

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА

КАТЕДРА СКУЛПТУРА

**Възникване и формиране на идеята за „ Освободено
пространство“ в творчеството на Едуардо Чилида**

АВТОРЕФЕРАТ

Към дисертационен труд за придобиване на образователно-научна степен“ ДОКТОР“

Докторант: Светлозар Ангелов Петков

Научен ръководител: проф. Свилен Стефанов

София, 2020

ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Дисертационният труд се състои от две книжни тела-текстова и албумна част с приложения. Текстовата част е от 197 страници. Нейните главни раздели са подредени в следната последователност: Увод, Изложение съставено от 4 глави, Заключение, Списък на използваната литература. Албумната част е особена в отделно книжно тяло и включва две приложения

СЪДЪРЖАНИЕ НА АВТОРЕФЕРАТА

Актуалност и необходимост на изследването.....	3
Състояние на въпроса.....	5
Обект на изследването.....	6
Предмет на изследването.....	6
Основна теза на труда.....	7
Цели на изследването.....	8
Задачи на изследването.....	8
Обхват/ граници/ на изследването.....	9
Методи/ подходи/ използвани в изследването.....	9
Кратко изложение на дисертационния труд.....	10
Изводи.....	27
Заключение.....	28
Приноси.....	29

Актуалност и необходимост на изследването

Актуалността на изследването се определя от нуждата за преоткриване личността и творчеството на баския скулптор Едуардо Чилида. Чилида разбира културата като личен начин на един човек да се изправи пред реалността, в своя собствена форма, която е различна от тази на друг. Самоопределянето, излъчването, пространството което заемаме, присъствието ни в света, са актуални въпроси в съвременето. Що се отнася до баската култура, Чилида я определя като най-висшия начин на справяне и е една много лична реалност, която никой не може да отрече. Неговата визия за живота е космополитна, както и баска: с чувство за живот, който не се ограничава до неговия собствен свят, а се отваря за останалия.

Нашето съвремие се характеризира със специфична „неопределеност“ и свобода в интерпретиране на корелационните връзки между нещата. Това създава съответна несигурност и липса на проектност за бъдещето но и свобода в самоопределянето ни чрез общочовешки принципи. Чилида е пример за твърдо личностно отстояване и неизменчивост в творческите си намерения и именно с тях да бъде свободен в несигурността си.

В това проучване се анализира творчеството на автора в обобщени периоди, акцентираме върху преломни моменти в неговото развитие. Изследваме начина на мислене на баския скулптор Едуардо Чилида и предполагаме, че предложения от нас термин „методът Чилида“, е вероятно необходимият инструмент в обучението на желаещите да изучават изкуство и по специално скулптура и архитектура. Чилида винаги разбира произведението си като епистемилогично смирение, художникът е човек, който знае, че не знае, който иска да знае и който се стреми да задава въпроси. „Нещо, което не знам, листът на този клон знае“- казва Чилида.

Скулптурата му е повече или по-малко криптиран език, който той се опитва да разбере и за да разбере, работи, прибавя опит. Творбите му винаги са въпроси, повече или по-малко близки, трудни, сложни. В кои граници е положен човекът във Вселената: какви сме, как

ние сме поставени, не само от психологическа гледна точка, философска, научна или просто се загубваме между субективното и обективното. Неговите въпроси са от всички възможни ракурси, въпроси към всички тези елементи, които ни правят това, което сме, мислим каквото мислим, измерваме това, което измерваме, като се съмняваме, учудваме. Имаме ли граница за всичко това и тя приложима ли е за всеки човек. Именно от тази гледна точка се развива философското му поетично мислене. **Въпросът преди всичко.** Дори самият Хайдегер му казва, че всъщност това, което прави е философия като цяло и в частност гносеология, дори и да го прави по начина на най-малкото общуване. Отказът му да обясни своята работа смалява прозаичността в неговите произведения и писания, въпреки молбите да го направи. Това би ограничило собствената ни зрителска интерпретация, защото даването на някои ключове, дори сбити и кратки, може да породи невярно, заблуждаващо или отрицателно въздействие. Твърдението му е, че няма само едно четене на скулптурата, тя не е еднозначен отговор на въпрос, тя задължително трябва да е отворена работа, но в същностния си вид. Скулптурата му проявява взаимната зависимост на елементарни и релационни аспекти на място, чрез своята двустранност и акта на мислене, призовавана от натрапчиви образи, те е начин на битие.

Скулптурите на Чилида предоставят усещане за място, вкоренено и вградено в света, днес съвременната скулптура изследва разширената представа за мястото чрез мултисензорно чувство за потапяне. Появи се понятието атмосферна¹ скулптура. Каквото и да значи това, скулптурното тяло губи материалността си, а полето на възприятие се разширява за пореден път отвъд мислимите хоризонти. **Можем ли да съпоставяме пространствения метод Чилида и съвременните тенденции и търсения в скулптурата в най-широкото ѝ понятие.**

Скулптурата по отношение на другите видове изкуства се счита за изкуство, което приближава най-близо до същността на нещата, които представлява. Това е така, защото дава на предмета конкретна триизмерна форма. Перфектното единство между предмет, идея и форма е представата на Хегел за скулптурата. Модерността поставя под съмнение и

¹ Програмата MIT в областта на изкуството, културата и технологиите (ACT) е с произход от Центъра за напреднали визуални изследвания (CAVS) към Масачузетския технологичен институт (MIT), център за изкуства и изследвания, основан през 1967 г. от художника и преподавател Дьорги Кепес.

предизвиква това перфектно обединение на идея и форма в едно цяло. Тази цялост е провокирана от М. Дюшан, като модел и от появата на верига последвали концепции. Поставя се под въпрос и самата същност на изкуството. Това задава ново философско питане и предполага следващи етапи в развитието на изкуството.

Чилида, в пътя си на скулптор, ще си постави серия въпроси свързани със същността на творческия процес, смисъла на самото изкуство. Но как се изразява за него Хуан Даниел Фуландо: „ Чилида е авторът най-малко дадаист в света. В работата му няма хумор. Тя е свидетелство за библейски резонанси, много по близо до библейския Екlesiаст, отколкото до Дюшан. В свят управляван от изобретателност, Чилида става самотен пророк, непознат, глас, който вика в пустинята. Натрупва всички триумфи на света но остава сам“. В схема на тотално обобщение, Фуландо противопоставя идеализъм срещу материализъм, но дали Чилида е нужно да бъде въввлечен в този спор?

Разликите в произведенията на изкуството му, създадени в рамките на дълъг период, са от най-голямо значение за илюстриране на широчината на опита му като пространство, което е със споделена характерна откритост, канещо човек да обитава и възприема съществуването си в света.

През 1968 г. Чилида работи с философа Мартин Хайдегер върху нова книга: „ Изкуство и пространство“. При издаването ѝ, Хайдегер посвещава лично думите: „ Следващите съображения са свързани с гатанката на изкуството, загадката, която представлява самото изкуство. Те са далеч от твърдението за разрешаването на тази загадка. Задачата се състои в това да видите загадката. От време на време все още имаме усещането, че насилието отдавна е било извършено с изтънчеността на нещата и че мисленето ще играе роля в това насилие, поради което човек се кълне в мисленето, вместо да си прави труда да направи мислите по обмислени.“ За Едуардо Чилида, Св. Гален, 24 ноември 1968 г., Мартин Хайдегер.

Актуалността на дисертационния труд се състои в идеята за преразглеждане на начина ни на мислене и, както казва Хайдегер, да го поставим на ново качествено ниво. Мислене свързано с основни понятия за скулптурата, като пространство, материя, тяло, обем, маса, мащаб, тежест, и гравитация, но най вече с понятието форма, форма на присъствие в

материалното и нематериалното. Универсалността на неговата практика се прехвърля в съвремието и се манифестира в творчеството на значими художници, отдали почит на неговата работа - Сър Антъни Каро, Арналдо Помодоро, Аниш Капур, Анселм Кийфър, Елсуърт Кели и вълна млади испански художници и архитекти. Завещаното от великия баск завладява в цялост, с тоталното си присъствие и нахлуване в глобалното. В битието ни Чилида ни учи да преследваме границата на тази свят очертан в безкрая.

Състояние на въпроса

Творчеството на Едуардо Чилида е малко познато на широката българската публика. Изключение, разбира се, правят професионалистите в областта на изкуството, но поради обяснима липса на информация по времето, когато той твори, знанията са непълни и разпокъсани. Поставя се въпросът как и до каква степен имаме познание за неговата мисъл и творчеството. Можем ли да се позоваваме на него? Основният въпрос е като представител на какво направление в историята на медията го познаваме. Поставяме това питане защото в информационите масиви на Националната и Университетска библиотека липсват източници на български език. В библиотеката на НХА-София има албумно издание, свързано с автора, но то не ни дава цялостна представа за поетико-философските търсения на Чилида. С това изследване ще се опитаме да наваксаме частично пропуснатото.

Информацията с която боравим, е извлечена от чуждоезична литература. Правени са преводи от испански, английски, немски, френски, каталунски и баски езици. Направени са от нас с изключение на възловият текст за тази дисертация, есето „Изкуство и пространство“, което е превод на проф. Георги Каприев от немски и за пръв път се представя на български език.

