



Получена: 27.05.2024 г.

Приета: 29.06.2024 г.

ИНОВАЦИЯТА В ПРОЦЕСА НА ФОРМООБРАЗУВАНЕТО НА ОБЩЕСТВЕНИ СГРАДИ, ПРЕЗ ПРИЗМАТА НА КРАСИВОТО

П. Петков¹

Ключови думи: концепция, красота, цел, целесъобразност, целесъобразност без цел, имитация, интерпретация, иновация, Кант, формообразуване, обществени сгради, библиотеки

РЕЗЮМЕ

В тази статия се разглежда формообразуването по време на един концептуален процес при проектирането на обществени сгради и пространства през призмата на понятието за красота на Имануел Кант, в частност подходите при концептуалния процес чрез методите на иновацията заедно с нейните подтипове.

Във втората си част статията се фокусира изцяло върху метода на иновацията и неговите разделения като опит за постигане на автентичност и индивидуален подход на проектиране.

1. Въведение

Както бе дефинирано в първата част на тази статия [1], в частност хипотеза № 15 от книгата на арх. Благовест Вълков – „Архитектурното творчество като символна дейност“, и в частност съгласно триадата на трите „И“-та [2] процесът на създаване протича през три основни стадия според резултатната си форма:

- имитативна,
- интерпретативна;
- иновативна.

За нуждите на проучването в тази статия авторът се фокусира изцяло и в детайл върху дефиницията и подходите на иновацията, а именно:

¹ Петър Петков, арх. докторант, кат. „Обществени сгради“, УАСГ, бул. „Хр. Смирненски“ № 1, 1046 София, e-mail: arc.petar@gmail.com

„Иновация. е, когато авторът припознава определени особености на първообраза, но не ги приема за константи, а по-скоро за отправна точка, след което той, воден от опита и предпочитанията си, развива, променя тези първоначални определености, чиято крайна форма не е задължително да бъде осезаемо свързана с тази на символа. Следователно тук важното е, че първообразът дава началната позиция, от която резултатната форма започва своя път на развитие – път, който няма край, а само начало; път, във всеки един етап на който връзката с артефакта като символ на вдъхновение е неопределяща“ [1].

Съгласно принципите на тази теория в един креативен процес, когато говорим за иновация, създателят не е наясно с крайната форма, тъй като целта зад нея е да няма материален облик. Тя няма предишен образ, който предварително да създаде една представа за крайната форма посредством понятието, което носи.

При една иновация процесът протича така, че резултатната форма е винаги първообраз, следователно можем да кажем, че целта зад тази форма е един процес, а не нарицателно. Тъй като съзнанието няма капацитета предварително да си създаде форма, то може само да следва стъпките на процеса, но не и да създава крайни форми, така то остава неопетнено. Следователно, ако бъде изходено от съжденията на Кант за видовете красота [3], а именно: **добавена и свободна**, при иновация крайната форма, бидейки първообраз, артефакт, би могла да бъде оприличена със **свободно красива**.

По подобен начин Кант казва, че [4]: *едно съждение на вкуса по отношение на един предмет с определена вътрешна цел би било само тогава чисто, когато този, който изразява съждението, или не би имал никакво понятие за тази цел, или би се абстрахирал от нея в съждението си.*

За да се добие повече яснота относно съждението на Кант, трябва първо да бъдат разгледани дефинициите за цел и целесъобразност, които Кант формулира в своята „Критика на способността за съждение“ [5].

2. Цел. Целесъобразност. Целесъобразност без цел

Дефиниции за цел:

Д1: „понятието за един обект, доколкото то същевременно съдържа основанието за действителността на този обект“ [5].

Д2: „предметът на едно понятие, доколкото то се разглежда като причината на предмета (реалното основание на неговата възможност)“ [6].

– *Основна идея: понятие като произвеждащо своя предмет. „Интенционална дефиниция“: аналогия с човешкото преднамерено действие. "Цел" се нарича или понятието (Д1), или предметът (Д2).*

Дефиниции за целесъобразност:

Д3: „съгласуването на едно нещо с онова устройство на нещата, което е възможно само според цели“ [5].

Д4: „каузалността на едно понятие по отношение на неговия обект“ [6].

Дефиниция за целесъобразност без цел:

Д5: „един обект или едно състояние на духа, или дори една постъпка се наричат целесъобразни, при все че тяхната възможност не предполага необходимо представата за една цел, просто затова, защото тяхната възможност може да бъде обяснена и разбрана от нас само доколкото приемаме в основата ѝ една каузалност според цели, т.е. една воля, която би ги подредила така според представата за едно известно правило. Целесъобразността значи може да бъде без цел, ако не поставяме

причините на тази форма в една воля, но можем да направим понятно обяснението на нейната възможност само като я извлечем от една воля...“ [6]¹.

– Основен пример: красивото в природата: намираме го за целесъобразно за чувството ни на удоволствие и за познавателните ни способности изобщо, без да мислим, че някой го е произвел за тази цел.

В примера с природната красота, ако се разгледа една роза или което и да е цвете, което ни доставя удоволствие, то би могло да бъде определено като свободно красиво. Това е така, тъй като целта на създателя на това цвете е непонятна за нас, единствено можем да бъдем сигурни, че цветята са създадени визуално и/или ароматно привлекателни с някаква по-висша цел, а това, че ни доставят удоволствие да ги гледаме или помиришем, е релевантно към целта, за която са създадени изначално.

3. Иновативното като красиво

Тогава дали всяко иновативно нещо би могло да бъде определено като красиво? Наблюдавайки резултатите от един процес на иновация, ние НЕ сме сигурни, коя ще бъде последната стъпка от този процес или, с други думи, не сме наясно с материалната цел. Тъй като в един иновативен процес създателят започва с определени компоненти, които той развива в самия процес така, че много често тези компоненти не са видими, в крайния резултат не остава и следа от тях. Следователно от чисто материалната изходна позиция съзерцаващият не може да има абсолютно никакво понятие за крайната цел.

