизането на рисунката от полето на двуизмерната плоскост и трансформирането ѝ до елемент от пластичен обект или пространствена структура, е една от основните *задачи* на труда. Друг фундаментален проблем, предмет на научната разработка, са причините и факторите, поради които рисунката в контекста на цялото преформулира и останалите компоненти, дори пространството, така че те да се проявят с нова роля и същност.

### *Методология*

Изследването се основава на авторски анализ, съпоставителен анализ, метод на синтезиране при разглеждане на творбите на подбраните художници, тенденции и насоки в работата им, проучени допълнително и чрез техни изявления и интервюта. Включени и коментирани са информация, изводи, становища от критически статии, видеоматериали. Методологически е проследен историко-културологичният контекст и влиянието му върху отделните автори. Техните специфични изобразителни подходи са изведени и систематизирани чрез иконологически и сравнително-съпоставителен метод, преведен през модела на противоборство/единство на двойките контрасти. Според основоположника на семиотиката Фердинанд Сосюр, „Знаците в една обща система се определят от противопоставянето им едни на други.“<sup>2</sup>

Заради значението на феноменологията на възприятието, друг съществен метод е фокусът върху някои психологически теории на изкуството, в чиято светлина е разгледана изложената проблематика. Основни въпроси на изследователския труд са представени през призмата на: принципите на Гещалтпсихологията (Макс Вертхаймер, Курт Кофка); его-психологията на Ернст Крис; идеите на представителите на Британската психоанализа Доналд Уиникът, Мелани Клайн и на художествения

---

<sup>2</sup> Bois, Yve-Alain. Formalism and structuralism. ART SINCE 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames&Hudson, 2016, p.37

критик Питър Фулър; изследванията за творческата мотивация на Ейбрахам Маслоу и Хана Сигал. Направена е връзка и с психологическите теории за възприятие на изкуството на Рудолф Арнхайм, Нелсън Гудман, Майкъл Парсънс и др.

### 3. Времева рамка

Без да е фокусирана абсолютна времева рамка, относителните граници на изследването включват времето от първите експерименти при зараждането на асамбляжа при кубистите в началото на XX-и век, до разгръщането на интермедиялните визуални форми в нашето съвремие. Широкият до известна степен времеви диапазон установява значителна концентрация върху 60-те години, заради стратегическата им роля в разглежданите процеси.

### 4. Подкрепа на тезата

Изразите *рисуване в пространството* и *пространствена рисунка* се използват от мнозина изследователи на изкуството на модернизма. През 1948 г. Даниел-Хенри Канвайлер, арт-дилърът на Пикасо, нарича телените му скулптурни произведения *drawings in space*. В експеримента на Пикасо в областта на скулптурата Петер Цанев открива „генезиса на пространствената рисунка“<sup>3</sup>. В статията си “Beyond the Guitar: Painting, Drawing and Construction, 1912 – 14” Пепе Кармел цитира думите на Ив-Ален Боа, с които той обобщава тенденцията все повече рисунката да добива триизмерен вид. В дълга поредица могат да бъдат изброени имената на скулптори, изкушени от прескачането на линейната рисунка в пространството: сътрудникът на ранния Пикасо Хулио Гонсалес – „бащата на цялата желязна скулптура на този век“<sup>4</sup>,

<sup>3</sup> 140 години от рождението на Пабло Пикасо. Култура.БГ, 25.10.2021

<https://bnt.bg/news/140-godini-ot-rozhdenieto-na-pablo-pikaso-v305919-299534news.html?page=7>

(последно посетено на 03.03.2024)

<sup>4</sup> <https://www.theartstory.org/artist/gonzalez-julio/> (последно посетено на 26.02.2024)

наречен така заради иновативната роля да бъде първият, който „рисува в пространството с желязо, интегрирайки това пространство като конструктивен елемент в своите композиции“<sup>5</sup>; норвежкият скулптор Карл Нашяр, превърнал „драскулките“ върху хартия на Пикасо в мащабни скулптури; Александър Калдер, който „скицира“ с тел и клещи, за да създаде рисунка във въздуха. До тях могат да се поставят имената на редица съвременни визуални артисти като Сабин Жан-Биели, чиято работата се обобщава с думите ѝ: „скулптурата като рисунка, рисунката като скулптура“. И не на последно място е Матис, който затрупва последното си студио с хартиени изрезки и заявява: „Рисувам с ножица“.

## II. Структура и съдържание:

**Първа глава ПИКАСО И ПРОСТРАНСТВЕНАТА РИСУНКА. АСАМБЛАЖИ, 3D КОНСТРУКЦИИ, РИСУВАНА СКУЛПТУРА** отбелязва значението на рисунката в многоликото и необхватно творчество на Пабло Пикасо, който „легитимира модернизма“<sup>6</sup> чрез трансформиране на живописата през първата половина на XX-и век, а чрез експеримента и иновациите в полето на скулптурата си през втората му половина, преобръща радикално съвременната визуална култура. Рисунката е основата, върху която той гради цялото си творчество – започвайки от класическата традиция, през кубистичните проучвания и митологични изследвания, до неузнаваемия ѝ триизмерен вид в пространствените конструкции. Именно последното ѝ състояние е предмет на разглеждане в настоящата глава. От първостепенно значение е и задачата да се проследят автономните пътища на *рисунката* и *скулптурната*

<sup>5</sup> Официален сайт на Гонсалес <https://juliogonzalez.org/en/#.YQVS844za71> (последно посетено на 26.02.2024)

<sup>6</sup> Петер Цанев. 140 години от рождението на Пабло Пикасо. Култура.БГ, 25.10.2021 <https://bnt.bg/news/140-godini-ot-rozhdenieto-na-pablo-pikaso-v305919-299534news.html?page=7> (последно посетено на 03.03.2024)

*дейност* на Пикасо като самостоятелни единици, но най-вече процеса, чрез който през годините тези две конвенции се допират, изграждат градивни връзки, за да се стигне до обединяването им в особена амалгама. Изследването представя ключови проблеми, произлезли от тези специфични взаимовръзки. Проявата им в ранните години на художника се локализира в множество асамблажи, в 3D конструкции за театрални постановки, дори в експерименталната фотография, а по-късно след 50-те години на века в керамичната дейност и в рисуваните скулптурни модели с камерен размер, част от които към края на живота на Пикасо биват превърнати в монументални инсталации с обществен характер.

В хода на изложения материал се прибъгва до съпоставка с творчеството на редица значими творци, някои от които преки сподвижници на Пикасо – скулпторите Хулио Гонсалес, Карл Нашяр, Джоузеф-Мариус Тиола и фотографите Андре Вилер, Гьон Мили. Не случайно е вниманието и към скулпторите Алберто Джакомети, Александър Калдер и художниците Жорж Брак, Анри Матис, с които Пикасо споделя приятелство, комуникация и обмен на творчески виждания. Без да има директна връзка към живота или творчеството на Пикасо, участието в изследването на Оскар Шлемер е избор, основан на аналог по отношение разкриване на пространственото рисуване в театрална среда, който е поднесен чрез съпоставителен анализ. Влиянието на иберийската скулптура, праисторическото скално рисуване, африканските маски, изкуството на класическите стари майстори, на импресиониста Едуард Мане също е отчетено в разработката.

