

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина»
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)
Факультет технологии и профессионально-педагогического образования
Кафедра изобразительного искусства и дизайна

Возможности экспонирования предметов декоративно-прикладного искусства в общественном интерьере

Дипломный проект

Допустить к защите

Зав. кафедрой _____

«__» _____ 20__ г.

Выполнила студентка

Т-ДПИ091 _____ группы

Мязина _____

фамилия

Марина Владимировна _____

имя, отчество

Научный руководитель:

к.искусствоведения, доцент _____

ученая степень, звание

Алексеева Т.П. _____

фамилия, имя, отчество

(подпись)

Консультант:

канд.пед.наук, доцент _____

ученая степень, звание

Сысоева Е. А. _____

фамилия, имя, отчество

(подпись)

Оценка _____

«__» _____ 20__ г.

Подпись _____

(Председатель ГАК)

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Виды экспонирования предметов декоративно-прикладного искусства.....	6
1.1.История развития экспонирования предметов декоративно-прикладного искусства.....	6
1.2.Типы экспозиций декоративно-прикладного искусства.....	16
Глава 2. Композиция экспонирования предметов ДПИ в общественном интерьере.....	20
2.1. Проектирование экспозиции предметов декоративно-прикладного искусства в интерьерное пространство.....	20
2.2.Технология надглазурной росписи в создании предметов декоративно-прикладного искусства (ссылки на приложения).....	21
Заключение.....	27
Библиографический список.....	28
Приложение.....	31

Введение

Известно, что декоративное искусство прошло огромный путь развития: от элементарного, когда первобытные люди украшали свои орудия, глиняную посуду, одежду, до сложного комплекса многочисленных изделий в современном, общественном интерьере. Дополняя предметами декоративно-прикладного искусства общественный интерьер, художники, мастера тем самым позволяют непосредственно обществу оценить их высокий эстетический уровень.

Создавая в интерьере экспозиции с предметами декоративно-прикладного искусства, мы сталкиваемся с многообразием творческих концепций. Это открывает авторам колоссальные возможности в сфере экспозиционного дизайна. Творческие поиски с применением художественно-выразительных средств, создание экспозиционного образа, соблюдение характерности цветовой среды, и функциональное, эстетическое решение – все это уникальный процесс.

Хотелось бы отметить, что воздействие экспозиции на человека имеет свое непосредственное значение. Каждая экспозиция соответствует своей цели. В свою очередь, экспозиции предметов декоративно-прикладного искусства в интерьере отличаются изяществом исполнения и оригинальным декором. Это значит, что данная экспозиция эстетически обогатит интерьер факультета технологии и профессионально-педагогического образования и послужит хорошим наглядным материалом для профориентационной работы.

Исходя из вышесказанного, была определена тема дипломной работы - «Возможности экспонирования предметов декоративно-прикладного искусства в общественном интерьере».

Цель: создать выставочный комплекс для экспонирования предметов ДПИ в общественном интерьере.

Объект: типы экспозиций ДПИ.

Предмет: экспонирование предметов ДПИ в общественном интерьере.

Задачи:

- 1) проанализировать литературу и источники по теме исследования;
- 2) изучить историю развития предметов экспонирования декоративно-прикладного искусства;
- 3) рассмотреть типы экспозиций декоративно-прикладного искусства;
- 4) представить и обосновать значимость технологии надглазурной росписи в создании декоративного панно;
- 5) выполнить в материале экспозицию с предметами декоративно-прикладного искусства в интерьерном пространстве.

Методы исследования: исторический, сравнительно-аналитический, искусствоведческий.