От това следва, че в един процес на иновация концепцията е водещ елемент, тя е гръбнакът на иновацията, тя е нейната своеобразна цел, което от своя страна на практика обезличава резултата, доколкото може да разсъждаваме върху неговия материален облик. Именно идеята е водещият мотив, не е важен материалният резултат, а самият процес, през който създателят минава, за да сътвори крайния елемент. Именно затова в концептуалното изкуство наблюдаващият оценява идеята без да обръща внимание на получения резултат.

Пример е известното произведение на Дж. Косут: One and Three Chairs – фиг. 1.



Фиг. 1. Изложба – One three chairs, автор Дж. Косут, MOMA, гр. Ню Йорк, източник [7]

¹ Цитат от спецкурс към специалност „Философия“, редовно обучение към СУ „Св. Климент Охридски“, съвместен курс на Васил Видински и Огнян Касабов, източник – <https://vidinsky.com/a/omkh0809.html>.

Едно произведение, в което авторът Джоузеф Косут представя три отделни физически варианта, три резултата на стола: една снимка на стол, понятието от тълковен речник за стол и столът под формата на мебел. Замисълът зад това произведение е да провокира публиката да наблюдава и анализира трите обекта. Тъй като всеки от тях не е уникален като резултат, снимката може лесно да бъде репродуцирана, понятието е достъпно в речниците, а самият стол е индустриално репродуциран в n на брой копия, следователно стойността и уникалността на произведението се крие отвъд материалния облик, а именно самата идея за стола. Произведението ни кара да се замислим дали някой от трите резултата въобще е стол и, ако не е някой сред примерите, то коя е материалната репрезентация на стола?

От това може да бъде изведено, че подобно на разсъжденията на Кант върху целесъобразността без цел, красивото в концептуалния процес се съдържа във факта, че независимо от това, че е постигнат даден резултат, наблюдаващият усеща удоволствие от постигнатия резултат, но провокиран не от вещественния завършен облик, който отговаря на целта (следва процеса), а посредством рефлектиране върху самия процес, довел до постигането на тази крайна материална форма. Това е така, защото понятието на тези цел не може да бъде предварително дефинирано.

Следователно въпреки че имаме процес, който може да бъде характеризирани с определена последователност на действието, тоест да бъде рамкиран като парадигма, като модел на мислене, който може да прерасне дори в стил на изразяване на липсата на изходно понятие, което, подкрепено със завършващ образ, определя резултата като свободно красив.

Това е и процес, който е много близък до естествените процеси в природата, където всяка форма, разглеждана чрез сетивата на наблюдаващия, би могла да провокира чувства на удоволствие, без да сме наясно с базовите ѝ компоненти, от една страна, и без да имаме представа от целта зад нейното изпълнение.

Дори обаче когато идеята зад един концептуален процес е той да провокира чувство на неудоволствие в изпитващото лице с оглед на сетивата му, това не изключва възможността да се възбуди удоволствие посредством когнитивната перцептивност на лицето. От основно значение за второто се явява мисловно-аналитичната способност на съзращаващия. Подобно на думите на Кант, красотата не е субективно качество от гледна точка на субекта, който го изпитва, а е качество на самия изпитван обект или – в случая на иновацията – качество на иновативния процес.

В допълнение и въз основа на размишления върху първата философия от Декарт, или по-точно на заключението от шестото размишление [8], (където той казва, че сетивата ни в масовия случай дават информация за истината по отношение на нещата, които са полезни или вредни за нашето тяло) можем да извлечем, че сетивата ни дават информация как обектите или в случая резултатът на иновацията, проектира удоволствие или неудоволствие само и единствено що се отнася до материята на нашето тяло, без да се включват нашият дух, душа, мисли..., където именно душата и/или умът са елементите на нашето същество, които биват адресирани посредством процеса на иновация.

Примерът, който Декарт дава, е, че възприемайки слънцето чрез сетивата, с очите виждаме слънцето с определен диаметър, но не по-голям от този на планетата Земя; с ушите не чуваме нищо и следователно приемаме, че процесите на слънцето са безшумни; с кожата приемаме допира му като топъл, но не прекалено топъл, като този на огъня и т.н. Така правим изводи за него само и единствено спрямо това как то влияе на нашето тяло. Но в действителност всеки един наш извод, направен чрез сетивата ни, е непълен и дори грешен с оглед на реалните физически характеристики на звездата Слънце.

Следователно бихме заключили, че сетивата не могат да бъдат считани за критерий, що се отнася до удоволствието, което душата или умът ни изпитват при концептуалния процес.

В този ред на мисли може да бъде заключено, че един в качеството му на иновативен може да бъде само свободно красив сам по себе си, а колкото до зрителя, зрителят би могъл да го изпита само когато разчита на когнитивните или емоционално-душените си способности, за да „влезе в комуникация“ с обекта.

4. Иновация

4.1. Типология на иновацията

Иновацията представлява крайната форма в едно креативно мислене. Тя би могла да се разгледа като следваща стъпка на създаване след интерпретационния процес. За разлика от интерпретацията при иновацията авторът наклонява везните в полза на индивидуалния си прочит и предпочитания спрямо заданието за сметка на консервиране на природата и характера на изходния обект, идея, или методика при процеса на вдъхновение.

Тук резултатната форма губи връзката с първоизточника, което от своя страна разрушава генетичната последователност във формообразуването, като от своеобразните роли на родител и дете преминаваме в два отделни образа без да се интересуваме или да получаваме информация дали те са обвързани под каквато и да е материално-обемна или смислово-символична форма.