Младият Пабло Пикасо е подложен на стриктна методика за конвенционално академично обучение, което ще се превърне във фундамент на по-нататъшното му развитие като художник. Основен стремеж в младостта му е „да овладее живописното изкуство в съответствие с разделението между дисциплините и йерархиите на



времето“.<sup>7</sup> С разгръщането на кубистичните идеи Пикасо все повече ще прекрачва предела на конвенциите, като смесва изобразителни похвати, жанрове и творчески полета. Ангажиментът към академичния изказ се заменя последователно от интереса към неоромантично рисуване, към новия визуален език на аналитичния и синтетичен кубизъм, към сюрреализма. Характерната практика на художника да изгражда нови подходи, системи, да обособява цели периоди, след което да ги преустройва и заменя с други, а после внезапно да се завръща към предходните, все по-видимо ще се разгръща в зрелите му години.

Чрез теории за психологическите модели на изкуството (Колин Мартиндейл; Владимир Петров) текстът намира обяснение за факторите, обуславящи еволюционните промени в изкуството, в частност бунтовническата тенденция у Пикасо към отрицание на вече преупотребените форми и средства и честите му прехвърляния от едни стилове и жанрове в други. Изследователят на човешката мотивация Ейбрахам Маслоу определя креативността като непрестанен „самоактуализиращ“ се процес, а Ернст Крис представя митологичния образ на художника като „магьосник“ или „бунтар“. Становище за връзката между появата на фотографията и модернизма, който се стреми да „избяга“ от всяка формална фотографска наподобителност е подкрепено в текста от концепцията на американския психолог Пол Витц за аналоговите и дигиталните символи в изкуството. Едновременно е отчетен и фактът, че в началото на ХХ-и век част от класическата фотография също се превръща в зона, подложена на експериментиране. Пикасо не е подминат от търсения в тази посока, резултат от което са неговите проекти в партньорство с фотографите Гьон Мили и Андре Вилер, разгледани в **Рисуване със светлина и Diurnes**.

---

<sup>7</sup> **Temkin**, Ann. **Umland**, Anne. Picasso Sculpture. New York: Museum of Modern Art, 2015, p.13

Раздел **I. АНАЛИТИЧЕН КУБИЗЪМ. СИНТЕТИЧЕН КУБИЗЪМ** излага обща характеристика на новия колажен модел в аналитичния кубизъм и процеса на еволюирането му до триизмерната му форма в синтетичния кубизъм – асамбляжът. Със своята същност асамбляжният модел се оказва първообраза на рисунката в пространството. Излизането от двуизмерната повърхност на картината се осъществява чрез прикрепяне на обемни елементи, най-често намерени обекти с игнориране на обичайната им функция. Те придобиват различна, художествена роля, заради новия контекст, в който биват поставени и най-вече чрез надрисването им. Налагането на новата пластика довежда до редица последици, които изследването анализира.

Като съществен пример за процеса на метаморфоза, при който рисунката от равнината на листа се трансформира в пространствен обем, е разгледаната поредица рисунки „Китара“ и протоскулптурните модели „Цигулка“ и „Картонена китара“. Американската изкуствоведка Розалинд Краус ги определя като предвестници на *рисването в пространството*, а Ан Темкин, главен куратор в Музея за модерно изкуство в Ню Йорк – като витаещи на границата между живопис и скулптура.

Ако рисунките на Пикасо са добили широка популярност, то скулптурната му дейност остава слабо коментирана до момента, в който вече на 85-годишна възраст художникът показва за пръв път в мащабна експозиция, наречена „Поклон пред Пикасо“,<sup>8</sup> десетките скулптури, които години наред ревниво пази у дома си. Драс-тично новият пластичен подход на Пикасо демонстрира загърбването на типичните за европейската класическа скулптура трудоемки техника, методи и процес на обработка, специализираните традиционни инструменти, монолитните и устойчиви материали. Остроумната импровизация с всичко, което е под ръка – картон, вестникарска хартия, струни, тел, дървени парчета и консервни кутии и свободното

<sup>8</sup> « Hommage à Pablo Picasso ». *Grand Palais, Bibliothèque nationale et Petit Palais*, 18.11.1966 – 12.02.1967

манипулиране чрез изрязване, сгъване, лепене довежда, по думите на Дейвид Котингтън, до получаване на произведения с „безпрецедентен вид“.<sup>9</sup>

## **II. РАБОТА В БАЛЕТНИ И ТЕАТРАЛНИ ПОСТАНОВКИ**

Афинитета на Пикасо към експеримент в полето на скулптурата мнозина изследователи отдават на липсата на официално обучение като скулптор, поради което той дръзва да наруши установените правила, без риск от провал. Този дух в търсенето на нови подходи се прехвърля и в театралната сфера с проектирането на костюми и декори за балетни постановки. Текстът **1. „Парад“** разглежда костюмите на главните персонажи на авангардния балет от 1916 г. „Френският мениджър“ и „Американският мениджър“ с техните качества на кубофутуристична скулптура с хибриден характер, съгласували скулптура, рисунка, живопис и намерени обекти.

**2. Оскар Шлемер. Сравнителен анализ с театралния подход на Пикасо** осъществява съпоставка с работата на емблематичния представител на движението Баухаус и по-конкретно с дейността му като сценограф в постановката „Триадичен балет“ (1922). На базата на специфичните качества на сценично-пространственото рисуване на двамата автори и синтезираните изводи, отчитащи сходствата и различията помежду им, са изведени по-глобални заключения относно проблемите на рисунката в пространството. Задълбочаване и обогатяване на изводите е направено в текстовия елемент **3. Още един паралел – балетът „Меркурий“ и металната конструкция от къщата на д-р Рабе в Цвенкау** посредством съпоставянето на Пикасовото конче от сценографията на балета „Меркурий“ (1924) и стенната конструкция, дело на Оскар Шлемер, реализирана в дневната на къщата – икона на модернизма (1929 – 1930).

---

<sup>9</sup> Cottingham, David. Modern Art. A Very Short Introduction. Oxford University Press, 2005, p. 61

### III. ЗА ПОНЯТИЯТА „ЖИВОПИСНО“ И „ЛИНЕАРНО“ РИСУВАНЕ

Рисунката на Пабло Пикасо представлява многолик графичен език, демонстриращ непосредствена спонтанност при цялото си техническо и стилово разнообразие. За приблизителното ѝ систематизиране разработката прави опит чрез разглеждането и анализа на два противостоящи типа рисунка, класифицирани от швейцарския изкуствовед Хайнрих Вьолфлин като „живописен“ и „линеарен“.<sup>10</sup> Преобладаващия живописен подход с „илузионистично въздействие“ Вьолфлин открива в рисуването на Рембранд, Веласкес и Бернини. До Дюрер, яркият изразител на линеарния стил, нарежда Рафаело, Холбайн, Микеланджело и дори откривателя на метода сфумато\* Леонардо да Винчи. Подобна концепция за рисувателните стилове е разработил и английският изкуствовед Роджър Фрай. Класификацията на двамата изследователи, отнесени конкретно към рисуването на Пикасо дават основание да бъде отбелязана успешната гъвкавост на автора в интеграцията между двете рисувателни системи.