Връзката Чилида-Хайдегер е предмет на задълбочени изследвания от страна на философски последователи на немския мислител. Ползваме техния опит с благодарност.

Чилида е запознат с архитектурата и вкарва пространствено-архитектурното мислене в работата си. Изследователи от архитектурните департаменти анализират творчеството му от всевъзможни аспекти.

Библиографията на испански език, свързана с Чилида, е в обем над двадесет и две страници. Монографиите са над сто и изследванията продължават. Не е възможно да се предостави към момента цялостен труд за неговото творчество.

Масщабен проект за съхранение на паметта на скулптора е започнат от наследниците и се ръководи от Фондация Чилида-леку. Предвиждат се пет тома, подробно хронологизиране, описания и локализиране на творчеството в обем над две хиляди страници. Първия том бе издаден през 2014 г.

Предмет на изследването

Предмета на нашето търсене е пространството като творчески елемент в скулптурата на Едуардо Чилида. Трансформацията на пространственото му мислене в различните творчески етапи и ключови исторически моменти в неговия живот.

Пространството, както и времето, са базови понятия, определящи битието ни и света, в който живеем. Пространството е отворено за всички, но може да бъде затворено като твърда скала.

Празното пространство в скулптурата на Чилида може да се интерпретира като „освободено пространство“, ако приемем, че скулптурният жаргон „негатив“ може да бъде носител на позитивен смисъл.

За автора пространство съществува и в твърдата материя. В размислите си той говори за бърза и бавна материя и реципрочно по същия начин за пространството. В практиката си не може да определи дали създава пространство или го разкрива. Дали материалната част на скулптурата е художественото произведение или пространството, което влиза, обгражда и се мултиплицира от самото себе си? Така в тази игра, както казва Чилида, влиза и времето. За да се спаси от тази несигурност той определя границата между материите за главния герои в неговото творчество.

Смяна на ракурса на мисълта – това прави Чилида и с този прием поставя под анализ установени и утвърдени представи за форма, материя, пространство. Естествено това са въпроси насочени към самия него, провокиращи постоянни съмнения и търсения.

Обект на изследването

Обект на настоящата дисертация са животът и творчеството на баския скулптор Едуардо Чилида.

Изследвано е развитието на скулптурната формата, нейната динамика във времето и пространството, овладяна от автора и представена като освободено пространство с позитивна конотация в смислов аспект.

Чилида издава библиофилски книги, създава графични цикли, изработва логотипни изображения, свързани с обществените институции в Независимата баска автономия, плакати и постери. Осъществява над петдесет монументални обществени скулптури, вписани в градска и околна среда. Впечатляващо наследство. Материалната част на неговото творчество е непреодолима. Той работи в хода на времето с различни материали като ковано желязо, дърво, алабастър, гранит, шамотизирана глина, бетон. Серията от пространствени инсталации, наречени „Гравитасиони“, са изработени в специфична колажна техника от хартия. Постарали сме се да изследваме голяма част от това наследство, но не претендираме за изчерпателност.

Обект на изследването представляват също интервюта, статии и мисли на автора по въпроси, свързани с предмета на изследването. Те представляват теоретичен изворов материал.

Разглеждаме скулптурни произведения на автора и анализираме чрез понятийния апарат на съответната сфера в смислов контекст, дефиниран от спецификата на дадения период. Мащаб, ракурс, взаимодействие с околната среда – това са основни търсения в скулптурната практика и представляват основния фокус към съдържанието на пластичните произведения.

Обект на изследването несъмнено е понятието пространство, определянето му като освободено пространство и скулптурният му еквивалент.

Основна теза на труда

Пространството, както и времето, принадлежат към базовите понятия, определящи битието, нашия свят. Пространството е отворено за всички, но може и да е затворено – като твърда скала. „Празното пространство” в скулптурата на Чилида може да се **интерпретира** като “освободено пространство”, съществуващо в материята, като **вътрешно пространство, от което възникват формите**. Авторът не определя дали го създава или само го разкрива. В различни моменти той се ползва и от двете търсения и постига своеобразно **обединение**. Способността да разберем и приемем това освобождаване и разкриване ни предоставя естетическо преживяване. Пространството има, освен емоционално-естетическо, преди всичко духовно-концептуално измерение, което откриваме, създаваме, конструираме или изрязваме и освобождаваме в себе си, за да направим място за Бога и човека, за да достигнем сублимното-екстазно. Празнотата се случва, дава пространство на духовното, художественото, дава ни подготвително време за предстоящо възможно прозрение, създавайки място за осъществяване на неща и явления, своеобразни **епифании** – така човекът се преоткрива и завръща в същността си, в себе си. Това става чрез нашите метафизични нагласи, потискани и оспорвани в съвременното, но това ни води до отчуждение, напускане и забравя на същности. Чилида разкрива „безконечното на битието“ и това са условията на световността включваща характера на „битие-в-свят“ като самоопределение в граница и излъчване. Емоциите, идеите и интуициите определят това пространство, както и емоционалните и духовни преживявания. Това пространство на съзнание е вътрешният свят на субекта, пространството на личните чувства, което се проявява като обгръщащо /атмосферно/ пространство и е над-субективен феномен.

За Чилида пространството, което е възприел като разбиране от пуристките и архаични скулптури, е „вътрешно пространство“, което съдържа собствената си енергия, но дълбоките негативи дават възможността за отваряне на този непознат интериор, докато външните повърхности блокират и запазват пространството. Твърдата позиция на Чилида е, че няма само един прочит на скулптурата, няма еднозначен отговор на въпросите. Работата му задължително трябва да е отворена, необяснена и възприета свободно от

зрителя. **Свободата в преживяването е чисто естетическото чувство и е „освободеното пространство“, което търсим с Чилида.** Философската стойност на изкуството не се състои в способността му да преодолява пространството между разумното и свръхсетивното, или образа и идеята, и да разкрива разумното като протоконцептуално, а да **отваря различно чувство за разума чрез възприятието.**

Цели, задачи и методи на изследването

Целта на изследването е да тълкува **визуалното отсъствие като творческа стратегия** в съвременната художествена практика.

Как се използват методи за намаляване и непълнота за достигане на метафоричното разширяване на пространството.

Творческата концепция за визуално присъствие-отсъствие в работата на автора.

Също така, да се проследи хронологично зараждането, оформянето и осмислянето на пространството като пластичен елемент и как понятието „освободено пространство“ се припокрива с празнотата, преследвана от автора, къде и как то се случва.

Чилида нарича себе си „архитект на празнотата“, това значи ли, че празнота и „освободено пространство“ са идентични?

Задачите за изследване:

- да се проследи хронологично творчеството на автора и да се опишат етапите в неговото развитие.
- да се акцентира върху ключови моменти в живота на художника и да се разкрият факторите, които оказват влияние в творческия път на Чилида, кои личности са пресекли жизнения път на автора.
- да се разкрие същността на методите за създаване на художествено произведение, които използва художникът в различните периоди на творчеството си, и да се изследват производствените методи, позволили създаването на монументални обеми.

- да се анализира пространството в монументалните работи на Чилида и как той работи с ключови за скулптурата понятия като материя, маса, форма, обем, гравитация, мярка, ритъм.

Интердисциплинарността на изследването налага прилагането на комбинирани методи за проучване. Парадокс, сам по себе си достоен за анализиране, се появява с факта, че Чилида през целия си живот се движи напред чрез интуицията си и опита. Неговите „аромати“ не са нищо повече от интуитивни състояния, а работата му, освободена от рутинното, се превръща в негова същност. Научният подход фасетира и налага логичността и рационалността в материята. В противоположност на това са така характерните за Чилида „аромати“, разбирани от нас като интуиционни вълни.

Интериорното в скулптурата е част от лексиката на Чилида, то се структурира като отказ към наблюдателя за лесен достъп през видимата повърхност, вътрешните кухни не се виждат. Розалинд Краус твърди, че модернистичният свят определя своя антиидеализъм чрез граматиката на крайното визуално разединение, като отказва на зрителя стабилен и тотален изглед към цялото. Външните повърхности отричат възможността обектът да има вътрешно „ядро“. Нестабилността на повърхността гарантира самодостатъчност на скулптурата и тя действа извън нашия идеен обхват. Произведенията на Чилида работят по аналогичен начин, външните повърхности не разкриват нищо за обекта като цяло, но винаги съществува изрязан „негатив“, който задава вероятност за съществуване на „вътрешно ядро“ със своя собствена енергия. За разграничаване на очертаващите се тези се налага и философски анализ, въпреки нашата нешколуваност в това.

Методи

За анализа на историческите периоди, свързани със Страната на баските и културното наследство, прилагаме историографски метод. В последвалото изследване прилагаме, биографичен метод, сравнителен и формален метод на анализ и социологически метод.

При изграждането на хипотезата направихме серия разсъждения и предположения. Търсихме научния факт и неоспорими доказателства към него, изградихме система от въпроси и приложихме хипотетичен метод. Например: Как творчеството на Пол Клее влияе върху ранното творчество на Чилида и какво общо има Пабло Паласуело с това?