От гледна точка на последователност на процеса той би могъл да се характеризира с начало и край. Но за разлика от интерпретацията тук началото НЕ настъпва при наличие на изходни данни за даден обект, а напротив – настъпва след „разрушаването“ на този обект и информацията, която той носи. Под разрушаване следва да се разбира премахване на ограниченията, които са своеобразни характеристики на първообраза. Резултатът от това е дематериализиране на изходния обект. Именно краят на първообраза полага началото на процеса, иновативния процес. Що се отнася до края на процеса, то той е неопределен. Това е така, тъй като иновацията се определя с процес, чийто резултат не е никога крайната форма, а поредна стъпка от този процес, защото ако процесът достигне до крайна форма, то тогава това води и до края на самия процес на иновация или до неговата „смърт“.

Това е и **първата** основна разлика между двата креативни подхода, защото ако **интерпретацията е „жива“**, доколкото има **краен резултат**, то битието на **иновацията се простира** дотолкова, доколкото **процесът няма край**, а резултатът е **поредният стадий на развитие на формата**.

В допълнение, ако приемем, че интерпретацията е преходна форма преди иновацията, то това важи само в най-първоначалния стадий на проектиране, а именно в действието на вдъхновяване на автора от първообраза. Това е актът, чрез който авторът черпи информация чрез сетивата си от изходния обект. Тук подходите на **иновацията се припокриват** с тези на **интерпретацията** и биват основно три типа съгласно способа на възприемане на обекта и неговите качества. Ако ги разгледаме отново в процеса на проектиране на една сграда, те биват следните:

Първи тип – авторът е ориентиран от определена характеристика на сградата, било то функционална, пространствена или символно-феноменологична;

Втори тип – подходът на автора почива върху данни от локацията, било то непосредствената такава или нейните социално-културни наслаждания;

Трети тип – авторът следва определена законова рамка или философия и стремежи на възложителя.

Втората основна разлика в двата креативни метода е, че макар и в основата на вдъхновението да се намира един строго индивидуален прочит, позоваващ се на предпочитанието и склонностите на автора, в интерпретацията всички начини на добиване на информация са от императивен характер, докато в иновацията те имат опознавателен и зараждащ характер.

След акта на вдъхновение в **интерпретативния подход архитектът вече е поставил рамките, в които може да разгърне потенциала си**, за да постигне целения резултат, докато в **иновативния подход архитектът иницира процеса на разпад на изходната форма**.

5. Разпад на иновацията, начало на процеса на създаване

Кога завършва процесът на разпад в една иновация, за да започне процесът на създаване? Самият процес на разпад е специфичен и уникален за всеки автор и подходът му е подобен с този на създаване. Цялостно, най-лесно и акуратно процесът би могъл да бъде обяснен с **превод** на първоначалната информация, придобита от изходния обект, на езика на автора. По този начин цялата информация преминава през призмата на архитекта и той я моделира на базата на вътрешните си разбирания, философия или дори емоционални възприятия, докато тя не претърпи пълна трансформация. Именно тогава настъпва моментът на разпад на изходната форма, защото тя спира да съществува чрез своите собствени качества и определености, а бива преродена на един нов език – този на създаващия.

Статията дефинира три отделни способа да се извърши **превода**, а именно:

- **емоционален;**
- **механичен;**
- **когнитивен.**

Във всеки от тях се съдържат и двете страни на уравнението: силата на вдъхновение при автора, от една страна, и изходната информация, от друга; тоест търси се най-малкото общо кратно между двете.

Друг общ признак между трите типа превод е, че във всеки един подход авторът набавя изходната информация посредством рецептивните способности на сетивния си апарат. Един път възприета от сетивата на автора, тя – информацията, се преобразува в някой от трите езика. Също така от това, че чисто биологично трите способа са в неразривна връзка в едно човешко тяло, следва, че самият процес, по който и да е от трите превода, е невъзможно да бъде изолиран от другите два. Като резултат всяко едно архитектурно произведение, преминало през процеса на иновация, носи генетичния код на всеки един от трите превода, но в различно количество, като все пак един от преводите надделява.

5.1. Превод тип I – Емоционален превод

При емоционалния превод изходните данни се приемат от сетивния апарат и биват преобразувани в емоция, тази емоция е непосредствен превод на изходната

информация, след което връзката с първообраза бива прекъсната. Тъй като емоцията носи цялата изходна информация в себе си, впоследствие именно това чувство и стремежът на автора да репродуцира емоцията са движещата сила зад методиката на създаване на автора, което заедно с липсата на материален образ зад понятието на дадена емоция продуцира първообрази.

Отново в примера с библиотеката подобен превод се проявява, ако определена сграда на библиотека или неин символ предизвика емоционална реакция в даден архитект, в резултат на което той се стреми да преобразува тази емоция в определена нова форма. Воден само и единствено от емоцията, той изключва когнитивния елемент, не анализира защо дадената/съществуващата форма или ситуация създава определена емоция у него. Той изпитва емоцията и интуицията го води по пътя на създаването на една нова форма.

5.1.1. Пример I

Емоционално вдъхновение от функционален характер би могло да се открие в проекта за Националната британска библиотека в Лондон, където книгохранилището на Джордж III е централно разположено в сградата под формата на стъклена призма непосредствено след входния вестибюл – фиг. 2.



Фиг. 2. Изглед към хранилището на Джордж III от Националната Британска библиотека, арх. сър Колин Св. Джон Уилсън, гр. Лондон, източник [9]

Първоначалните изисквания на Джордж IV били в проекта на библиотеката колекцията на баща му Джордж III да бъде отделена от основното книгохранилище – едно чисто функционално изискване, „напоено“ с емоцията и уважението, която Джордж IV има към баща си. Именно тази емоция се пречупва през сетивния апарат на сър Колин Св. Джон Уилсън – архитект на проекта, който от своя страна я превежда на собствения си емоционален език и решава да направи книгохранилището на Джордж III най-важния компонент в своя проект.