#### 1. За линеарната рисунка на Пикасо

Значимостта на линията като прием, чрез който художникът съумява да извлече изключителен диапазон от възможности в триизмерните си обекти, дава поле за критичен разбор. Неореалистичният стил рисуване е онагледен с анализа на „Портрет на Мадам Патри“ (1915) и придружения от него аналог с рисувателната техника на Енгър. Обособени са още няколко типа линеарна рисунка, сред които: оприличените от Роджър Фрай на чертежи, нарочно лишени от стремителност и каквато и да е нервна чувствителност рисунки; рисунки с лаконичен непрекъснат контур (серията от 1952 г. с минималистични скици „Куче“, „Пуйка“, „Петел“, „Бухал“, „Камила“ и др.); рисунки, чиято линия със завишен интензитет, варираща

---

<sup>10</sup> **Вьолфлин**, Хайнрих. Основни понятия на историята на изкуството. Български художник, превод Никола Георгиев, 1985, р. 93

дебелина и плътност импулсивно преминава в петно или следа от суха четка (Бикоборската серия с илюстрации *La Tauromaquia*, 1957 – 1959), предизвикващи паралел с китайския традиционен калиграфски стил *Се И*, наречен „грубата четка“.

В последвалия текст **2. Матис** е проследен пътят, по който интересът към изкуството на Изтока идва при Пикасо. Отдадено е внимание на сродството в линейната рисунка между двамата художници, коренящо се в идентичната представа за рисунката като лаконичен изразител на богати вътрешни състояния, основана на аналогични художествени принципи.

**3. Рисуване със светлина (Light-painting)** демонстрира необичайната изява на линията, лишена от вещественост, каквато тя придобива в експерименталния проект на Пикасо с фотографа Гьон Мили през 1949 г., осъществен в студиото на художника във Валорис. Творческият акт се доближава по статут на пърформанса.

#### IV. СКУЛПТУРА ОТ ТЕЛ

##### 1. Сътрудничество с Гонсалес

Прескачането на линейната рисунка в скулптурната дейност на Пикасо е отразено от многогодишния му арт-дилър Канвайлер, когато през 1948 г. той нарича телената продукция на испанеца “drawings in space”.<sup>11</sup> В периода 1928 – 1934 г. в сътрудничество с каталунския скулптор *Хулио Гонсалес* – признат за първия, който „рисува в пространството с желязо, интегрирайки това пространство като конструктивен елемент в своите композиции“<sup>12</sup> – Пикасо създава богата творческа продукция. В нея тандемът се осланя на широк диапазон от материали и изцяло нов визуален език, отличаващ се със завишена емоционалност и размиване границата между рисунката

<sup>11</sup> **Kahnweiler**, Daniel-Henry. *The Sculpture of Picasso*. London: Rodney Philips, 1948, p. 5

<sup>12</sup> официален сайт на Хулио Гонсалес <https://juliogonzalez.org/en/#.YQVS844za71> (последно посетено на 26.02.2024)

и скулптурния обем. Разгледани са примери: проектът за паметник на Аполинер (1928) и двувариантната метална скулптура „Жена в градината“ (1929 – 1930).

**2. Александър Калдер.** Словосъчетанието *рисуване в пространството* изисква да бъдат споменати иновативните кинетични инсталации на американския скулптор, наречени *моби* и стационарните му конструкции *стабили*. Калдер „скицира“ с тел и клещи, за да създаде свободно движеща се рисунка във въздуха, взаимодействаща с околната среда.

**4. Алберто Джакомети.** Установяването на паралел с италианския скулптор е на базата на *представянето на непространството чрез отнемане на маса и обеми*, което повлича изследването на проблема за празнотата с нейните многостранни проявления. Някои от тях са маркирани в структурния елемент **3. За празното пространство** през призмата на психологията, на западната литература и изкуство, на природните науки, концептуалното изкуство и философията на Древния изток.

## V. СРЕДИЗЕМНОМОРСКИ ПЕРИОД (1945 –1973)

Фокусът в **1. Керамика и скулптурна дейност** е съсредоточен върху творческата страст на Пикасо – керамиката – развила се бързо с преместването му в селището Валорис на Лазурния бряг. Характерни за периода стават използването на иконография с антропоморфен и зооморфен характер, плъзгащата се по обемите калиграфски тип рисунка и своеобразният неортодоксален подход, прекриващ установените правила на техническия процес. Паралелно с керамичната си дейност Пикасо изследва триизмерността в експериментаторските скулптури в многовариантни версии: „Кози череп и бутилка“ (1951), „Козелът“ (1950) чрез комбиниран метод на сглобяване, изразен в доработването на намерени предмети. В преработката на абстрактни образи в конкретни научният труд открива връзка с неврологичното

явление парейдолия, при което човешкият мозък тълкува случайни, неясни и неопределени видими форми като разпознаваеми.

През 1954 г. Пикасо разработва скулптурен метод, характеризиращ се с изрязването и дорисуването на профили от фини листове ламарина или дърво и перпендикулярното им закрепяне около вертикална ос. Така наречената *плоска скулптура* поддържа илюзия за огъването на хартиен лист и посредничи между моделирането в пространството и изобразителното представяне с добавянето на допълнителни рисувани детайли, а кубисткото сегментиране достига кулминацията си. Съчетаването на няколко равнини, асиметрията, бързият и експресивен, предизвикателен с грубоватата си небрежност рисунък, са комплектовани в опростена, но категорична визия в интеграцията на рисунка, живопис и скулптура, размиваща границата помежду им. Комбинираният метод е използван във вариантите от ламарина на „Жена“ (1961), разработени технически от *Джоузеф-Мариус Тиола*.

## 2. Отново Матис – „Рисувам с ножица“

Пикасо наследява от своя приятел тенденцията за изрязване на образи от хартия с вид на минималистична абстракция. След смъртта на Матис Пикасо разгръща широка продукция от подобни хартиени скулптури, някои от които се превръщат в прототипи на монументални триизмерни произведения, осъществени в различен материал от неговите сътрудници.

## 4. Сътрудничеството на Пикасо и Нашяр (1957 – 1973). *Закуска на тревата*

Благодарение на още една колаборация, тази с младия норвежки художник *Карл Нашяр*, хартиените изрезки на Пикасо, превърнати в ламаринени версии, придобиват още по-внушителен размер чрез техниката „бетон сграфито“ (*Naturbetong*). Монументални реплики ще се появяват в последните години от живота на худож-

ника (а някои дори след смъртта му) инсталирани в различни открити пространства: „Глава на Силвет“ (1954), Нюйоркски университет; „Силвет“ в Ротердам, (1970), „Птица“ (1964); „Силвет“ в Швеция; „Жена с разперени ръце“ (1962) „Човек с разперени ръце“ в Базел (1992); „Женска глава“ в Кан (1957) и др.

Претендиращият за автентичност и иновативност Пикасо често циркулира около интерпретации на старото класическо изкуство, с което се оформя известен парадокс. Като свидетелство на думите на проф. Петер Цанев, че „През изкуството на Пикасо ние виждаме цялото световно изкуство.“<sup>13</sup> и на идеята на Ницше за „вечното завръщане“ е разгледан скулптурният ансамбъл от 1962 г., интерпретиращ емблематичната работа на Мане „Закуска на тревата“ (Пикасо-Нашяр, Стокхолм). Интересната верига от прехвърляне на тематика, семантика, образност и атмосфера проследява първоизточниците на инспирациите стигайки до офорта на Маркантонио Раймонди „Съдът на Парис“ (1513 – 1515) и „Селски концерт“ на Джорджоне (1508 – 1510). Иновативните качества на Пикасовата творба с неконвенционалното иконично поле\*, с последвалите нови формално-стилистични качества и внушения по някакъв своеобразен начин представляват естетическия конфликт, пред който се изправят изкуството на новото време и на класическия художествен свят.