Защо Хайдегер избира да работи с Чилида а не с Хорхе Отеза? Защо „Гребенът на вятъра” се превръща в истинска обществена задача а не във формална държавна поръчка? Защо проектът за последния монументален обект в планината Тиндая на остров Фуерта Вентура се проваля (за сега)? Защо тази „утопия“ е невъзможна за реализация в контекста на политико-социалните промени в настоящето? На тези и подобни въпроси сме се постарали да отговорим в изследването. След хипотетичното идват на помощ логичното и финалният синтез. Обемът от информация, свързана с огромния труд на Чилида и неговия живот, налага общи комбинирани методи, анализи и съпоставяния.

Обхват на изследването

Обхватът на труда е зададен от тезата, която излагаме. Той включва изследване на мисловните конструкции на Чилида и формалните методи за изграждане на скулптури чрез пространство и форма. Проучването прави опит да опише и включва в максимум аспекти на материалното му и духовно наследство. Активният творчески период на автора е затворен в рамките на почти половин век – от 1951 г. до 2000 г. Това време включва в исторически план редица промени, от политико-социални до естетико-философски, и те несъмнено мотивират авторската рефлексия, включена в обхвата на изследването.

Чилида е поставян в зависимост от контекста в различни художествени направления. Определян е и като виталист и като кубист в началото, абстрактно-геометричен и не формален, доближаващ се до медитативни зен състояния и в същото време изключително динамичен. Мислещ философски художник със силно поетично чувство, но и рационалист достигащ до минимализъм. Концептуалното начало, чистата идея, се съчетава с буквалната тежест на материалното – да не забравяме многотонажните му скулптури от стомана и бетон. Акцентирайки върху пространството, насочващ нашето внимание точно към него, Чилида ни подвежда в една мисловна безкрайност, плашеща и освобождаваща. Тя ни дава основанието да затворим обхвата на това търсене само в рамките на понятието **пространство** и да го тълкуваме според вижданията и търсенията на Чилида.

„Тотална е отдадеността и постоянството в посоката, която го води с желанието да разкрива и разбира неизвестното, не да твори формално, а да търси истината. Възниква въпросът какво е истината за него? Дали не е примиряването на духа в разнообразието на

природата? Дали това не е породило се единство с материята в процеса на работа? Вероятно изминатият път? Дисциплината на духа или че в сърцето на желязото или дъба бие божественото докосване, което изкупва всичко и облагородява всичко?“ / Сантяго Амон за Чилида.

Отговорът се открива след дълго съзерцание на скулптурите, графиките, рисунките и всичко, което е сътворил авторът.

В трудно определящият се свят на съвременното и загубата на посоки в изкуството маниерното търсене на новото и вечният въпрос за „Края на изкуството“ се появяват като досаден рефрени. Въпреки умората, ние сме длъжни да разсъждаваме и предпоставяме това, което е възможно за бъдещето. Принудително наученото от миналото автоматично се прибавя към събития от текущия момент на настоящето. Бъдещето също се случва в настоящето. Появяват се определени очаквания за това, какво ще е човешкото поведение в бъдещето. Тук говорим за Хусерл и неговата интерсубективност, прерастваща в емпатия, а Чилида мисли и разсъждава за толерантността. Последният му проект, разработен в насоката за толерантност между всички хора, е на Канарските острови, остров Фуерта Вентура, планината Тиндая. Ние проучихме задълбочено генезиса и последвалите събития, свързани с този грандиозен проект, и можем да го определим като Мавзолей на хуманността, застинал в абстрактната идея за човека.

Кратко изложение на дисертационния труд

Увод

Художествените търсения на баския скулптор Едуардо Чилида изразяват неговото възхищение от артикулацията, свързващия диалог между основополагащи понятия и базови елементи, изграждащи нашия свят. Кои са те?

Огън, земя, вода, въздух – неща, изграждащи нашето жизнено пространство, определени като „прото-архитектонични“, неща от „първия ред“ на нашето битие.

„Освободено пространство“ е твърде абстрактна фраза, изпълнена с множество конотации, но отнесена към скулптурата и графиките на Едуардо Чилида получава конкретност, а

именно като **корелационен елемент**. Инструмент за случване на формата не само като материален израз, то се конкретизира в концептуален център. Целта на изследването е да опишем как тези елементи работят в полза на автора. Какво пространство изгражда Чилида чрез техните материи? Чрез каква форма търсенията му се въплъщават в материалния свят? Какво излъчват произведенията му? Наблюдавайки неговите произведения, налага ли се да поставим под съмнение общоприети съвременни схващания за изкуството на скулптурата и заедно с мисълта на баския скулптор да започнем тяхното преосмисляне? Скулптурата концентрира материя в пространството Каква е връзката между материята и пространството? Скулптурата в многообразието на своята предметност изгражда нашето битие. Каква е границата на понятието скулптура? В настоящия момент на задължително концептуално текстово изложение, придружаващо скулптурен обект, се съгласявам с думите на Чилида: „Ако работата не е обяснена от самата себе си, всички косвени разсъждения са напразни. От друга страна не съм написал никакъв трактат... Ограничих се да правя скулптури с надеждата, че те ще се изразят от себе си.” По този дистанциран подход на Чилида тя, скулптурата се разгъва в съвременен контекст и установява потенциал за размисъл върху опита. Изкуството като опит осветява нашето битие на място. Специалният характер на скулптурното пространство подбужда нашето отношение към света и отваря място за обитаване. Освобождава място за бъдещето в нашите мисловни конструкции и позволява физическото ни присъствие в настоящето.

В дисертацията е направен опит да се говори едновременно и свързано за активираното и потенциалното (възможното) пространство в скулптурата на Чилида като психологическо явление, проблем в изкуството. Актуалните психологически аспекти в художественото творчество на автора са допълваща страна на един и същ случай, представящ ролята на изкуството в личния и обществен опит на Чилида. Културният капитал на това взаимодействие е недостатъчно интерпретиран, особено във връзка с „актуалните” аспекти, тоест съвременното изкуство в пост-историческа ситуация. Ползата от интерпретиране на теоретични, спекулативни и донякъде доста свободни връзки и паралели в един широк дисциплинарен регистър са преди всичко в приложимостта на въображението, усета, интуицията, дори като художествено изследване на опита.

Задачите, които са поставени, се разгръщат в схема, която включва чисто формално описание на жизнения път на баския скулптор. Това ще ни позволи да изградим времева конструкция, която съдържа отправни точки за различните направления в неговото творчество. Чилида с творчеството си прави онтологично проучване на взаимосвързните понятия, време и пространство. Наричайки себе си „архитект на празнотата“, фокусът на Чилида върху отрицателното/положителното пространство прониква като дух в неговите произведения чрез физическия процес на създаване. Именно при това метафизично проучване на интериора, празното пространство формира уникалния характер на формите на Чилида. Философът Гастон Башлар характеризира практиката му като „привличане на вниманието преди всичко към вътрешното пространство“. За Башлар употребата на желязото от Чилида образува „метален космос, [където] човек не само трябва да мисли, а трябва да участва в горящия поток на творческо насилие“.

Глава първа

1.1 Баска култура

В първа глава изследваме исторически предпоставки, културно-историческо наследство и социални поведения в Испания и Баската страна. Катастрофалната гражданска война на страната в средата на 30-те години и последвалата я диктатура при генерал Франко напълно трансформира чувството на Испания за собствена идентичност и заедно с това голяма част от културното наследство на страната. Петдесетте са годините, посветени на хипотезата за митичното минало на баския народ. В изследването на баската митология откриваме ключови елементи. Те са свързани с проследяване на идеята за възникване на мисълта за празнотата в скулптурното пространство в нейната обосновааност. **Архаична дешифрирана духовност, жаждата за онтичното**, която продължава и в настоящото, духовност, която баските художници като Хорхе Отеза, Едуардо Чилида, Нестор Бастеррекса и техни последователи разработват в баската скулптура и дават най-точно описание на това, с което тя се характеризира. Творбите им са натоварени с **магически религиозен опит, присвоен от принадлежността към баското начало**.

Началният етап в творчеството на Чилида съвпада с консолидацията на баското самосъзнание. Той участва в този процес пряко в тази историческа фаза и заема необходимата позиция по отношение на собствената му културна принадлежност. Своеобразен пример е фактът, че въпреки официалната забрана за употреба на баския език, заглавията на неговите скулптури са поставени на баски и са знакови. Този факт е показателен в смисъла на това, че Чилида не владее баския език като майчин, но подчертава своята идентичност с този акт. През 50-те и 60-те години се присъединява към авангардно художествено движение, занимаващо се с кризата на баската идентичност, и се фокусира върху развитието на идеята за пространството и вписването на понятието за празнота в скулптурния обект.

1.2 Пространството като нов артистичен език в скулптурата на модерността

Концепцията за празното пространство е разгледана в много древни философии по света. Този, който най-силно е повлиял на курса на западната наука, е вероятно доктрината на атомизма, застъпена от Левкип, Демокрит, Епикур и други гръцки философи. Благодарение на тях колективното въображение се възползва от идеята, че нещата са само твърди на външен вид, тъй като всичко е направено от безброй неделими частици или атоми, разделени от празнотата.