Архитектът отдава на този компонент изключително внимание – подобно на диамант в кралската корона, сър Колин го позиционира централно в разпределението като една кула от стъкло и бронз, осветяваща и излагаща на показ ценните книги. По този начин се позволява на всеки посетител да осъществи директен контакт с всяка от книгите, така посетителят бива приветстван от книгите, създава се емоционална връзка на посетителя с книгите, която би била различна, ако книгохранилището би било скрито, без каквото и да е достъп на посетителя, освен, разбира се, опосредстван чрез персонала на библиотеката. Именно това е емоцията, която архитектът е превел на свой език и впоследствие материализирал така, че всеки посетител да може да я изпита. Макар емоцията да не е една и съща за всеки отделен посетител, тя несъмнено присъства.

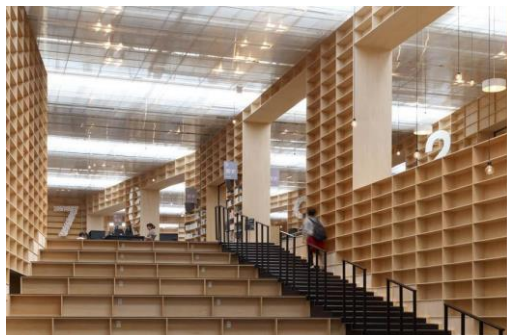
5.1.2. Пример II

Друг пример за емоционално вдъхновение, но от комбинация между пространствен и символен характер, би могла да бъде комбинацията между музей и библиотека на Арт университета в Мусаширо, проектиран от Соу Фуджимото.

Тук архитектът прави своеобразна дисекция на една библиотека – Фуджимото избира книгата, рафтовете и светлината като основни компоненти, основни символи, с които се свързва зданието. Воден от емоцията, която той самият чувства, бидейки заобиколен от рафтове, препълнени с книги, той търси същия ефект и за посетителите на библиотеката – фиг. 3.



Фиг. 3. Изглед на екстериор на Библиотека към Арт Универитет Мусашино, арх. Соу Фуджимото, гр. Токио, източник [10]



Фиг. 4. Изглед на интериор на Библиотека към Арт Универитет Мусашино, арх. Соу Фуджимото, гр. Токио, източник [10]

От друга страна (фиг. 4), чисто пространствено той търси да пресъздаде не само визуалната връзка с книгата, но и се опитва да провокира нейната подкрепа и закрила над читателя. Резултат от комбинацията на символните понятия и пространството, което да създава усещане за закрила и подкрепа, е огромното атриумно пространство, „препълнено“ с естествена светлина, чийто интериор и основни носещи (крепежни) елементи биват облечени от лавици с книги. По този начин посетителите биват обгърнати от света на книгата, като чувстват постоянно нейната закрила, било то в общите читални, индивидуалните такива или общите пространства на парадното амфитеатрално стълбище, проектирано като лавици за книги. Там посетителите могат да седнат и да се отдадат на любима книга или на социализиране, но във всеки един момент се усеща присъствието и енергийната връзка с книгите посредством заобикалящото интериорно пространство.

Доколкото един архитект следва емоцията на вдъхновението си и я търси по време на процеса на създаване, макар дори никога да не достига пълнотата на емоцията от първообраза, тази емоция е пропита във всеки стадий на неговия креативен процес. Когато авторът се спре на даден образ, когато го усеща като емоционално силен и зареждащ, той може да преустанови по-нататъшно развитие на този образ и макар този резултат да няма никаква връзка с първообраза на вдъхновение, той е автентичен, защото е първообраз сам по себе си, напоен с емоцията на изначалното вдъхновение.

5.2. Превод тип II – Механичен превод

Цялостно механичният превод намира опорни точки в основата на феноменологията и ученията на нейния условен баща Едмунд Хусерл като наука, която

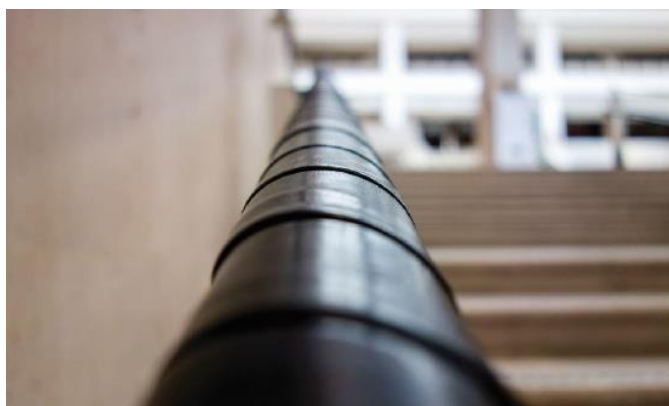
се занимава с преживяването. За феноменологията крайната точка на всяко значение и всяка стойност е живото преживяване на хората [11]. Например един стол може да ни е напълно даден като такъв, какъвто действително е, и това все още не налага ни да правим съждение за него. Централният мотив тук е, че всяка съжително-предикативна структура, характеризираща актовете, чрез които познаваме, се базира на опита, т.е. на възприятието за самите предмети [12].

В детайл при механичния превод изходните данни отново се приемат механично от **сетивния апарат** (чрез *визия**, *слух*, *допир**, *вкус*, *мирис* и т.н.), но даденото сетиво приема информацията само и единствено в рамките на собствените си способности. Пример за това е, когато чрез допира приемаме тактилна информация, но тя не бива преведена на езика на емоцията или анализирана чрез когнитивния ни апарат. Тогава цялата информация се съдържа в самото усещане. По този начин усещайки характеристиките на първообраза поотделно с всяко едно сетиво, без да ги обединяваме, получаваме изолирана информация за обекта, която впоследствие можем да пресъздадем чрез сетивата си, следвайки идентична стимулация. Тъй като тя е строго индивидуална, и резултатите, които продуцира, биват първообрази сами по себе си.