**Втора глава ЖАН ДЮБЮФЕ. РИСУНКТА КАТО ФАКТОР ЗА ИЛЮЗОРНОТО ТРАНСФОРМИРАНЕ НА ТРИИЗМЕРНОТО ПРОСТРАНСТВО В ДВУИЗМЕРНО** поставя фокус върху експерименталния скок, осъществен от провокативния френски художник Жан Дюбюфе (1901 – 1984) чрез разширяването

---

<sup>13</sup> 140 години от рождението на Пабло Пикасо, Предаване: Култура. БГ, 25.10.2021  
<https://bnt.bg/news/140-godini-ot-rozhdenieto-na-pablo-pikaso-v305919-299534news.html?page=7>  
 (последно посетено на 03.03.2024)



на иконичното поле и новите възможности, последвали от това. Творчеството му представлява демонстрация на гъвкавост и внушително въздействие, като предлага визуална система с хомогенното преплитане на рисунка, графика, живопис, скулптура, а също и пространство – граници, до които той стига далеч по-смело от всичките си предшественици. Изследването се позовава на заключението на Готфрид Бьом, според което представата за картината като „...ограничена, композирана, концентрирана в себе си“ в напредналите етапи на модерността е подложена на изпитание и бива заменена от обекта „като *shaped canvas*, като инсталация, като концептуално изкуство, като перформанс...“<sup>14</sup>

Проследяването на творческата кариера на художника, стартирала през 41-годишна възраст на художника е видяна през филтъра на тезата на настоящия труд. Дюбуофе застава зад естетиката на *Art Brut* (сурово изкуство, *фр.*), за да създаде своя паралелна вселена, която не е имитиращ модел на света, а плод на метафорични връзки, по-качествени от възможностите на познавателната логическа мисъл. Изкуството на Дюбуофе, често наричано „аутсайдерско“, издига в култ творби на личности „ненакърнени от художествената култура“.<sup>15</sup> В отличителен за автора се превръща образът, вдъхновен от примитивизма, пещерните графити, творчеството на психиатрични пациенти, затворници и деца с тяхната непокътната спонтанна автентичност.

Основен анализ е развит по отношение на специфичните изобразителни средства на Дюбуофе в големите скулптурни хабитати, които той започва да изгражда в края на 60-те години, като оживял триизмерен модел на ранните си картини. Изследването на неговия типичен криволичещ рисунък, вдъхновен от случайна дракулка с

<sup>14</sup> Бьом, Готфрид. Завръщането на образите. *Трансформация на образите в модерността*. Академично електронно списание за изкуства и култура *Пирон*, брой 6, 29.12.2013

<sup>15</sup> Guy de Belleval; Vizner, Jaroslav. Fol art. 25.02.1976 <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/cles-du-regard/3442857-fol-art.html> (последно посетено на 27.02.2024)

химикалка, е проследен от цикъла графични рисунки *L'Hourloupe* (1962 – 1974 г.) до прескачането му към скулптурата и „алюзивната“<sup>16</sup> въображаема архитектура, в чието отворено пространство може свободно да се навлиза. Проучването поднася онагледяването на парадоксален трансформационен процес: от една страна пространствената графика с уголемен мащаб предлага потъване навътре в сърцевината си на „модерна картина“, но от друга рисунката, макар и регистрираща извивките на боядисаните в бяло сегментирани обеми, по парадоксален начин разрушава триизмерността на пространството, като го лишава оптически от дълбочина, трансформира го в декорирана черно-бяла плоскост. В съответствие с двукратната роля на рисунката и на базата на породените противоречиви възприятия научната разработка предлага синтезирани заключения след аналитичното представяне на някои от иновативните мащабни пространства – „Зимна градина“, « Closerie Falbala », „Логологичният кабинет“, „Кулата на фигурите“ и др.

Окончателна е оценката за ролята на Дюбуфе: той преобладава естетическите представи в контекста на времето си чрез собственото си изкуство, чието поетическата стойност демонстрира качества отвъд обзримостта на света и установява нови възприятия за красиво.

Фокусът в последните три глави от изследването върху изкуството от 60-те години на XX-и век до днешно време намира необходимост да бъдат изложени няколко коментара. **За красивото и грозното. Няколко разсъждения върху проблема Естетика и За някои естетически аспекти на изкуството от края на 50-те и 60-те години на XX-и век (попарт, Новият реализъм, нео-дадаизъм)** поднасят и разискват становища на Валентин Ангелов, изложени в книгата му „Изкуство

---

<sup>16</sup> Официален сайт на Дюбуфе <https://www.dubuffetfondation.com/focus.php?menu=38&lang=en> (последно посетено на 27.02.2024)

и естетика“ относно конвенционалното и неконвенционалното изкуство, определени от него като принадлежащи към различни естетически системи. На базата на немската класическа философска естетика (Хегел, Шелинг и Карл Розенкранц) Ангелов отъждествява класическия художествен свят с духовността, с абсолютното и божественото. Допускането на охудожествяване на изобразената грозота се разглежда като антипод на прекрасното, с единствено предназначение да подчертае въздействието на „позитивната красота“. Според Ангелов сакрализацията бива разрушена при модерната естетика – антиестетиката се отъждествява с „красотата на злото“<sup>17</sup> и търсенето на нови ценности. Деестетизирането на прекрасното става новата цел и норма, а понятието *грозно* се установява като *отрицателно прекрасно*. Допускането на естетиката на примитивното, абсурдното, психеделичното, бруталното, демоничното, делничното в най-ниската му проява, аморалното, циничното – с една дума „грозното“ шества в името на разгръщане на личностните изживявания. Стремещът да внесе новост и оригиналност в художествения свят се превръща в самоцел, което повлича фиксиране в стилово-формалния ракурс. Онагледяващ пример Ангелов привежда с кинетичната творба на Жан Тингели „Балуба №3“ (1951). Качествената оценка, която Ангелов дава на работата, осъждайки експерименталната естетика като нелепа, научната разработка коментира в различна посока чрез анализ на железния скулптурен ансамбъл на Тингели в Базел, известен под името *Карнавалния фонтан* (1977). Заключение относно семантичната му стойност отвъд визуално-формалните заигравки достигат до по-генерални обобщения.

В контекста на двуполусната оценка на съвременното изкуство и споровете, които то буди със своята естетика, с радикалната промяна на пластическите средства, с новото отношение към образа и с включването все повече на мисловно философско

---

<sup>17</sup> Ницше, Фридрих. Отвъд доброто и злото. Nietzsche, Friedrich. *Jenseits von Gut und Böse*. 1886

пространство, дисертационният труд поставя множество въпроси. Застъпва се виждането, че е допустим алтернативен път, който споделя идеята за специфично взаимоотношение между естетическите системи на модерността и стария свят, така че те да бъдат приети с тяхната различност, а не като подложени на краен конфликт. Изследователят на модерните художествени направления Майър Шапиро отхвърля приравняването на модернизма с формализма и тезата, че той е лишен от съдържание. Според него модерният образ притежава семантично богатство и се бори да надскочи очевидността на нещата, като не ги назовава конкретно, а разчита на асоциативно мислене и различна чувствителност, улавяща фини импулси и вибрации. Припознавайки неговото виждане, разработката изследва произведения, чийто формално-експериментален характер не заглушава връзката с прекрасното. Те онагледяват промяната в представата за красиво и в динамичното съотношение на **обективно-субективно** поднасяне на действителността, доколкото въобще понятието обективно има стойност и ясна дефиниция. Изразяването на субективните преживявания, емоции, състояния за сметка на скъсването с естетиката на мимезиса се обособява като основен модел на модерната естетика и това неминуемо довежда до промяна на изразните средства, формата, стила, материала, мястото, творческото намерение, самия творчески акт и дори в процеса на възприемане.