Степень изученности:

Исследования, имеющие отношение к данной проблеме, можно представить следующим образом. Краткие сведения о практике современной экспозиции представлены в работе Литвинова В.В. (1989). Лаконичное и обобщенное описание исторического профиля дается в работе Г. Левыкина, В. Хербста (1990). Точностью, глубиной наблюдения экспонирования предметов ДПИ в Древнем Мире отличается работа Н.И. Гнедича (2000). Краткое описание экспонирования предметов ДПИ представляет работа Г. Я. Сокольникова (2010). Определенную ценность представляет работа Т.В. Ильиной (2012). Автор подробно описывает экспонирование предметов ДПИ в эпоху Возрождения. Детальный очерк динамики развития экспонирования от древних времен до современности представляет Литвинов В.В. (2010).

Теоретическая значимость: данная работа может стать основой для написания магистерской и кандидатской диссертации.

Практическая значимость: выполняет функцию экспонирования предметов декоративно-прикладного искусства в общественном интерьере. Практическая работа может стать частью экспозиции художественной выставки работ учащихся кафедры изобразительного искусства и дизайна.

Структура дипломной работы состоит из двух частей: теоретической и практической. Теоретическая часть включает в себя введение, две главы, заключение, библиографический список, приложение. Практическая часть состоит из выставочной витрины с предметами ДПИ, планшета 120х80 см, альбома формата А3.

Глава 1. Виды экспонирования предметов декоративно-прикладного искусства

1.1 История развития экспонирования предметов декоративно-прикладного искусства

В первой главе мы рассмотрим виды экспонирования предметов декоративно-прикладного искусства. В параграфе первом изучим и проанализируем историю развития экспонирования предметов декоративно-прикладного искусства.

Необходимо заметить, что история экспонирования предметов декоративно-прикладного искусства имеет две ветви своего развития. Одна связана с религиозным культом, другая – со светским искусством.

Появление экспозиционных приемов возникло еще в древние времена. Экспозиции прошлых лет носили культовый характер. К примеру, входя внутрь египетской пирамиды, человек ощущает все величие и значимость хозяина данной пирамиды - фараона. В целях некоторого престижа в средние века церковь демонстрировала свои предметы культа. Экспозиционная задача была направлена на создание мощного сопереживания участниками обряда. Методы гипнотического воздействия на сознание человека через экспозиции широко применялись так же при тоталитарном режиме. Психологи утверждают, что человек мыслит образами. Отсюда ясно, почему сильный визуальный фактор заставляет подсознание определять силу воздействия той или иной информации.

Отметим, что экспонирование светского характера так же уходит в глубокую древность. В античных храмах были представлены настоящие произведения частных коллекций, например Красса, Помпея, Цезаря. Имеются также сведения о гербарии философа Аристотеля. Экспонаты для

своей коллекции он брал из Ботанического сада в Афинах или же от ученых, которые находились рядом с Александром в его восточных походах [4]. В древнем мире не было музеев, выставок. Хотя, люди того времени уже тогда всячески украшали свою среду, например, коллекционирование произведений искусства связано с императорским Римом, когда патриции стали украшать свои виллы мозаичными и художественными панно, уникальными гончарными и камнерезными изделиями, тканями лучших мастеров. Или же дом древнегреческого философа Платона называли «храм муз», или Мусейон. Дорога из Афин в платоновскую Академию была обрамлена каменными стелами, воздвигнутыми в честь героев-храбрецов. Здесь же находились статуи муз и жертвенники этим богиням искусства. В самом «доме муз» были установлены изображения харит – благодетельных богинь, воплощающих доброе, радостное и юное начало жизни.

Разнообразные собрания накапливались в христианских соборах и монастырях Византии, средневековых Франции, Италии, Германии, Древней Руси. Это были храмы-хранилища культурных ценностей, стихийно накопленные коллекции. Ни Древняя Греция, ни Древний Рим, ни Византия, ни средневековая Европа не знали музеев в современном смысле этого слова. Это были просто хранилища ценностей, которые не были рассчитаны на публичное обозрение. Но общность храма с музеем чувствуется. Они оба наполнены произведениями искусства и реликвиями. Любой предмет, который входит в интерьер храма, характеризуется теми же свойствами, что и музейный предмет: информативностью, коммуникативностью. Их расположение определено смыслу, одной идее, средствами выражения которой служат как сами предметы, так и их взаимное расположение, а также дополняющее их оформление. Эта «экспозиционность» храмового интерьера строилась не по систематическому или тематическому методу, и даже не по методу ансамблевой экспозиции. Скорее, такой принцип построения можно назвать образным. Предмет участвовал в определенном храмовом действе, имел свое опосредованное место и роль, а, главное, был соединен с другими