В Манифеста на футуристичните живописци през 1910 г. Бочioni възкликна: „Нека да отворим фигурата и да включи в себе си, каквото и да я заобикаля.“ Бочони е пламенен последовател на Медардо Россо, който от самото начало на кариерата си е поставил непоколебима цел: да дематериализира монументалната скулптура, която от вечното и празничното става антигероична и способна да схване мимолетната природа на момента. Радикалните конструктивисти Наум Габо и Антоан Певзнер заявяват, че масата вече не е необходим елемент в работата на пластичните изкуства. Публикувайки техния Реалистичен манифест в Москва през първите години на революцията те настояват: „Отхвърляме масата като скулптурен елемент...“. През 20-те години на XX век конструктивистката естетика и идеи, базирани върху целенасочената и ритмична организация на пространството се разпростират в цяла Европа. През 30-те Александър Калдер изгражда „Mobiles“, биоморфни форми, люлеещи се и въртящи свободно в пространството. Идеята за движение и следователно за пътуване е вградена в нашето

понятие за пространство; наистина, пространството без движение е немислимо за нас . В Англия Хенри Мур и Барбара Хепурт пробиват в скулпторите си отвори за да позволят на обкръжаващия ги въздух да проникне през кухините. Малко или нищо от това не се излага на испанската културна сцена през 50-те години, вниманието е насочено към наследството и обновяването на испанското изкуство от 20-те и 30-те години. В международен план Хулио Гонсалес вече се смята за бащата на модерна желязна скулптура, а Едуардо Чилида, и Мартин Чирино приемат творческото наследство на Гонсалес като начална точка. **Модерната скулптура се характеризира със сливането на пространството и формата. Отказ от тоталната материалност на обекта и отнасянето към него като към понятие, а не като към нещо в неговата материалност и, стане ли дума за форма, означава да се говори за празнотата, която я заобикаля и позволява тя да съществува.** Как пространството, същество по дефиниция незабележимо, се превърна в централна тема на абстрактното изкуство и по-специално на скулптурата? Едуардо Чилида и Хорхе Отеза, ключови фигури в съвременното баско изкуство, печелят международно признание в момент, когато други движения като Spatialism-пространственост и движението Зеро предлагат свои собствени стратегии за проучване на подобни въпроси. Въпреки, че артистичното изследване на пространството започва с ранните авангардни движения през междувоенния период на миналия век, **то става по-ясно в пост-конструктивистките предложения от 50-те години на XX в. и завършва с появата на (site-specific) специфични за обекта/място/ практики в края на 60-те години.**

1.3 Чилида и Пабло Паласуело

Срещата на Чилида с Пабло Паласуело метафорично можем да опишем като среща на младостта с опита. Паласуело е приятеля-ментор, представил Чилида на Айме Маेत и осигурил му присъствие в кръга на водещи парижки художници от това време. Разглеждаме ранните години на Чилида, парижкия период и приятелството с Пабло Паласуело. Те са първите стипендианти на Френския институт през 1948 г. и тук поставяме акцент, защото Паласуело е ключова фигура. В Париж Паласуело се интересува от херменевтика, нестандартни форми в геометрията, чете Гастон Башлар и гностическа литература, изучава тантрично изкуство. **Чилида изоставя фигуративните търсения и се**

потопя в абстракцията, повлиян от Паласуело. Стилът му се развива към абстракция, въпреки че работите на Паласуело са по-строга живопис, основана на това, което може да се нарече „чувствена геометрия“. През цялата си кариера разработва много лична форма на геометрична абстракция, свързана с езотерични въпроси, кабала, източна философия, но също и математика, физика и научно мислене. За Паласуело геометрията е в основата на живота и позволява да се видят скритите структури, потенциално нови форми и метаморфозата на една форма в друга. Чрез една много линейна геометрия той достига дори до минимализма. Той задава посоката за бъдещото развитие на Чилида и чрез Чилида оказва влияние на младото баско изкуство по това време.

1.4 Кратка биографична справка

В тази част е включена и кратка биография на скулптора с цел да се представи времевият период, предложен и подложен на анализ. Проследяваме негови пътувания и представления в САЩ, участието му в редица международни форуми. Успоредно със срещата му с Джеймс Джонсън Суини, един от преломните моменти е пътуването до Гърция и последвалата работа с алабастр. Описваме серия от изложби в различните периоди, награди и обществена дейност. Чилда участва активно чрез изкуството си и международния си опит в обновяването и утвърждаването на баската идентичност преди и след диктатурата на Франко.

Втора глава

2.1 Венецианско бианале 1958

В статията, озаглавена: „Интернационализация на Испанското абстрактно изкуство (1950-62)“ пространно се описва периодът и събитията в него. Отбелязано е въздействието на Испанския павилион на Венецианското бианале 1958 г. върху международната публика и наградата на Чилида за скулптура. Едуардо Чилида печели Международната голяма награда за скулптура на Биеналето във Венеция през 1958 г. Той е на 34 г. и има само няколко изложби. Интересното е, че работата на двамата от спечелилите награди творци на това XXIX издание на Венецианското биенале, Марк Тобей в живописа и Чилида в скулптурата, е повлияна от ориенталското изкуство и мъдрост, като това е по-ясно изразено при Тобей и по-

интуитивно при Чилида. Двамата художници са анализирани съвместно от Косме де Бараняно в каталог за Чилида и от Хосе Ангел Валенте в „Елегия за калиграфията“. Начинът, по който Бараняно сравнява Чилида и Тоби, е интересен. Чилида се описва като представител на Атлантическа арт школа в Европа, докато Тихоокеанската школа – САЩ се илюстрира от Марк Тобей. „Рисунките му са като вълни, окачени във въздуха, избягали от морето, докато при Тобе източната вълна е винаги потопена в континуума на водата: крайбрежието му е това на Тихия океан, пътят на Изтока. Чилида е на Атлантическия океан, където на морето е писано да се счупи, да се фрагментира от скалата“.

Скулптурата *Elogio del fuoco*/поклон на огъня/ присъства на Венецианското биенале през 1958 г. заедно с *Elogio del aria*/поклон на въздуха/ и *Elogio del ferro*/поклон на желязото/, изработени през 1956 г., и с *Homage to Bachelard*/в чест на Башлар/ от 1958 г.. Заглавието сигнализира за интереса на Чилида към мисълта на френския философ и за неговия термин *materiaéelle*, термин отнасящ се до неговото изследване на образните форми, свързани с четирите елемента на природата. Заглавието насочва към разпознаване на елемента, способен да огъва желязото и да го регулира в приемането на форма в съответствие с волята на художника. Тези скулптури се налагат в пространството, излъчвайки чувство на тежест, особено ценено от Чилида. В синхрон със съвременните изобразителни изследвания през петдесетте години, художникът прилага пластични доказателства, скулптурата му нервно пламва, отрича привилегирована гледна точка, участва във физически дуел с друг елемент, въздуха. В упоритата пълнота на метала изглежда, че за момент може да бъде **блокирана въздушната празнота „във форма“**.

Защо младият баск печели? Позволяваме си разширено представен отговор.

В интервюто между Чилида и Сантиаго Амон е зададен въпрос, свързан с „Голямата награда на Венецианското биенале“, присъдена на младия баски скулптор. Въпросът на Амон: „За мен ключова дата във вашата биография е 1958 г. През тази година получавате голямата награда на Венецианското биенале за скулптура (награда, която се очакваше да бъде присъдена на Певзнер). Фактът, престижът и отличието са много важни за мен, защото решението, което журито взе по този повод, ме кара да мисля за истинско „ценностно решение“; кратка конфронтация на вашата работа с тази на Певзанер (в полза на него) предполага (признава величието на стария конструктивист...и също така

плачевните последици, че работата му е създала толкова много подражатели, които наричат себе си „изследователи“) триумфа на „скулптурата“ над „нескулптурата“: предимство на материята над нейната фикция, на живия опит над абстрактния концептуализъм и на работата, приложена върху обекта, изчислена и възпроизведена. Съгласни ли сте с възможността за „ценностна преценка“?

Във въпроса се очертават интересни разграничения и до някъде подвеждащи втори планове, но ето какъв е отговора на Чилида: „Може би вашият подход е твърде радикален и не мога да го споделя по причини, включващи и скромност. Разбира се има голяма разлика между подхода на Певзнер и моя. Той, подобно на много други „конструктивисти“, извършва работата априори или се оставя на милостта на предубедения образ: той имаше завършена работа преди да я направи, тъй като процесът му е чужд като такъв и е напълно безразличен към материята, а **тя трябва да бъде „консумирана“ в процеса**. В случая тя трябваше да се преобразува по-късно, чрез дегенеративни средства. В системно преобразуване на модели с различни материали и конвенционални средства.“ Разговорът е проведен през 1976 г., време, достатъчно отдалечено от 1958 г., когато Чилида е бил на 34 години.

Изработването, изковаването на железните скулптури може да се сравни с пърформанс, запечатващ времето във форма. Това е време, записано във формата. Липсва условност, няма игра, **в момента на изковаване художникът заема позиция на съвременник**. Изковаването е живото действие и е задало в метода си качеството съвременност. Можем да съпоставим коването на желязо с жестовете на Полак.

Другият награден автор на 29-то Венецианско биенале е Марк Тоби, американски живописец, изповядващ източни религии.