Представителка на Британската школа за психоанализа на изкуството Хана Сигал<sup>18</sup> стига до заключението, че постигнато на цялостно естетическо преживяване е същността на изкуството. Тя отрича отъждествяването на красивото с доброто изкуство, а на грозното с лошото и изтъква съжителството на красивото и грозното като белег на автентичното творчество. Германският психолог Арнхайм, изследващ

---

<sup>18</sup> Цанев, Петер. Психология на изкуството. София: Национална художествена академия, 2008, р. 116. позовава се на Seagal, H. Art and the Inner World. Thimes Literary Supplement, 1975 и Seagal, H. Dream, Phantasy and Art. London: Routledge, 1991

ролята на визуалното възприятие в изкуството, въвежда термина „визуална експресия“, която определя като истинския език на изкуството. В тази връзка научният текст посочва творби на Йеронимус Бош, Питер Брьогел, Караваджо, които в контекста на тезата за красивото старо изкуство и грозното ново, изглеждат „особено“. Без да се вписват в концепцията на Хегел за изкуството като естетизиращо грозната реалност, приведените примери „Закланият вол“ (1655) на Рембранд и смущаващата поредица, известна като *Черните картини* на Франсиско Гоя представляват изображения, които с брутално разтърсващата си истина и стилова експресия се родят с естетиката на модерността.

Встъплението към *трета глава РИСУНКТА В СКУЛПТУРНИТЕ АНСАМБЛИ НА МАРИСОЛ ЕСКОБАР* се осъществява чрез кратък обзор на взаимното артистично формиране, вдъхновяващото сътрудничество и сърдечното приятелство между скулпторката-космополит от венецуелски произход Марисол Ескобар и емблематичния поп артист Анди Уорхол в периода 1960 – 1968 г. На двамата „тихи аутсайдери“<sup>19</sup> през октомври 2021 – февруари 2022 г. Музеят на Анди Уорхол в Питсбърг посвещава значимо събитие: експозицията „Марисол и Уорхол превземат Ню Йорк“<sup>20</sup>. С показана амбиция да се реабилитира забравената Марисол (идентифицираща себе си чрез този артистичен псевдоним), изложбата приканва, според думите на кураторите ѝ, да се преосмисли мястото на авторката от незаслужено „недооценен скулптор“ до водеща фигура в поп културата.

<sup>19</sup> Edquist, Grace. Paired Up with her Friend Andy Warhol, Pop art star Marisol Get Her Due in a New Exhibition. 14.04.2022 <https://www-vogue-com.translate.goog/article/marisol-andy-warhol-exhibition-pamm? x tr sl=en& x tr tl=bg& x tr hl=bg& x tr pto=sc> (последно посетено на 27.02.2024)

<sup>20</sup> Marisol and Warhol Take New York: October 14, 2021 – February 14, 2022

Определянето на Марисол като поп артист е прецизирано и допълнено в настоящото изследване съобразно множеството влияния в работата ѝ – народно изкуство, предколумбово изкуство, кубизъм, дадаизъм, нео-дада, Nouveau Réalisme, сюрреализъм. Категоричната класификация е пренебрегната, като неспособна да вмести изцяло мултикултурната и многопластова идеология на авторката.

В главата е маркиран богатият спектър от **стилови и формални влияния**, рефлектиращи върху твореца Марисол в честите ѝ пътувания между Париж и Ню Йорк. Разнородната смесица от несъвместими аспекти на изкуството, както в материален, така и в концептуален план, са оценени като основен катализатор за формиране образа на един уникален стил. Следите на венецуелската, френската и американската култура, еkleктичното художествено обучение, индивидуалното влияние на менторите ѝ са разгледани като причина за още специфични проявления. Карикатурно-иллюстративният аспект в творчеството на младата художничка се обособява под въздействието на учителя ѝ Ясуо Кунийоши – рефлексия от интереса към комиксите при поколението на Клас Олденбърг, Анди Уорхол, Том Веселман, Рой Лихтенщайн. Решаващ фактор изиграва и Ханс Хофман с неговата теория за живописца, белязана от влиянието на абстрактния експресионизъм. По-късно Марисол ще я адаптира към асамбажите си, както и концепцията за нестабилната сплав от противоречиви среди и медиуми, интереса към широк спектър дихотомии и най-вече комбинирането на двуизмерни и триизмерни елементи.

Приемствеността от Уилям Кинг е обозначена в афинитета на Марисол към американското народно изкуство и предколумбовото изкуство, към сатирата, в употребата на грубо и монументално издялани обеми, в избора на многофигурни композиции, в яркостта и орнаментиката на дрехите и аксесоарите и дори в придобитите технически умения за леене на гипс, восък, работа с глина, изпичане на

керамика. Сериозен дял наследство е присъден на американските художници Робърт Раушенберг и Джаспър Джонс и по-конкретно на техния бинарен метод на комбиниране от края на 50-те, изразен в свободната интеграция на знакови системи и предмети от ежедневието с живопис, рисунка, скулптура, без зачитане на жанровите им граници. Техниката на асамблажа се превръща в разпознаваем език и за младата художничка. Тя го затвърждава с участието си в експозицията „Американци, 1963“, Музей за модерно изкуство в Ню Йорк, където получава самостоятелна зала.

Основен дял в разработката на настоящата глава е фокусът върху **иконографските особености**, сред които: консолидацията на несъвместими на пръв поглед жанрове, стилове, медии, естетически аспекти. Скулптура, рисунка, римейк, живопис, асамблаж, дори театър са обединени в единен пластичен език, а тенденцията за хетерогенация на скулптурата е за сметка на загърбването на плоскостта на картината. Особената експлоатация на рисунката като свързващ фактор в многоплоскостното, дори еkleктично „смесване на езиците“ и нейните характеристики и състояния бележат същността на изследването в тази част. Освен изтъкването на ролята ѝ на тектоничен организатор са направени и други базисни изводи за полифункционалното ѝ значение. Те, заедно с концентрацията върху начина и средствата, чрез които рисунката се трансформира в **пространствена рисунка**, биват онагледени в иконографския анализ на произведения: „Боб Хоуп“ (1967), „Анди“ (1962 – 1963), „The Party“ (1960), „Автопортрет, гледащ Тайната вечеря“ (1982 – 1984).

**Сарказмът**, доведен до абсурдност е разгледан като основен похват, прилаган от художничката наред с паралелно съпътстващите го деликатност и елегантност. Относно парадокса на едновременно случващите се контрастни аспекти в творчеството на скулпторката, са изложени редица заключения. Приведените примери показват преднамереност в дръzkото прилагане на медии и похвати, излагащи на

изпитание естетическите стойности. „Кичът“ бива „неутрализиран“ чрез изявен контраст с *експресията*, която е отсъдена като най-чистата субстанция изкуство в работата на Марисол. Нейната мощна, некултивирана сила като рефлексия от екстатичното в изкуството на майте е проследена до проявите ѝ в него. Заради *повишената автобиографичност* като саморефлексивен процес, поддържащ изключителната експресивност в работата на авторката, е приложен паралел с американската постмодернистичната професионална поезия от 60-те години. Реализирането на интимните теми Марисол извършва чрез вграждането на многобройни гипсови, керамични, восъчни хиперреалистични отливки на лицето и тялото си – негативни и позитивни релефи в скулптурните композиции. Надскачането на автобиографичността чрез трансформирането ѝ до всеобхватен синтезиран език, достигащ универсални внушения, е оценено като значително постижение на твореца.