5.2.1. Сетиво ДОПИР

Ако разгледаме допира, авторът получава определено сетивно усещане, което ръцете му механично възприемат. Впоследствие когато започне да преобразува това усещане в един нов образ, той се води само и единствено от сетивата си. Ръцете му търсят определено механично движение, което се заключава в тях, и целта им не е да пресъздадат същата форма или материал, защото, за да го направят, им трябва когнитивна помощ. Напротив, те се изолират от него и използват това изначално усещане за началото на един механичен процес на тактилно формообразуване, чийто краен резултат е предварително непонятен, и времето заедно с практиката развиват формата и я правят новородена и съответно автентична.

В примера за британската библиотека в Лондон би могло да се открие комбинация между емоционален и механичен превод от функционален характер, но в интериора. Архитектът, вдъхновен от чувството, което той самият усеща, когато държи в ръцете си една книга, подвързана с кожа – в частност тактилният контакт, който ръката му осъществява с гърба на книгата – решава да го пресъздаде върху ръкохватките на стъклените парапети – фиг. 5.



Фиг. 5. Изглед на детайл на ръкохватката на парапет от Националната Британска библиотека, арх. сър Колин Св. Джон Уилсън, гр. Лондон, източник [9]

По този начин архитектът пресъздава механичното тактилно усещане на гърба на книгата върху ръкохватката на парапета. От една страна, мекото приветливо усещане, което ръката получава, докосвайки кожата, носи спокойствие и комфорт, което съпроводено с релефа на редуващите се кожени бримки, от друга страна, събужда и енергизира ръката чрез повтаряемото ѝ движение по дължината на парапета. В резултат на тези две редуващи се тактилни усещания се създава едно цялостно чувство на комфорт, примесено с леко динамично енергизиране.

Докато първоначално подобно усещане се изпитва от една книга с цел тя да предразположи читателя и едновременно с това да активира тактилно дланта му, то в този случай архитектът обогатява това чувство на комфорт и динамика с чувството на протекция, на сигурност, което носи парапетът. Именно тук се забелязва авторовият превод, от което можем да заключим, че самият автор свързва книгите освен с комфорта и динамичния ефект, който те имат върху съзнанието му, и с чувството за закрила и сигурност, което той изпитва, когато чете една книга – чувство, което той успешно успява да материализира така, че един посетител да го изпита и по този начин да резонира с емоцията на архитекта.

5.2.2. Сетива ВИЗИЯ & ДОПИР

Друг пример за механичен превод би могла да бъде новопроектираната Национална библиотека в Пекин от норвежкото студио Сноета – фиг. 6.



Фиг. 6. Изглед на екстериор на Националната библиотека, арх. студио Сноета, гр. Пекин, Източник [13]



Фиг. 7. Изглед на интериор на Националната библиотека, арх. студио Сноета, гр. Пекин, Източник [13]

В този пример архитектите търсят да пресъздадат усещането за четене в гората, но освен визуалния компонент на гората, те наблягат изключително много на тактилноста, търсейки топлината на дървото, което предразполага посетителите да се насладят на „пътешествието“ на любима книга – фиг. 7.

Стъпаловидните структури са изцяло от дървен материал, а заоблеността допълнително предразполага и успокоява атмосферата, при контакт с тялото се получава така, сякаш дървеното заоблено стъпало гали и едновременно прегръща посетителя, докато той се наслаждава на четивото си.

5.2.3. Сетиво ВИЗИЯ

Чрез визията, от друга страна, авторът чисто механично приема образа на сградата, без да позволява образът да създаде емоция или когнитивно заключение.

Създавайки първообраза в течение на времето, очите могат дори да изпаднат в състояние на халюцинация (не е задължително), резултат на което е търсенето на абстрахиране на автора от третото измерение, за което е доказано, че се възприема само и единствено когнитивно; тук се търси плоскостта на визуалното възприемане. Веднъж отделил се от тримерната форма, авторът започва да възприема сградата по коренно различен и изолиран начин, именно това усещане би могло да го води по време на креативния процес, което придава автентичност на формата.



Фиг. 8. Изглед на екстериор на библиотека Луис, арх. Франк Гери, Принстън, източник [14]

Типичен пример за пресъздаване на визуалното усещане демонстрира канадският архитект Франк Гери с примера на библиотека Луис, университет Принстън – фиг. 8.

При дизайна на библиотеката Гери ползва опита си от концертната му зала в Лос Анджелис, където търси визуалната репрезентация на музиката чрез фрагментите на формите на самата сграда, за която той казва: „Кривите линии повеждат погледа из интериорното пространство на помещението и по този начин създават един абстрактен визуален пейзаж, който би подсилвал допълнително изживяването, породено от музиката“ – бел.пр. – фиг. 9, фиг. 10.



Фиг. 9. Изглед на екстериор на концертна зала Уолт Дисни, арх. Франк Гери, гр. Лос Анджелис, източник [15]



Фиг. 10. Изглед на интериор на концертна зала Уолт Дисни, арх. Франк Гери, гр. Лос Анджелис, източник [15]

В Принстън Гери залага на подобен подход с цел провокиране на въображение в посетителите. Според него учените, които обикновено биват вгълбени в решаването на комплицирани въпроси, биха могли да намерят решение, бидейки провокирани от визуалния пейзаж на пространствата на библиотеката, за да мислят абстрактно и извън рамките.

Самият Гери, бидейки вдъхновен от пъстрите комбинации на цветовете и формите, залага на съчетанието от редуващи се сенки и от светлината през стъклените плоскости по фасадата и покрива, които заедно с пъстрите интериорни цветове, които се променят през различните периоди на деня, биха стимулирали и провокирали това да се освободи въображението на посетителите – фиг. 11, фиг. 12.