Източното азиатско влияние се разпростира не само в естетическата област, но и в пространствените концепции и в самия творчески акт, това се вижда на пръв поглед в западното изкуство от този период. Чилида цитира книгата на Харигел и е под влиянието на източното мислене, търсейки вътрешния поглед, вглеждането, което по късно ще нарече „аромати“.

2.2. Западен информализъм

Информализмът е пряко свързан с екзистенциалните нагласи в Европа след Втората световна война. В непосредствената следвоенна ера испанските художници израстват с дълбоко чувство за културна изолация при диктаторски режим, идеологически и културно противоположен на съвременното изкуство. Търсенето на истината, смисъла и идентичността първоначално придобива формата на радикално преследване на материалната реалност. Информалистката живопис има своя отправна точка, изразена в изкуството на Кандински и Клее, но също така и от кубизма. За развитието на информализма най-важен е стремежът към директно изразяване, което е подготвяно от влиянието на източната калиграфия. Характерно за Изтока е, че изкуплението и освобождаването на човека не се случва отвън, не чрез милостта на трета страна (християнство), а чрез самоотвержение и активно усъвършенстване. Тук влизат в действие даоистичното мислене и медитативният Дзен Будизъм, който е от китайски произход. Тази нова реалност се основава на подривното преживяване, външната видима реалност е само повърхност и само една от многото възможни проявления на реалността. Заедно с него се появява споделеното убеждение, че вътрешният свят на човека е толкова конкретна и равностойна реалност, колкото и света на външните явления. Тази относителност на външния свят и критичното отношение към него се свързват в Европа с откритията на съвременната наука (теорията на относителността, квантовата теория, модерната психология и т.н.), придружено от интуитивното признаване на аналогови или подобни корелации на художниците. Тук имаме паралелни или аналогични когнитивни направления, картината е форма на визуално познание и визуални действия. Художниците, които са принадлежали на това движение, въпреки че имат различни характеристики, са общи точки, тъй като те са направили работата си спонтанна и случайна, а не предумишлена, правейки картините без предварително установена композиция. Те придават голямо значение на форми, текстури, петна, опитвайки се по този начин да изразят вътрешния свят. Не се ръководят от традиционните средства за изкуство, следователно, маслената картина е малко изразителна за нуждите и прави комбинация с натрупване на материали, включително отпадъчни материали, течашци разливи, капки, порязвания или повреди по платното. Те отхвърлят конвенционалните художествени модели, както по отношение на пластичната обработка, така и в композицията на произведението. Изхождайки от синтеза на сюрреалистичния автоматизъм, влиянието на

абстрактните експресии на Кандински, лиричните въображение в живопис на Миро, Мата и Горки и идеята на Клее за психологическата импровизация, с Поллок, Мотъруел, де Кунинг и други, абстрактния (американски) експресионизъм и картината на действието (които са идентични помежду си или са идентични), имащи сходни цели с ташизма в Европа, можем да кажем, че най-важната формална обединяваща характеристика е спонтанното, жестиуално действие по картинната повърхност, възприето от източната калиграфия. Впоследствие Чилида има пряк контакт с Япония след като получава Императорската награда за принос в изкуството.

Връщайки се към първичната и силно тактилна връзка със земята, художниците в цяла Европа започват да изразяват тази нова екзистенциална **епоха на несигурност**, като се ангажират с материята, зареждат я с енергия и в същото време поставят под въпрос нейната валидност, пробват я, за да видят истината за феноменалната реалност, лежаща някъде в рамките на **осезаемата „фактичност“** като нейната същност.

Испанските художници възприеха тенденцията за създаване на силно ориентирано към материята „неформално“ изкуство в началото на 50-те години на миналия век, изкуство, известно като „информел“. Най-важният сред тях е младият баск, чието творчество надхвърля „информела“ и се утвърждава като един от разпознаваемите скулптори на ХХ век. Използвайки пространството като това, което той определи като „много бърза материя, толкова бърза, че мислите, че няма нищо там“ във връзка с „бавни“ материали като камък, глина. Чилида се опита да обхване празнотата, като **осезаема фактичност** в нейната трансформация, превръщайки я в изразно средство равно на материалното. **Доказваме връзката на информализма с пространството като зен-състояние и как това рефлектира в работата на Чилида.** Първата самостоятелна изложба е в Клан галерия в Мадрид през 1954 г. Скулптурите са изработени от ковано желязо и силуетно повтарят калиграфските рисунки, близки до свободна абстракция. Зен калиграфската рисунка разпалва експлозия от образи и не-рационално възприятие в съзнанието на зрителя. Попадаме в психологическа камера, състояние, потискащо нашите импулси да категоризираме, принуждавайки ни да изпитваме директно материали, процес и форма.

2.3 Източно влияние

Една от характеристиките на източната калиграфия и живопис е да изразява движение и почивка, динамика и покой, Ин и Ян, така, че вътрешното да съответства на външното. Това се случва и в рисунките и скулптурите на Чилида защото комуникацията на отрицателното и положителното пространство изгражда пространството на самото произведение, което съответства с вътрешната „празнота“ на твореца. **Празнота, която трябва да тълкуваме в смисъла на творческото търсене.** Вътрешното пространство е символична форма на интуиция към универсалното силово поле на събития, движения, трансформации и е много близо до пространството на китайската живопис, където пространството се характеризира с „без рамки“, като фрагмент от по-голямо цяло, всеотвореност и взаимосвързаност. Неопределено или „безкрайно“, пространството получава феноменален анализ в изкуството на Калиграфски информател. Писмен източник допълващ нашия анализ, е докторската теза на Сусана Чилида, която може да бъде намерена в Музея на Чилида - Леку. Без намерение да създаде теоретичен корпус успореден на работата му, Чилида улавя размислите си в писмена форма. Резултатът е набор от текстове, написани не по подреден и систематичен начин, жизнени, накъсани, свободни листове или дори в полетата на рисунките и бележки. Написани почти винаги на ръка, с главни букви много пъти в стих, те рядко са датирани, защото това са пояснения за лична употреба, в които се задават отново и отново въпросите, които го вълнуват.

Клара Янсен, за да опише баския скулптор цитира в поема“ ...като Зен стрелец". Въпреки, че години по-рано Октавио Паз каза“ако Чилида беше будистки", той е първият, който се впуска да оцени ориенталския резонанс в работата на Едуардо Чилида. Една от основните книги в библиотеката му, силно цитирана от Чилида в интервюта и писмени текстове е „Дзен или изкуството на стрелба с лък“ на Ойген Херигел. Той винаги признава, без подкана, особено след 1989 г., че четенето на тази книга е оставила дълбок белег върху него. Тя попада в ръцете му, когато Жан Полхан го представя на Брак в галерия Мает и малко след като Чилида вижда работа на Хокусай в Националната библиотека в Париж.

Зен културните форми използват невербалните, нерационални сили на разума, за да създадат в съзнанието усещане за идентификация с обекта. Ако едно произведение на изкуството е наистина успешно, то няма усещане за "аз" и "то". Ако се изисква пояснение или анализ, работата е не повече от шега и линията на въздействие е комична. Съзнанието

трябва незабавно да изпита нещо отвъд работата. Предизвикването на самоанализ се оказва преднамерена функция на дзен изкуство – принуждаването на разума да премине през повърхността на произведението на изкуството и да бъде въвлече в пряко преживяване на истинността въплътена в обекта. Това зависи от възприемчивостта на зрителя. Книгата на Херигел е преведена за първи път от немски на френски през 1955 г. Една от концепциите, разработени в работата на Херигел, е Сатори: вид вътрешно възприятие, не възприятието на определен обект, а така да се каже, възприемчиво състояние по отношение на истинската реалност

В пролога на Дзен в изкуството на стрелба с лък Сузуки казва, че "човек е мислещо същество, но великите дела извършва, когато той не изчислява или мисли", фраза, напълно приложима, когато Чилида говори за сънищата, които е имал за планината Тиндая и „ароматите“ си. **Духовно измерение на произведението на изкуството е това, което Кандински нарича "вътрешната визия", Чилида "аромати", Харигел "Satori", Анхел Валенте ще го съотнесе до духовното измерение на произведението на изкуството като "естетика на комуникационните съдове".**

Търсенията на Чилида продължават в посока от трансцендентален мистицизъм към психоаналитична аналогия: витализъм, който се разкрива в естетиката на съзнанието, който стои в основата за "символична реалност", в която се осигурява приемственост на идеята. Произведението на изкуството е актуален запис на друго – аромно – психическо състояни, което е реално като запис, така и основно, поради естеството на първичния източник. Чилида вижда изкуството като израз на живата енергия и свободата, съществуващи в действителността, които могат да бъдат намерени както в Ницше, така и в Дзен. Това е вероятно причината, поради която сме толкова силно привлечени към неговата работа.