**Прояви на абстрактното и конкретно като двустранен динамичен процес в изграждането на рисувано-скулптурния образ при Марисол Ескобар** поставя акцент върху абстрактния визуален изказ като съществен момент в творчеството на авторката. Дефинирането на понятието *абстракция* е подкрепено от определението на Мишел Съофор,<sup>21</sup> а последвалата оценка на Валентин Ангелов, касаеща същността и езика на художествената абстракция, е противопоставена на мнението на Майър Шапиро, Ружа Маринска и Хуан Наваро Балдевег. Метаморфозата на фигурацията в абстрактен образ и обратното като двупосочен процес, амбивалентната роля на някои от елементите, носещи качествата и на двата принципа, възможността за обединяването им в единен хибриден модел са изтъкнати паралелно със систематизиране на носителите на посочената дейност.

---

<sup>21</sup> *Seuphor*, Michel. L'Art abstrait : période 1910 – 1918. Париж, 1971, vol. 1, p. 37



Заклучението, че творчеството на авторката е основано върху редица опозиционни двойки, се крепи върху изводи за ролята на рисунката като посредник между полюсите на дихотомията. Обобщаващата оценка за способността на рисунката в скулптурните ансамбли на Марисол да трансформира някои от останалите елементи на композицията в рисунъчни, често до предефиниране на самото пространство, представлява едно от генералните заключения на тази част от изследването.

**Четвърта глава** **ДЕЙВИД ХОКНИ. РИСУНКАТА КАТО ПЛАСТИЧНА ТРИИЗМЕРНА ФОРМА В МОДЕРНОТО ТЕАТРАЛНО ПРОСТРАНСТВО** се концентрира върху онези аспекти от сценографската дейност на художника (познат с работата си в широк диапазон от жанрове – живопис, рисунка, графика, фотография, сценичен дизайн), които категорично демонстрират мощния потенциал на рисунката, осъществена в пространството.

По покана на режисьора Джон Кокс през 1975 г. Дейвид Хокни се ангажира „да придаде визуален еквивалент на музиката“ на Игор Стравински в драматично-комичното произведение „Похожденията на безпътника“ (опера в три действия и епilog). Живата графична картина, която английският артист с експериментаторски дух създава, приема параметрите на реалното театрално пространство и убедително защитава думите на автора си: „Театърът се занимава с пространство и илюзия“.

Хокни базира визуалната концепция на спектакъла върху типичните за гравьорската техника щрих и линии, кръстосани в различни комбинации, като прави това и в декора, и в костюмите. Този оригинален и ефектен похват е инспириран от серия гравюри на Хогарт (1735), които от своя страна са вдъхновили Стравински за композицирането на музиката преди години. Информация за осемте графични

отпечатъка е поднесена в началните редове на главата, включваща въведение в сюжета на нравоучителната история за персонажа Том Рейкуел, коментари за наративния характер на изобразените сцени в офортната серия, анализ на композиционната им организация, стилистическата им и техническа характеристика.

Преди да стигне до посочения резултат, осъществен с прехвърлянето на рисунката в пространството на оперния спектакъл, дисертационният текст регистрира и създава редица връзки с визуални решения в полето на графичните техники, реализирани от Хокни години преди това. Автобиографичната серия „Похожденията на безпътника“ (офорт, акватинта, 1961 – 1963 г.) представлява самобитна перифраза на гравюрите от XVIII-и век. Стилистичният анализ изтъква отличителните атрибути на авторския художествен почерк, които биха могли директно да се отнесат и към реализираното след десетилетие сценографско решение. Присъщите за Хокни непосредствена лекота и спонтанност, оформящи специфичен експресивен език, си партнират със заявената професионална зрялост на автора, видима в организацията на листовите в серията, в баланса на композиционните решения, в стиловата и техническа кохерентност, в играта с мащабирането на фигурите, в ритмичността на заети и празни участъци в картинното пространство, в ролята на цвета: монохромия в съчетание със силен контрастен акцент, базиран на червено и зелено.

От минималистичната визия на серията с 39 офорта за изданието „Шест приказки на Братя Грим“ сценографската визия на операта наследява богатите и категорични контрасти и динамичната ритмична пулсация на елементите – меко/твърдо, празно/пълно, живо/схематично, динамично/застинало, абстрактно/фигуративно.

Вниманието към графичните серии на Хокни има намерение да отчете факта, че при реализацията на триизмерната картина на оперния спектакъл художникът прилага с

изобретателност стилистическата образност не само на Хогартовите гравюри, но и на своите. Прехвърлянето на художествените им качества в триизмерността на театралното пространство създава визия, описана като „жива художествена инсталация“. Добавя се компонент със съществено значение – времево разгръщане на образа. Обитавайки реалното пространство, рисунката придобива нови параметри с експлицитно естество и е в непрестанна интеграция с конструкцията на спектакъла.

Пряко отношение към пространствената изява на рисунката допринася динамичната схема на *миксиране на двуизмерно и триизмерно*. Посочени и проучени са различни фактори, които допринасят за осъществяването на този процес, съществен дял от които са: *актьорите, костюмите и актьорското движение*. „Живият“ материал на театралното представление с подчертаната декоративност на костюмите си е носител на своеобразна мимикрия: сливането му със средната картонена зона на сцената и задния фон с елементи, изрисувани чрез кръстосания гравьорски шрих, го превръща в подвижен елемент от театралната рисунка. Лицата на персонажите са окачествени като единствената пластична форма в сценичната картина, в ярък контраст с подчертания ѝ декоративен характер. Непрекъснато визуално прехвърляне на пластичните изображения в плоски и схематични е аспект, съпоставен с художествената система в картините на Густав Климт, при която декоративните елементи-кодове навлизат в триизмерната пластика на човешката плът.

Като обобщение относно формалния синтез на творбата „Похожденията на безпътника“ се оформя заключението, че рисунката става органически вплетена същност и конструкция на театралния спектакъл. Визията му представлява рисунка в пространството, белязана от артистичната идентичност на един модерен артист и демонстрираща мощен потенциал.

**Пета глава РИСУНКТА КАТО ТРИИЗМЕРЕН КОМПОНЕНТ ИЛИ САМОСТОЯТЕЛЕН ОБЕКТ В СЪВРЕМЕННОТО ИЗКУСТВО** изследва тенденцията в

настоящи дни многолики алтернативи на класическия вид рисунка да напускат традиционната изобразителна плоскост, за да трансформират ограниченото картинно поле до пространствени рисувани конфигурации с интермедиални качества. Обособяването на няколко категории според функционалните, формални и донякъде материални характеристики на рисунката, влязла в ролята на обект, бива поднесена и анализирана в следната схема:

1. Рисунката като средство за трансформиране на пространството чрез оптическа игра с дълбочината и (или) мащаба му;
2. Рисунката като компонент от триизмерния обект;
3. Телена (нишкова) скулптурирана рисунка;
4. Обекти, трансформиращи се оптически в рисунка от двуизмерна плоскост;
5. Работи в областта на анаморфозата;
6. Рисуване със светлина

Отбелязани са тенденции, предшестващи времевия контекст на разгледаните творби (Александър Калдер, Наум Габо, Жан Дюбюфе, Марисол, Гьон Мили). Вниманието към присъствието на елемента време и произтичащият от него темпорален ритъм на разгръщане на творбата като изначално ангажиран със същността на пространствените визуални форми, в тази част на изследването също заема своето място.