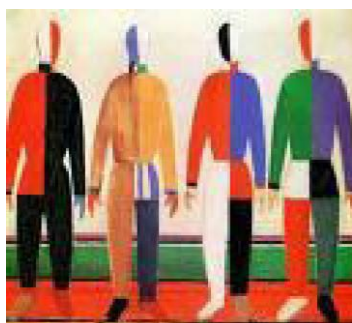


Фиг. 11. Изглед на интериор от библиотека Луис, Принстън, арх. Франк Гери, източник [16]



Фиг. 12. Изглед на интериор от библиотека Луис, Принстън, арх. Франк Гери, източник [16]

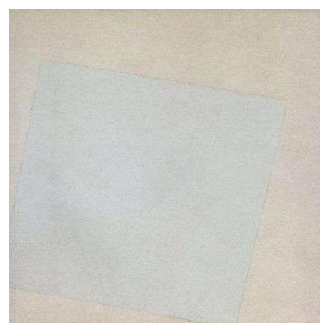
Ако се търси паралел с изобразителното изкуството, въз основа на анализите на арх. Благовест Вълков в книгата му „Архитектурното творчество като символна дейност“, един от примерите, които той разглежда, е творчеството на Казимир Малевич, където неговото творчество прераства от имитативно, с картини, имитиращи реални изображения (фиг. 13), през многобройни интерпретации (фиг. 14), до иновативното или тотално откъсване от формите на реалния човек и неговия свят и достигане до една пълна абстракция и липса на връзка с видимия свят в неговата картина – „Бял квадрат на бял фон“ (фиг. 15).



Фиг. 13. „Спортисти“, худ. Казимир Малевич, източник [17]



Фиг. 14. „Суперматизъм“, худ. Казимир Малевич, източник [17]



Фиг. 15. „Бял квадрат на бял фон“, худ. Казимир Малевич, източник [17]

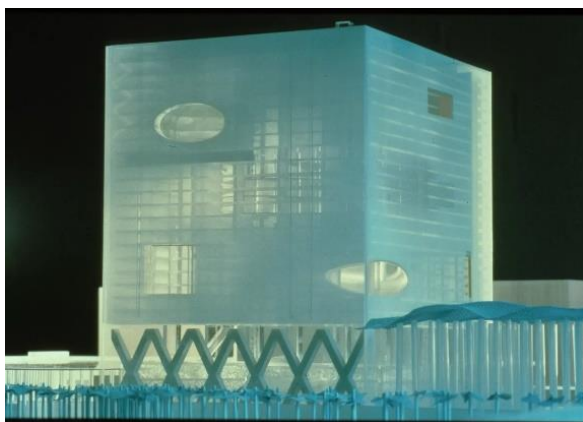
5.3. Превод тип III – Когнитивно-концептуален превод

Най-накрая при когнитивно-концептуално вдъхновение сетивата приемат изходната информация, но тя бива пречупена през призмата на мозъка на автора, именно в този подход се наблюдава и иновацията в един концептуален процес. Това е може би най-трудоемкият подход на вдъхновение в сравнение с емоционалния и механичния такъв за постигане на автентичен резултат – резултат, който би довел до първообраз, а не имитация или интерпретация на изходния образ на вдъхновение. Това е така, тъй като мозъкът като орган по природа е енергоефективен, тоест когато се натъкне на проблем, той търси най-краткия път до дадено решение. Тази му способност е от голяма помощ при повечето типове иновации извън концептуалната такава. Пример са технологичните иновации, където се търси най-бързият и кратък процес до продуциране на даден резултат. В концептуалния процес в противовес дължината и времетраенето на процеса са нерелевантни за крайния резултат, дори в повечето случаи колкото по-дълъг и времеемък е пътят, по който мисълта минава, толкова по-дълбок и обоснован е крайният резултат, но това не е достатъчно, за да се постигне автентичността на първообраза.

Докато в предходните два подхода информацията от изначалния образ е директно преведена на езика на автора, тъй като липсва когнитивният елемент, където в първия подход емоцията е плод на интуитивния апарат, а във втория сетивният апарат се явява не посредник, а реципиент, то и в двата случая преводът бива неподправен и автентичен. Но единственият начин да бъде достигната автентичност през призмата на концептуалното мислене е чрез разрушаване на изходните данни, понятия, за да могат на тяхно място да се родят нови такива, които да добият формата на артефакт. Именно това ще лиши техните понятия от образ, прикрепен към тях – образ, който иначе би бил тяхна своеобразна цел и в такъв случай би ги приравнил с имитацията.

Следователно в концептуалното мислене моментът, когато едно понятие бива преведено на езика на автора, е тогава, когато това понятие се освободи от образа, прикрепен към него. Моментът, когато понятието се превърне в абстрактно такова, е именно тогава, когато то е свободно да създаде нов образ. Това е така, защото понятието е абстрактно, авторът започва постепенно да напоява понятието със своите възгледи, философия и вярвания. Резултатът от това е автентичен образ, артефакт.

Един такъв пример може да бъде предложението ОМА на конкурса за нова Национална библиотека на Франция, в Париж – фиг. 16.



Фиг. 16. Концептуален модел на Национална библиотека на Франция, конкурсно предложение на арх. студио ОМА, гр. Париж, източник [18]

Самата строителна площадка тангира до р. Сена на североизток, на югозапад е ограничена от железопътни релси, докато на северозапад и югоизток имотът е ограден от два от мостовете, пресичащи реката.

От една страна, местните регулационни органи и заданието подвеждат основните рамки, били те функционални (архив – книгохранилище без и такова с външен достъп, административни площи и обществени зони) или формообразуващи (отстояние от съседни сгради, самото очертание на имота, нуждата самото строително „петно“ да бъде централно разположено на пешеходен мост, свързващ сградата с парк от другата страна на реката и т.н.). От друга страна, архитектурното студио, изхождайки от развитието на технологиите и от факта, че дигитализацията постепенно дематериализира информацията от реален обект във виртуален такъв, решава да търси свобода от ограниченията и общоприетите образи или символи, които съпътстват подобни сгради.