2.4 Рисунки на Ръце

Баския скулптор има вродено разбиране за това как ръката създава скулптурата. За Чилида: „ Вселената минава през ръката и се излива в бездната – човешката ръка е шифър за връзката ни с времето и пространството и с мимолетната природа на опита", следователно, за да се разберат материалите и как да ги манипулира, той трябва да разбере

ръката като "инструмент", еквивалентен на механичен инструмент. **Рисунките на ръце са константа в работата на Чилида.**

Защо е този интерес, какво е това обсебване към точно този "инструмент" на човека? Защото чрез ръцете Чилида изследва пространството. Знаем, че това е негов централен обект на търсене. Отново и отново Чилида анализира и изучава ръцете си. Ръцете са живи елементи, които се отварят и затварят в опит за улавяне на пространство.

Чилида никога не се отказва от рисуването и той го използва по различен начин. Изглежда, че интересът му към рисуването датира от детството му. Първите му рисунки са фигуративни, от академична гледна точка, и изобразяват приятели и роднини. Впоследствие той е обсебен от линейното рисуване, поради способността му да има влияние върху пространството, интерес, който го води до абстракция. В рисунките си той създава диалог между линиите, които формират пространството. Ръцете са единствените фигуративни елементи, които никога няма да спре да рисуват, но винаги като претекст за оспорване на празнотата.

За калиграфското влияние можем да съдим от рисунките на ръце. Важни са преди всичко първите два елемента: - линейният жест в действие и неговата динамика, - знака или знаковите елементи отнесени към функцията на образа, тези два формални елемента маркират официалните характеристики на китайската калиграфия.

В различните му търсения от изрезки от хартия, гравюри, офорти, копринени екрани, ксилографии, литографии и колажи, се вижда интереса на художника за търсене и създаване на нови пространства, дори в повърхности като хартия. „Гравитационите“ са нови леки скулптурни форми, от отделни листове хартия, насложени и с много въздух между тях. Те са висящи автономни форми, които нямат нищо общо с рисуване. Въпреки това, неговите рисунки, дори когато се считат за такива, може би имат повече общо със скулптурата, отколкото с рисунката като графично изразяване, тъй като линиите са само за разграничаване на пространства. Всъщност понякога той рисува с лявата си ръка, за да забави физическото си умение и дава възможност на мисловната адаптация към обекта, а обекта винаги пространството. Рисунките са пространствени анализатори, те не

представяват скица или проучване за последващи скулптури, а важна част от развитието на неговия художествен път, винаги под голямо строгост и внимание към детайла.

Фактът, че Чилида не използва рисунката като работна скица или чертеж, трябва да ни накара да мислим; или поне да ни накара да се запитаме за добре познатото твърдение на Васари, в което той заявява, че рисунката със сигурност е бащата на всички изкуства; или въпроса дали определени скулптурни произведения или други художествени форми могат да бъдат замислени, без да зависят от чертежите. В случая с баския творец това твърдение изглежда е вярно. Пластичната манипулация на пространството и формата в скици, малки модели или глина не е насочено към идеята за никаква предвидена материализация. Това се случва по време на процеса на изковаване на място, докато желязото все още е горещо. Да се определят **границите между пространството и материята** или да се разбере как те функционират заедно едва ли е възможно за всяка друга система на представителство, която не е скулптура.

Скулптурите на Чилида са уникални в своята лабораторност и отказа на предварителната проектност. Тук добавяме допълнително рабиране за границата според скулптора: "Осъзнах, че силата на разума е способността й да ни накара да разберем собствените си ограничения. Причината ми подсказва нещо определено за смъртта, но е ограничено по отношение на себе си. За мен религия са също така "недостижимите граници", защото без тях бих видял света много плоско, третото измерение ще изчезне. Светът има ужасна дълбочина."

Глава трета

3.1 Чилида и Мартин Хайдегер

Германският философ Мартин Хайдегер от XX век е добре документиран и известен неговият интензивен интерес към модерното изкуство, и по-специално в скулптурата. Философията на Чилида е чиста пространствена метафизика, която го свързва интелектуално с Мартин Хайдегер. Мислите на философа в "Изкуството и пространство" (1968) са толкова тясно свързани с идеята на Чилида за пространство, че той всъщност моли художника да илюстрира мислите си за него. Според философа скулптурите създават

места, без тях, места не съществуват. В тази част откриваме и анализираме онтологичните концепции на Хайдегер и художествените подходи на Чилида в тяхното взаимно допълване. Издателството Еркер-прес е мястото, където се случва знаменитата колаборация между философ и художник. Материалния обект на тази дейност е библиофилска книга „Изкуство и Пространство“, кратко енигматично произведение оформено от Чилида. Представяме аргументите за избора на Хайдегер да работи с Чилда. Проф. Ана Мрия Рабе е водещ изследовател по темата, ползваме експертизата и за да представим и обясним продължителния интелектуален обмен между философа и скулптора. В изследване наречено: „Пространството и времето в човешкия живот и тяхния опит в изкуството. В проучване на интелектуалния обмен между Мартин Хайдегер и Едуардо Чилида“, тя дава изчерпателна информация за цялостния процес свързан със създаването на тази книга и отражението в творчеството на скулптора след контакта с немския философ.

3.2 Хайдегер и изкуството

Тази част, е централна и ключова в изследването с опита да обясним термина „освободено пространство“ поставен в контекста на Хайдегеровото мислене и как той резонира в работата на скулптурата. През 50-те и 60-те години Мартин Хайдегер насочва мисъла си към скулптурата, за да преосмисли връзката между телата/нещата/ и пространството и ролята на изкуството в нашия живот. **За разлика от материалистката концепция на света, която философа приема , че е стара колкото и модерното технологично природознание, той вижда в някои произведения на скулптурата характеристиките, които имат потенциала да разкрият Битие.** Скулптури свързани с времето но извън неговия времеви поток затворен в нормативна истина.

В своите текстове по темата: текст в каталога за изложба на Ернст Барлах; реч на откриването на изложба на Бернхард Хайлигер; лекция за барелефни изображения на Атина и в сътрудничество с Едуардо Чилида, той формулира своята по-късна естетическа теория, мислене за съотносителността на нещата в пространството. Срещу традиционния поглед върху пространството като празен контейнер за дискретни тела, тези писания разбират тялото като вече „отвъд себе“ си в света на отношенията и разбират **пространството като материална среда за релационен контакт.** Скулптурата ни

показва как принадлежим към света, свят положен в среда на технологичен процес на „изкореняване и бездомност“. Хайдегер подсказва как все още можем да намерим място за обитаване в хетерогенния хаос.“ Хайдегер сред скулпторите“ е книга, брилятен анализ на Андрю Дж.Митчел, с помоща на който тълкуваме и интерпретираме сложната метаморфоза на пространството и мястото предположена от Хайдегер.

Хайдегер, разработва в есе от 1935/1936 г., "Произходът на произведението на изкуството"естетическа теория, която анализира начина, по който произведението на изкуството създава смисъл като полемичен спор между земята и света - взаимодействие на явления, хоризонти на значенията, пропуски или отсъствия. Този модел, който намира очарователни резонанси на редица различни нива в изкуството на **Чилида, днес се оказва ценен, не само защото, помага да се разбере присъщата двусмисленост или полисемичност на произведенията на изкуството по своята същност, но и защото демонстрира сложната игра на субективни и интерсубективни елементи, характерни за повечето форми на съвременно представяне и по-специално тези форми, които се стремят да функционират подкупващо идеологически.**

3.3 Изкуство и пространство- прочит.

Наблюденията на Хайдегер върху изкуството и пространството, разкриват начини, по които произведенията приемат господството на пространството и пространството царува в цялото произведение на изкуството. Като работи с тези понятия, труда има за цел да анализира този диалог между пространства и обеми, като изследва тихите разговори и връзките между произведенията на изкуството и силите, които ги структурират – гравитация, излъчване, баланс, но също и между визуалното творчество и философската мисъл.

Хайдегер пише в "Изкуството и космоса", че трябва да "се научим да разпознаваме, че самите неща са места и не просто принадлежат към едно място". Хаидегер добавя, пренаписва и преобръща ежедневно обичайно разбиране за пространството и доказва, че същността на пространството трябва да се мисли като пространстващо пространство, това е теория за пространството разбирано като събитие. За да придобием разбиране за тази теорията е необходимо да разберем разграничениета между място и пространство, топос и

хора, това ни връща към древната философия. За Аристотел топос означава пространство, заето или заето от ограничено тяло т.е. неговото местоположение. Скулптурата е пример за пространственост, но не и на абстрактно пространство и това е двусмислеността в пространството/мястото в топоса, към която Хайдегер привлича вниманието ни, до като пространството се изчиства, освобождава безрезервно, само с това свободно пространство то дава възможност за области, интервали и разстояния, за посоки и граници, възможност за разстояния и размери. Съответно да се даде пространство не означава да поставите нещо в него, а отваряне на пространство въз основа на нещата и техните места. Сложността на това твърдение се редуцира при вглеждане в работите на Чилида, които служат като визуални метафори и допълват мисълта на философа.

Пол Кроутър е един от първите съвременни учени, който подчертава онтологичното значение на скулптурата в есето си "Пространство, място и скулптура: работа с Хайдегер". Работата на Кроутър вдъхновява Андрю Митчъл за горепосочената книга "Хайдегер" сред скулпторите на, която също се позоваваме. Съгласяваме се с Кроутър/Митчъл, че скулптурите на Чилида разкриват "безконечното на битието": това са условията на светостта, т.е. характерът на "Битие-в-свят". Това съвпада с тезата ни за „**епифаничните**“ пространствени търсения на Чилида в скулптурата си.