Коментирана е идеята на представителя на движението Флуксус Дик Хигинс (1938 – 1998), който въвежда термина *интермедия*, за да обозначи произведения, изградени чрез тоталното смесване на елементи от различни видове, родове, жанрове изкуство. Хигенс отбелязва установяването на нови произведения с хетерогенни

форми, попадащи в междинна среда – изкуство и наука, архитектура и рисунка, визуални изкуства и философия, музика и скулптура. Идеята на Хигинс е базисна за становището на настоящото изследване, а интермедиалният дух е посоката, в която са разгледани всички следващи автори.

**1. Рисунката като средство за трансформиране на пространството чрез оптичска игра с дълбочината и (или) мащаба му** поставя акцент върху постигането на оптична илюзия в пространства, които придобиват хипнотично въздействие. Отчетена е ролята на феноменологията на възприятието и наследената от оп арта тенденция за зрителна игра с безкрайността на пространството базирана на математиката, оптични феномени, перспективни деформации, игра с парадоксални гледни точки и необичайни илюзорни дълбочини. Приоритет е интересът към невъзможни архитектури и лабиринти. Обитаемите имагинерни пространства предоставят усещане за физическо потъване, разтваряне на зрителя-участник в самата рисунка. Допълването на сетивното възприятие, което вече не е само зрително, а добавя множество тактилни, звукови и други усещания, говори за видоизменената роля на зрителя като „реципиент“. Преобразяването на различни по мащаб пространства в парадоксални дълбинни лабиринти е разгледано в дейността на австрийския визуален артист *Петер Коглер* (1959). На пространствено-оптически илюзии и интерактивната роля на зрителя в тях се основава и работата на *Кати Ан Гилмор* (1989). Разгледани са многослойните модулни инсталации на *Джейкъб Хашимото* (1973), наподобяващи холограмно изображение; монохромния анималистичен свят на *Томоаки Мураяма*; калейдоскопните пространства на *Яйои Кусама* (1929), наречени от самата авторка *стай за заличаване* (като метод за „деперсонализация“) – причудлива смесица от скулптура, живопис, инсталация, пърформанс.

Изследваната проблематика на следващата категория **2. Рисунката като компонент от триизмерния обект** в исторически план има своите корени в оцветените скулптурни образци на древните култури. Въпреки новите експериментални търсения на съвременността, в това отношение паралели могат да се прокарат с архетипните женски образи в скулптурата на *Ники дьо Сен Фал (1930 – 2002)* и специфичната образност в рисунката на керамичните обекти на *Моника Попова (1968)*.

Творчеството на *Луис Буржоа (1911 – 2010)* и японския художник *Томиюки Сакута (1960)* пренебрегва строгата категоризация на стилове, жанрове, техники и ги трансформира едни в други. Рисуваната инсталация „Феникс“ на *Холи Уонг* също онаглеждава интердисциплинарен подход, както и притежаващите рисунка с 3D характер ахроматични многослойни релефи на *Борис Телеген (1968)*.

Прозрачността на материала е предпоставка рисунката да придобие по оптически начин дълбочина. На застъпващи се в пространството полупрозрачни панели разчитат *Маня Вапцарова (1961)* в инсталацията „Вертикали – убежища на светлината“ и *Катрин Итън Скинър (1946)* в рисуваната си композиция „Екран за птици“. Прозрачното олоидно тяло на *Розина Макавеева (1975)* също предявява вид на многослойно графично изображение, инсталирано в триизмерна среда.

Като своеобразна картографска проекция на света германската художничка *Пиа Линц (1964)* гравира рисунка по повърхността на тригонометрични обеми от прозрачен плексиглас, разположени в архитектурни и ландшафтни пространства. Необичайната замрежена рисунка от енигматични калиграфски знаци на френския визуален артист *Бертран Флашо (1955)* създава тъкан, която неусетно, като по магичен начин се прехвърля от стените на пространството към обектите и ги кара да се разгърнат извън параметрите си.

Обект на изследване в част **3. Телена (нишкова) скулптурирана рисунка** са пластични пространствени произведения, чийто градивен материал е нишка, било то стоманена тел, конец, канап, въже, синтетично или хартиено влакно и т.н. Основание за подобен избор е приемането на становището, че до известна степен нишкото изкуство имитира линейна рисунка, чийто чар се крепи на възможността за промяна на гледния ъгъл към нея след метаморфозата ѝ в обект. Изследван е проблема с добавянето на допълнителни слоеве в иконичното поле, навлизащи чрез фона с динамичното околno пространство, както и последвалите от това резултати.

„Идеята за многомерно пространство“ на **Наум Габо (1890 – 1977)** бива надградена в съвременните прояви на линейния тип рисунка в триизмерна среда. В тази категория намират място замрежените скулптурни инсталации на **Барбара Лича (1957)**; съноподобните триизмерни картини с мащабен характер на **Чихару Шиота (1972)**; абстрактното минималистично творчество на **Фредерик Гурдон (1971)**, което в същността си представлява графична конструкция с насложени двуизмерни и триизмерни елементи, обединени в ефирно изображение с изяществото на хайку-естетика.

Ангажиментът на британския скулптор **Антъни Гормли (1950)** с безтегловността на материала се разпознава и в хетерогенния подход на **Едоардо Трезолди (1987)** в реализираната от него реконструкция на раннохристиянска базилика в археологическия парк Сипонто. Авторът изследва отсъствието на материята чрез прозрачността, създадена от въздуха в мрежата на телената конструкция. Чрез оптичен ефект се генерира триизмерна рисунка, богата на плоскости в дълбочина и силното усещане за футуристична рисунка от светлина или генерирана 3D реалност. На внушение за рисунка във въздуха залага и барселонският архитект по образование **Дейвид Морено (1978)**, а в скулптурните работи на **Лене Килде (1981)** въздухът, без

да бъде впримчен в граници, присъства като самостоятелен градивен материал, наред с рисунката, добила материалност чрез бетона и медната тел.

**Сабин Жан-Биели** определя текстилните техники, използвани извън традиционния им контекст, като „граматика“ на своя скулптурен език („Глобус“). Своеобразната пластичност, породена от комбинацията на текстилно влакно, метални нишки, дърво, хартия, ламарина, силикон, найлон и друга синтетика, рециклирани материали, намерени предмети в художествените инсталации на **Анна Бояджиева** (1950) е разгледана като показателен пример за прескачане на жанровите граници и проблеми, като синтез между двуизмерното и триизмерно визуално изкуство. В произведенията „Старите ми джинси“ (1995), „Висяща фигура“ (1996 – 1997), „Рамка на тялото и ума ми“ (2004 – 2005), „Опит за портрет“ и др. акцент придобива идеята за „рисуване чрез нишката“, като артистично свидетелство за триизмерността на рисунката.

Колумбийката **Дорис Салседо** (1958), визуален артист със силно социален ангажи-мент, наравно с концептуалния момент разчита на метафорични внушения. Рисунка с триизмерна същност е разпозната в алегоричната инсталация „Disremembered“ (2020 – 2021), а семантично и формално многопластовата творба „Atrabiliarios“ (1993 – 1997) е обект на анализ в самостоятелната категория: **4. Обекти, трансформиращи се оптически в рисунка от двуизмерна плоскост.** В значителна степен много от творбите с присъствие в другите групи на *Пета глава*, при определени външни обстоятелства – дифузно осветление, специфична гледна точка и фон – също предизвикват възприятие като за рисунка, направена върху плосък лист хартия.