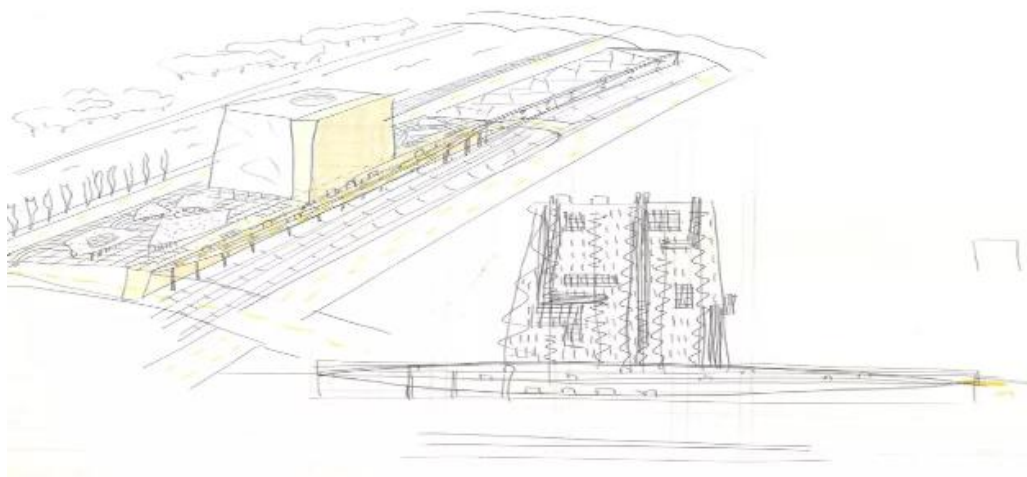
Тоест в изходна позиция се явяват два основни компонента, понятия, а именно:

- **Понятие 1** – Рамка и ред;
- **Понятие 2** – Свобода и хаос.

Това е първата стъпка от процеса на иновация, където те вече са консолидирали цялото задание и смисъл на сградата в две отделни понятия, след което започва процесът на разрушаване или т.нар. превод на тези понятия на материалния език на архитектите.

5.3.1. Понятие I – Рамка и Ред

Преводът на първото понятие на материален език представлява рамката, обема на сградата и формата, която избира ОМА, е именно кубоид – една форма, която е символ на ограниченията, форма, в която симетрията е на пиедестал, еднаквостта на страните и на равнините подвежда една равнопоставеност във формата. Правите ъгли допълнително успокояват и отнемат от възможността за динамика на формата, допълнително успокояват и „замонолитват“ формата в рамките на строителното петно. Създава се цялостно усещане за унификация и утилитарност, застоялост, летаргия и липса на дух и дори воля за живот. Подобно на надгробна плоча, обемът на куба се явява в суперпозиция на неспирното движение на реката.



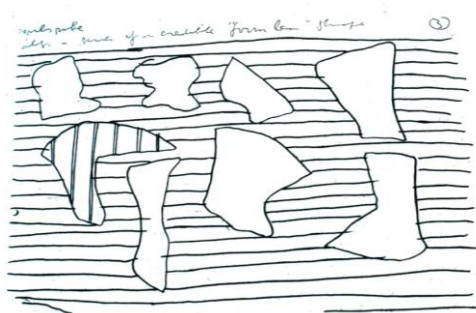
Фиг. 17. Скици на изгледи на Национална библиотека на Франция, конкурсно предложение на арх. студио ОМА, гр. Париж, източник [18]

В допълнение формата на куба е резултат от постепенното „сливане“ и консолидиране на различни видове информация, в случая – материална (книги, каталози, дискове, диапозитиви) и дигитална (информация и кинематография) в един плътен блок от информация, както се изразяват архитектите. Впоследствие съдържанието на куба, съставено от различни видове информация, които не могат да бъдат смесени един с друг, води до обособяването на отделни центрове според функционалното си съдържание – фиг. 17.

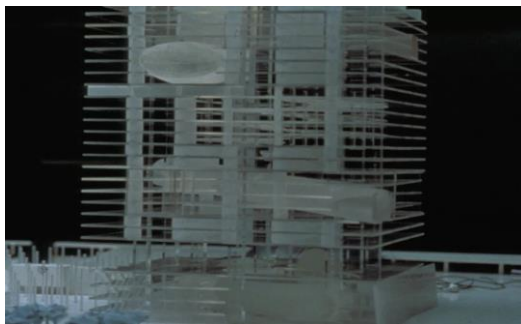
5.3.2. Понятието II – Свобода и Хаос

Преводът на второто понятие е динамизиране на средата чрез внедряване на хаос в уравнението, което води до едно своеобразно освобождаване на формата от ограничаващите я рамки. Начинът, по който ОМА решават да материализират второто понятие, е чрез отнемане на част от ограниченията, характерни за кубоидната форма, а именно нейните рамки. Архитектите решават да отнемат от завършения обем на куба и по този начин да освободят съдържанието му.

Характерът и формите на самите зони, които се превръщат в негатив, са подведени от своя страна от междинните пространства, които действат под функцията на комуникативни публични пространства. Самите тези пространства биват ограничени от своя страна от оформилите се функционални центрове, като решението на архитектите е да освободят именно тези свободни междинни пространства от ограниченията на формата и да дадат свободата на публиката не само да ги изпълни с животворното си активно присъствие, но и да ги преобразува чисто морфологично по един натурално динамичен начин във форма, която е най-удачна за предназначението в дадената ситуация – фиг. 18, фиг. 19.