Есето на Кроутър привлича вниманието и ни помага да разберем някои от специфичните аспекти на "мисленето на Хайдегер чрез скулптурата". Те могат да бъдат обобщени като: **Истината е в пространството и се разкрива през изкуството, чрез разкриване и просветляване на отношенията между нещата, които са част от природата на местата; Пространствеността принадлежи на места; Мястото се разкрива чрез изкуство, а това е подготовка за обитание; Мястото е домът на Битието; Битието е нескритостта на местата, които разкриват неговия въплътен характер.**

Конкретната причина, поради която Хайдегер се обръща към изкуството и към проблема с пространството е, че това, което се разкрива там е въплътената природа на мисловните му територии. Хайдегер не само пише наблюдайки специфичните скулптури на Чилида в „Изкуството и пространство“, но заявява какво мисли, че скулптурите като цяло, трябва да бъдат. Работа, която е Битие и обитание: скулптурата ще бъде въплъщение на места.

Места, които пазят и отворят региони, поддържащи свободното събиране на нещата, даващи забавяне на нещата, когато се разглеждат и обитание/живеене/ на човека сред тях.

3.4 Чилида и Архитектурата

„ Конструкция и поезия са двата компонента на изкуството. Без конструкция няма изкуство, няма живопис, няма скулптура и архитектура...няма и да има поезия. Конструкцията е архитектура. Това е факт!“ - Това са думи на скулптура Чилида.

За разлика от архитектите, които винаги трябва да обосновават решенията си с ясна концепция, за да докажат тяхната целесъобразност, артистите представят своята творба и оставят интерпретацията на наблюдателя. Анализираме същността на скулптурата на Чилида по отношение на разликите между архитектурно и скулптурно третиране на пространството. Проблемът с **едновременното конфигуриране на материята и празнотата се отнася до проблема с визуалното възприятие**

През 1923 г., Пол Клее трябвало да обясни на своите баухаус студенти, двата начина да активират част от композицията за подчертаване на преден план, той прави това с рисунки и графики, напомнящи за фигура-фонова двойственост. За да обясни тези два начина за активиране на части от състава, Клее използва термините "endotopic" ("innenr-ulich") и "exotopic" ("aussenr-umlich"). В първия случай пластичното събитие се състои вътре (с неправилна текстура вътре в правоъгълник), а във втория, отвън. Клее добави и трета възможност, "ендо и екзотопно лъчение", които се появяват, когато събитието не е ясно определено (вътре или отвън) в интериора или екстериора. Чилида е наясно с наследството на Клее. Тази двойна връзка между "какво е и какво не", която в Чилида е свързана с източната философия чрез Хайдегер, е в основата на цялата му по-късна работа. Тази специфика ни разкрива оригинално и радикално изследване на пространството, което ни кара да живеем, т.е. да останем в мястото, изложено от Хайдегер, но може да се отнася и до една идея, която информира "за негодуванието и смирението на художника към това непознато, което трябва да създаде".

Размишленията за границите между скулптурата и архитектурата, провокирани от баския скулптор и немския философ, оформят изводи за изкуството, особено за скулптурата, но са

и изясняващи заключения като цяло и критични отражение върху жизнено важни и естетически измерения за архитектурата. Чилида е изучавал архитектура и е запознат с основни принципи, който в последствие преоткрива и прилага в скулпторната си работа. През цялото си творчество художникът отдава почит на архитектурата. Той създава произведения, които придават форма на задачи и функции, традиционно свързани с архитектурата, като създаване на място за срещи, площад, убежище, порта и най-вече дом. Личното виждане на артистите обаче често остава недоизказано. Може би точно затова се нуждаем от толкова мащабните му скулптури, които да не са поставени в затворена галерия, а около нас. Разбира се, скулптура и архитектура определят и изграждат места, те активират празното пространство, за да му се даде един екзистенциален събитие характер. В този случай на Чилида, празнотата се живее като рязана, като "теменос", която се дава за "съзерцание" и винаги има свещен характер. Така изкуството става част от ежедневието ни и ни приканва да се замислим по-дълбоко за неща, които излизат извън мащаба на нашите собствени проблеми.

Чилида, който е изучавала архитектурата преди да стане художник, е възприела възможностите и модалностите, предлагани от медията, дисциплината и практиката. Дисидентската му позиция обаче се опира на отказа му да се придържа към доксата на изкуството скулптура или архитектурата. Изхождайки от твърдението на Чилида, че той смята себе си за „архитект на пустотата“, се фокусираме върху понятия, които са били основни проблеми за художника: пространство и празнота. За Хайдегер и Чилида, няма човек и пространство. "Никога не съм тук просто като това капсулирно тяло, но съм там, т.е. да задържа пространство и едва тогава мога да го преживея", пише Хайдегер. Човекът и пространството, като обект и субект, разделени, са непълнит аспекти на Битието.

Четвърта глава

4.1 Наследството на Чилида в неговия материален аспект

В тази част от изследването проследяваме формално основни гупи от произведения създадени от автора. Анализираме материалния аспект на произведенията. Сравняваме техния характер от гледна точка на материя, форма, обем, маса, място на представяне и

техники на изпълнение. Композицията на неговите произведения винаги започва от структурните възможности, които различните видове материали притежават и те го карат да разсъждава върху вътрешното пространство, от което възникват формите, скулпторът освобождава енергията, която съдържа цялата материя, и я проектира в пространството. Преживяванията, извлечени от произведенията на изкуството би трябвало да се свързват, с идеята на Хайдегер за битието и небитието и дуалистичните концепции, с които произведенията се ангажират, включително форма и материал, история и предистория, както особеност и универсалност.

4.1 Работата в метал , при която той постига абсолютен контрол, представлява стартовия и базов момент в кариерата на Чилида. През 1950 той е работил в няколко желязни серия със поетични заглавия, които ни разкриват духа на художника.

Линеините строги скулптури от желязо както и блоковите твърди стоманени произведения, които той създава от края на 60-те години създават поле на напрежение между маса и празнота но основния интерес се състои в откритостта на пространството. Затворените монолитни форми и отворените дъгообразни конструкции правят пространството видимо поради специфичното им разположение. Празнотата се въвежда или затваря. От тогава започва да придава огромно значение на изразителния капацитет на всеки материал.

Работа в дърво. Между 1960 и 1966 г. прави сериала в дърво Абести Гогора, в която той продължава своето неуморно размишление върху пространството и материята.

Работа с алабастр. Започвайки през 1965 г. и след пътуване до Гърция, в което е впечатлен от ефектите на прозрачността при моделирането на някои произведения от класическата античност, той започва да изследва ролята на светлината в скулптурата, откривайки нов етап в който той работи в алабастр сериата Елегия за светлината.

Работа с глина: Всички произведения, които Едуардо Чилида прави от този материал, шамотизирана керамична маса, изпича в пещ на дърва и той ги нарича Lurrak (земя). Описваме концепцията за тези произведения защото те са монолитни, затворени и само жлеbove и прорези по повърхността насочват зрителя към идеята за съществуващо затворено пространство, което би могло да се освободи, но чрез въображението на

наблюдаващия. Произведени са над триста регистрирани предмета, Чилида говори за 500 броя, проучванията продължават.

Работа в стомана и бетон. От 70-те години нататък изследванията му върху материята и пространството го накараха да извърши впечатляващи работи в бетон и стомана. Чилида е художник, занимаващ се с задълбочаването на най-дълбоките познания за реалността, която го заобикаля, той е наблюдател и експериментатор на пространството. Неговите обществени скулптури предлагат отражение върху мястото, в което са интегрирани, върху измерението и границите на пространството, което заемат. Творбите му са замислени да бъдат изложени за предпочитане на открито и всъщност той е направил множество монументални скулптури за открити пространства като Гребена на вятъра. (1972-1977) в Сан Себастиан; В Похвала на хоризонта (1999), разположен на скалите Санта Каталина в Хихон; Домът на нашия баща. (1990), в Герника, всички те са идеално интегрирани в околния пейзаж.

Гравюри и щампи

Графична работа на Чилида се характеризира преди всичко с целомъдрие и аскетичност, изключително използване на черно и бяло в смисъла на позитив/негатив, както и с количеството изразителни ресурси и медии. За изграждане на материалност използва драскотини, текстури, линии и петна. Художникът е работил с различни техники като висок и дълбок печат, литография и ецване, както и в по-малка степен, някои сухи игли, акватинти и щампи.

4.2 Гребена на вятъра е емблематична скулптурна серия за автора. Тя се развива от идея до реализация в продължение на декада. Извършен е цялостен анализ на произведението поради монументалния символичен характер на съоразението. Това очарователно място, отворено за океана в далечния край на залива, е резултат от сътрудничеството между Едуардо Чилида и родения в Сан Себастиан архитект Луис Пеня Ганчети, партньорство, което е създало повече от едно грандиозно творение. Тук архитектът перфектно интегрира серия от платформи, стъпала и тераси от розов гранит в резкия назъбен крайбрежен пейзаж, кулминацията е в трите масивни железни скулптури, с тегло над десет тона, дело на Чилида. Скулпторът дарява тази работа на родния си град. Той работи по идеята от

години, докато успее да я представи през седемдесетте години и получава одобрение и спонсориране от Общинския съвет на Сан Себастиан. Природата и човешкият отпечатък съжителстват в необикновена интимност, в това, което е може би най-магическото място в Сан Себастиан, много близо до къщата, в която скулпторът е живял от 1982 г. Място, където вятърът разтегля желязото, а океанът, през перфорираната настилка, пробива пътя си през камъка.