**5. Изкуството на анаморфозата** е представено от унгарския артист **Ищван Орош** (1951), който експериментира с похватите на анаморфозата в създадения от него



портрет на Едгар Алан По. Художникът цели изкривената проекция на образ, неразпознаваем в плоскостта на графичното изображение, да бъде разчетен с помощта на цилиндър с отразителна повърхност (рефлексивна анаморфоza) като детайлен реалистичен портрет на поета. Получения образ Орош коментира като *виртуален*.

Дейността на *Майкъл Мърфи (1975)* се основава на игра с „перспективата, ракурса и паралакса“.<sup>22</sup> Той следва идеята без екрани и дигитални прожекции да превърне в дадено физическо пространство двуизмерни изображения в триизмерни и обратно, като зад това стои амбицията му за игра с възприятията. (“Perceptual Shift“)

**6. Рисуване със светлина:** ефимерността и нематериалността в зоната на визуалните изкуства намира едно от най-причудливите си изпълнения чрез рисуването със светлина. Получената като резултат магична пространствена визия, ефектна като фойерверка, предлага многоизмерност, подобна на тази в експерименталния проект на Гьон Мили и Пикасо от 1949 г. Изследвана е работата на немския фотограф *ЯнЛеонардо (JanLeonardo, 1970)*, един от най-значимите представители на артистите, занимаващи се с Light Art Performance Photography (LAPP).

Примерите, разгледани в тази глава, онагледяват как чрез възплъщаването си в материалността на триизмерния свят рисунката осъществява ефект на магически акт: в появата ѝ като обект в пространството, който може да хвърля сенки, да пропуска светлината или да бъде самата светлина; в способността ѝ да обгръща като обвивка; в ловкостта да разколебава представите на зрителя за стабилното му стоене в реалния свят, както и да резонира върху околните обекти, които да се трансформират в част от магичната картина.

---

<sup>22</sup> [https://www.actualno.com/interest/naukata-sreshta-izkustvoto-news\\_549676.html](https://www.actualno.com/interest/naukata-sreshta-izkustvoto-news_549676.html) (последно посетено на 14.12.2022)

### III. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Заклучителната част на настоящото изследване подчертава значимостта на 60-те години и особено специалната роля на 1962 година като стратегически важна времева точка в творческия път на повечето разглеждани автори, за да прокара скрити паралели между тяхната работа. Това е годината, когато: тандемът Пикасо-Нашяр създава скулптурната група „Закуска на тревата“; Музей на модерното изкуство в Ню Йорк открива изложба по случай 80-годишнината на емблематичния испанец; непосредствено преди нея в залите на музея е показана ретроспектива на 61-годишния Жан Дюбюфе, който започва преломната за творчеството си поредица *L'Hourloupe*. Марисол среща Анди Уорхол, младият англичанин Дейвид Хокни реализира графичната си поредица „Похожденията на безпътника“, Александър Калдер прави своите *моби* и *стабили*, Наум Габо – вариациите си на „Линеарна конструкция в пространството“, а Алберто Джакомети е удостоен с голямата награда за скулптура на XXXI-то Венецианско биенале за изкуство.

Изключителните промени в социално-икономически план, индустриализацията и технологичният напредък, засиленото консуматорство през 60-те години рефлектират върху изобразителното изкуство – парадигмата на естетическите идеи се преобразува, но това се осъществява с възвръщането на идеи и постижения на авангардните течения от началото на XX-и век. В зоната на художествения свят започва използването на нови масови медии, животът и изкуството се смесват. Със зараждането на нови художествени прояви – хепънингът, пърформансът – фокусът от двуизмерните форми се измества към триизмерните. Живописата, графиката, рисунката конструират обекти и започват да взаимодействат с една вече опосредствана среда. „Рисунката, поставена в интермедиялна среда, губи автономната изобразителна и пластическа активност, за да се включи в сложна хибридна от смесени артику-

лации и концептуални подходи. Слизайки от висотата на своята артистична самодостатъчност, рисунката става интегрална част от езикова полиморфия, включваща трудно съпоставими, дори изключващи се артикулации. Рисунката става част от инструментариума на концептуално изразяване...“<sup>23</sup>

Като обобщаващи тезата на настоящето изследване се добавят и думите на полската художничка Моника Грзимала (1970), която описва своето изкуство по следния начин: „пространство, което създава своя собствена рисунка и обратното, рисунка, която създава свое собствено пространство“.<sup>24</sup> „Работата на Грзимала предизвиква самото определение за рисунка и категоризирането на произведенията на изкуството – къде свършва рисуването и къде започва скулптурата? От какво са направени рисунките и как ги преживяваме?“<sup>25</sup>

Дисертационният труд се опитва да даде отговор на редица въпроси, като изследва богат регистър от възможности рисунката да бъде реализирана чрез пространството най-вече във визуалните изкуства, в които то е базов елемент: скулптура, сценография, инсталация. Както бе споменато, терминът *рисуване в пространството* е използван независимо от мнозина творци и изследователи на изкуството на XX-и век и това от наши дни. Той отразява очевидната тенденция рисунката не само да изгражда скелета и конструкцията на творбата, а все повече и все по-дръзко да се превръща в най-значим обединяващ фактор, чрез който различните жанрове взаимно проникват в неделимо цяло. Настоящата разработка предлага конкретни

---

<sup>23</sup> Памукчиев, Станислав. Рисунката – концептуални подходи. Списание Култура, бр.7 (3109), 16.02.2016. По повод кураторския проект на Атанас Тотляков „Рисунка и интермедия“, 2016

<sup>24</sup> Travers, Julia. <https://www.artnews.com/art-news/artists/monika-grzymala-tape-drawings-in-space-2-1234623645/> (последно посетено на 15.08.2023)

<sup>25</sup> <https://www.mutualart.com/Exhibition/Rotunda-Projects--Monika-Grzymala/61ECDB324631A36D> (последно посетено на 15.08.2023)

примери за подобно генериране на мултидисциплинарни арт обекти с всепроникващото участие на рисунката. Становището му потвърждава категорично, че при интеграция на визуалните езици ролята на рисунката не се принизява, а се видоизменя. С новите си разширени същност, изразност, функция, проявления рисунката извежда традиционната ни представа за нея на друго, по-високо ниво, предизискващо нов поглед към нея. Поради силната субективизация при възприемане на една визуална творба, основателно се налага намесата на някои психологически теории за възприятие на изкуството, които се излагат успоредно с конкретните проблеми.

#### **IV. ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

- Дисертационният труд поставя фокус върху слабо изследваните територии на рисунката, въплътена в актуални неконвенционални прояви на триизмерност;
- Анализирани са конкретни творци и техни произведения, останали съвсем непознати или бегло отразени в българската научна литература. Осветяването на неизвестни аспекти дори в детайлно изследваното творчество на Пикасо, представлява значителна част от проблематиката на труда;
- Прокарването на многослойни паралели и съпоставки между някои от разгледаните автори води до синтезиране на заключения и отбелязва установяването на общозначими тенденции, особено по посока интердисциплинарността, изразена в смесването на различни по вид, жанр, формат, естетика визуални изкуства;
- Към конкретната теза на настоящия труд са адаптирани проучвания на специалисти по генерални естетически проблеми, проблеми на изкуството и психологическото му възприятие.