Фиг. 18. Скици на отвори на Националната библиотека на Франция, конкурсното предложение на арх. студио ОМА, гр. Париж, източник [18]



Фиг. 19. Концептуален модел на Националната библиотека на Франция, конкурсното предложение на арх. студио ОМА, гр. Париж, източник [18]

По този начин от ОМА успяват първоначално да извлекат изначалните понятия за ред и хаос – плод на тяхното вдъхновение и прочит, след което, възползвайки се от собствените си когнитивно-концептуални заложби, умело успяват да преведат и пресъздадат понятията на техния собствен материален език, а резултатът е една новородена материална форма. Липсата на първообраз към вече преведените понятия определя формата като автентична и уникална – една форма, която е красива сама по себе си, което я определя и като свободно красива.

6. Заключение

Иновацията е третият от общо трите основни типа състояния, характерни за процеса на създаване на една архитектурна форма. За разлика от другите два типа: **имитацията** и **интерпретацията**, единствено **иновацията** би могла да се определи като самородна и неподправена. Самата тя би могла да се раздели на три основни подтипа: емоционална, механична и когнитивно-концептуална иновация. Всеки един от трите ѝ типа представлява един своеобразен превод от изходна информация на авторовия език на създаващия, чиято резултатна форма на превода бива чиста и неопетнена от каквито и да са фактори или ограничения, външни за индивидуалния свят на автора.

От друга страна, красотата сама по себе си се дели на добавена и свободна такава: добавена, която бива ограничена от образа зад своето понятие; и свободна, която няма първообраз и е освободена от ограниченията на едно понятие – такава, която е красива сама по себе си. Следователно за всеки архитект, който бива мотивиран в своя процес на създаване от понятието за красота, всеки един архитект, чиято амбиция е да проповядва оригиналността и автентичността, единственият подход, който би довел до успех, е посредством способите на иновацията и нейните подразделения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Petkov, P.* Interpretation in the shaping formation of a building during a concept design phase, as part of the idea of the beautiful. // *Godishnik na UASG*, 2024, 57 (3).

2. *Valkov, B.* Arhitekturnoto tvorchestvo kato simvolna deynost. Onlayn Izdanie, Sofia 2020, st. 115.

3. *Kant, I.* Kritika na sposobnostta za sazhdenie. Balgarska Akademia na Naukite pechat, Sofia, 1980, st. 108-109.

4. *Kant, I.* Kritika na sposobnostta za sazhdenie. Balgarska Akademia na Naukite pechat, Sofia, 1980, st. 110.

5. *Kant, I.* Kritika na sposobnostta za sazhdenie. Balgarska Akademia na Naukite pechat, Sofia, 1980, st. 52.

6. *Kant, I.* Kritika na sposobnostta za sazhdenie. Balgarska Akademia na Naukite pechat, Sofia, 1980, st. 96-97.

7. Concept art and beauty. 22 Jul 2008. <https://albertis-window.com/2008/07/conceptual-art-and-beauty-2/>, poseten na 29.04.2024.

8. *Dekart, R.* Izbrani filosofski proizvedenia. Nauka i Izkustvo pechat, Sofia, 1978, st. 371-388.

9. Beautiful Rooms – The King’s Library Gallery, British Library, sir Colin St John Wilson. 1997, <https://www.uniquevenuesoflondon.co.uk/news/beautiful-rooms-king%E2%80%99s-library-gallery-british-library>, poseten na 29.04.2024.

10. Musashino Art University Museum & Library / Sou Fujimoto Architects. 2010, <https://www.archdaily.com/145789/musashino-art-university-museum-library-sou-fujimoto>, poseten na 29.04.2024.

11. Fenomenologia. <https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F>, poseten na 03.05.2024.

12. <https://philosophia-bg.com/archive/philosophia-28-2021/edmund-husserl-and-martin-heidegger/>, poseten an 03.05.2024.

13. Florian, M-C. Snøhetta Opens the Beijing City Library, Containing the World's Largest Climatized Reading Space. 26 Feb. 2024. <https://www.archdaily.com/1013769/snohetta-opens-the-beijing-city-library-containing-the-worlds-largest-climatized-reading-space>, poseten na 29.04.2024.

14. Princeton Lewis Science Library/ Frank Gehry. <https://www.cmfinc.com/project/princeton-lewis-science-library/>, poseten na 29.04.2024.

15. Crook, L. Frank Gehry's Walt Disney Concert Hall is "a living room" for Los Angeles. 27 May 2022. <https://www.dezeen.com/2022/05/27/frank-gehry-walt-disney-concert-hall-deconstructivism/>, posten na 29.04.2024.

16. Ciatt, C. Architect Gehry seeks to inspire with Princeton's Lewis Library design. 11 Sep. 2008. <https://www.princeton.edu/news/2008/09/11/architect-gehry-seeks-inspire-princetons-lewis-library-design>, poseten na 29.04.2024.

17. Valkov, B. Arhitekturnoto tvorcestvo kato simbolna deynost. Onlayn Izdanie, Sofia 2020, str. 117.

18. Très Grande Bibliothèque – Concept project/OMA, <https://www.oma.com/projects/tres-grande-bibliotheque>, poseten na 05.05.2024.

INNOVATION IN THE SHAPING FORMATION OF A BUILDING DURING A CONCEPT DESIGN PHASE, AS PART OF THE IDEA OF THE BEAUTIFUL

P. Petkov¹

Keywords: *concept, beauty, a goal, goal-orientation, goal-orientation without an initial goal, imitation, interpretation, innovation, form-finding, public buildings, libraries*

ABSTRACT

The paper summarizes the process of shape formation of a building, during a concept design phase of community buildings and spaces, via the perspective of Immanuel Kant's idea of beauty, with regards to the formula of innovation, along with its subdivisions.

This second part of the article postulates that namely the process of innovation prompts the idea of authenticity and individual approach within the process of creation in architecture.

¹ Petar Petkov, Arch. PhD student, Dept. "Public Buildings", UACEG, 1 H. Smirnenki Blvd., Sofia 1046, e-mail: arc.petar@gmail.com