4.3 Скулптура в обществена среда.

Чилида създава повече от петдесет обществени скулптури и скулптурно-архитектурни ансамбли. Част от тях се намират в неговата родна земя, други са изложени в различни части по света. Представяме някои от тях, като отчитаме, че скулптурите от 50-те, 60-те и 70-те са обикновено малки или средни, но през 80-те и най-вече през 90-те са подложени на скок в мащаба, например в Берлин, 1999. Скулптурата на Чилида, на входа на Канцлерството на Берлин е над 30/ 40 тона тегло, двойна скулптура, направена в почит на германската столица. В същото време тази промяна на мащаба ще даде възможност Чилида да стане по-взискателан към това къде трябва да се намират тези скулптури. По този начин, Гребена на вятър се намира в Пунта дел Тенис де Сан Себастиан, място, където Чилида често идва в младостта си, за да съзерцава морето и скалите. Дноствия, Хихон, Ернани, Берлин, Далас, Хюстън...обширните мащаби на творбите в сравнителен план повишават съзнанието за физическото състояние и обкръжението на зрителя, което впоследствие развива и провокира трансцедентни усещания и осъзнаване на битието. Мащаба е необходим, за да се ограничи и покаже негативът, който се занимава с явленията, което води до поразителен опит както на болката, така и на удоволствието. Чрез такава безизходност в творбите, авторът се стреми да представи пред своята публика противопоставяне на негативите, които влияят на позитивите в тяхната онтологическа същност, за да **достигнат до състояние на трансцендентност извън материалния свят.** Това е метода Чилида.

Последният монумент е Вълшебната планина Тиндая. Най-амбициозният и спорен проект на Чилида. Излагаме последователно неговата история, от първоначалното хрумване до настоящото състояние на проекта. Тази идея, отново свързана с "вечната" игра между пространството и празнотата, е същността на този проект. Това не е скулптура, която се поставя на място, а от собствената си празнота се ражда на място. Тази идея обаче не е нова за работата и мисълта на Чилида. Подходът да се въведе пространство в материята вече е въплътена в произведения като MendiHutz от 1984 (Празната планина) и Похвала на светлина ХХ от 1990 г.. Въпреки това, работата, която най-добре определя тази концепция е Elogio del Horizonte (Поклон на хоризонта), изработена от бетон и разположена на Сегто de Santa Catalina, в Хихон

4.4 Чилида-Леку, наследството. Специалистите наричат това място склуптурно-архитектурен парк. Изграждан е в продължение на седемнадесет години. Това е семейното място, което пази духа на автора. Едуардо Чилида успява да обедини изкуството и природата. Разхождайки се по 12-хектара имоти, който обгражда централната ферма, посетителят има чувството, че почти четиридесетте скулптури, които среща по протежение на маршрута си, са във в приканващ диалог между неги и собствената им среда. В основната сграда, реставрирана фермерска постройка от 16-ти век, са изложени произведения от различни периоди и етапи от творчеството на Чилида. Мястото е изследователски център и се управлява от фондацията.

Изводи

Това изследване предлага посока и е вдъхновено от четенето и отраженията на Хайдегер върху скулптурата, в която мисленето, обогатено от художествен опит, може да разкрие алтернативен начин на бит-в-в-свят. Хайдегер посочва, че за разлика от научното разбиране за пространството като празен контейнер, специалният характер на пространството в скулптурата се характеризира с прочистване на далечини (Räumen), което предполага и насочва към отворено, възприемчиво отношение към опита, който е необходим за обитаване. Този труд се конкретизира върху произведенията на изкуството на Едуардо Чилида и доказва тяхната съвременост. Те предлагат конкретни примери за

това как мисленето за скулптура може да се приложи към различни понятия за място, като скулптурно-архитектурно или като архискулптурно, интимно или обществено, отворено или затворено до херметичност.. Докато скулптурите на Чилида представят чувство за място като вкоренено и забито в пейзажа, съвременните произведения изследват разширеното понятие за място чрез многосензорно усещане за потапяне и специфична атмосферност. Прилагането на медитациите на Хайдегер върху пространството, се оказват, универсално приложими за тези произведения на изкуството са от най-голямо значение за илюстриране на широчината на емпиричното пространство, което те споделят: отвореност към обитание и възприемчивост към битието в света. По този начин, отраженията на Хайдегер върху скулптурата са разгърнати в съвременен контекст и се създава потенциалът на скулптурата за мислене на опит. Появява се концептуалното пространство в, което не произведението, а знаците, които носи като документ на други явления, отваря съзнанието за нещо друго.

Заклучение

Пространството е от основно значение за човешкия живот и в този смисъл трябва да се мисли за него. Но то не трябва да бъде затворено в твърда и окончателна концепция, а трябва да бъде показвано в дейността на отвореното мислене, което е дълбок опит.

Чилида притежава уникалната способност на художника да улавя движението на пространството чрез твърди материали. Художественият му интерес се изразява преди всичко в разположението на неговите скулптури в пространството: „От моя страна се стремя да определям триизмерната празнота чрез триизмерното изобилие, като създавам взаимовръзка и диалог между тях. Благодарение на тези взаимовръзки външните обеми, които са лесно достъпни, ни водят към по-малко присъстващите, скрити пространства”.

Наричайки себе си „архитект на празнотата“, фокусът на Чилида върху „отрицателното пространство“ прониква в духа на неговите произведения чрез физическия процес на създаване. Именно през това метафизично проучване на интериора, празното пространство формира уникалния характер на формите на Чилида и ни дава основание да считаме, че терминът „освободено пространствено“ може успешно да замени негативното усещане за

празнотата и пустотта. Неговата експресивната сила се основава на различни системи на негативни/положителни, взаимовръзки между пространството като реалната въздушна и космическа маса , между стойностите на поддържащата равнина в припокриващите се равнини. Творбите му показват постоянни колебания в материалната равнина и радикални спекулации в концептуалния план. Чилида поема и прилага, същността на познанието с неговите универсални авангардни елементи през аналитичното и конструктивисткото в изкуството. Той загърбва миметическите обострения, характерни за част от съвремените художници и заема позиция по начин, който обединява аскетичното; познавателното, познавателното превърнато в критично и ги затваря в точно съзвездие.

Добиването на опит е образование и е от жизненоважно значение за генерирането на въображаемото, заедно със способността да мислим критично, то осигурява истинността в социалните и политически процеси, но това с което е важно, то ни помага да си представим бъдещето отвъд сценариите на Армагедон за изменението на климата и екологичните опустошения. Изкуствата и хуманитарните науки са в основата на генерирането на бъдеще.

Основното ни заключение е, че философската стойност на изкуството му не се състои в способността му да преодолява пространството между разумното и свръхсетивното, или образа и идеята и да разкрива разумното като протоконцептуално, а да отваря различно чувство за разума чрез възприятието. Достигаме до точката на личния избор, а той се състои във въпроса: „ 15 минути слава“ тук и сега или отложеност в относителността на времето, времето, като опит и усет-интуиция. Съвременият художник приема безкомпромистността на „ Капиталистическата кофа за боклук/“според Хал Фостър/ в нейната безформеност. Приемат също неиндентифицираното разпространение на образи и текстове, съзнавайки несигурните условия на съвремения живот, но предава съгласувана форма по осезаем начин, който може да е различното бъдеще.

Завършваме с мисълта на Хаидегер, че мисленето действа чрез мислене. Това действие е вероятно най-простото действие и в същото време най-високото действие, защото засяга реципрочното отношението на хората към битието.

Приноси моменти

Дефиниране на различните подходи в анализа на скулптурно тяло, отнесени към развитието на художествените практики: феноменологичен, социално-институционален, дискурсивен подходи.

В работата е събран голям фактологически материал, който е осмислен от гледна точка на сравнителния анализ.

Събрана, систематизирана и анализирана е преводна литература в областта на изследването.

Резултатите от проведеното изследване ще попълнят липсата на научни разработки по темата и ще помогнат за допълнително разбиране на метода Чилида.

Проучени и изследвани са конкретни произведения и на базата на това се предоставя нов дискурс към разбирането на пространството в скулптурата.

Подбран е голям емпиричен материал, включващ преводи, които не са публикувани на български език, в това число „Изкуство и пространство“, съвместна работа между философ и скулптор.

Списък на публикациите на автора по темата на дисертацията

Петков С. Пространството, главен герой в творчеството на Едуардо Чилида.//Проблеми на изящните и приложни изкуства. Сборник материали от докторски четения 2017 г. НХА-София. Под печат.

Петков С. Граница на мечтите, последния проект на Едуардо Чилида.//Докторантски и постдокторантски четения 2018 г. Исторически факултет, СУ. Под печат.