предметами определенными смысловыми и сюжетными взаимосвязями. Тем самым, первоначально предмет или реликвия были включены в определенный визуально-концептуальный ряд и действие. В дальнейшем развитие экспозиции интерпретировало смысл и степень взаимосвязи предметно-смыслового ряда, каждый раз подчиняя его художественным и научным критериям своего времени[12].

Осмысленное, целенаправленное коллекционирование начинается в эпоху Возрождения, когда уже преследуются художественные и научные цели. Во II-й половине XVI века возникают музеи. Они используются, как государственные хранилища. Начинается деление по областям знаний. Тогда музей приобретает то значение, которые мы вкладываем в него в настоящее время.

Появление музеев в эпоху Ренессанса дает начало развитию искусства организации экспозиции. Это было в полной мере связано с архитектурой. Тогда же возрастает значимость экспоната. Экспозиция становится самостоятельным объектом подробного исследования. Это являлось следующим этапом развития экспозиции.

Несмотря на то, что множество музеев появились раньше, посещать их могли только в XVIII веке. Ранее даже самые крупные коллекции были доступны для узкого круга элиты. В конце XVIII века возможным стало посещение Лувра. В России в 1714 году был основан музей Петра Великого – Кунсткамера, который принял первых посетителей спустя пять лет [13].

При этом надо отметить, что со временем значение интерьера архитектуры отходит на задний план. Модель формирования экспозиции этого периода, как и раньше, ориентирована на развитие ведущих форм искусства своего времени.

В XIX веке появляются множество крупнейших музеев и в России, и Европе, когда возникают знаменитые экспозиции: зал античных мраморов в Британском музее, Салон Каре в Лувре и многие другие.

Открывается Эрмитаж, в 1862 году Румянцевский музей, в котором представлялось западноевропейское искусство.

В середине XX века формируются предпосылки для переосмысления принципов экспозиционного построения. Заметим, что тому способствуют в первую очередь архитектурные тенденции XX века, выставочная деятельность, которая изменила восприятие экспозиции зрителями.

Следует заметить, что важными факторами, повлиявшими на организацию экспозиции, стали общие стилистические тенденции в архитектуре и искусстве. Преобладающими стали принципы конструктивизма и функционализма, стремление к простоте и ясности. В основу построения музейной экспозиции легли принципы гибкости и трансформации экспозиционных пространств, разработанные крупнейшими архитекторами того времени Ле Корбюзье, Мисс Ван Дер Роз, Ф. Райтом [12].

Экспозиция появляется в пространстве, наполненном предметами согласно определенному порядку. Если первоначально возникли эволюционный ряд и историко-хронологический принцип показа, то с появлением тематических выставок и экспозиций стали применяться понятия драматургии – вида искусства, объективно существующего во времени. [14].

Рассмотрим историческое развитие экспозиции и в другом варианте, с появлением торговых ярмарок. На финикийскую ярмарку в Тире, существовавшую за тысячу лет до нашей эры приезжали продавцы кустарных изделий со всего Средиземноморья.

Понятно, что товары раскупались лучше те, которые были представлены наиболее выгодным образом. На восточном базаре, например, торговцы старались выделиться с помощью некоторых экспозиционных приемов. Выставлялось максимум товара в небольшом пространстве. Но в такой свалке предметов трудно разобраться. Со временем увеличивался объем товарообмена, это заставляло рынок продвигать свой товар через экспонирование его свойств. В эпоху Возрождения ярмарки становятся

местом, где происходит демонстрация искусства алхимиков и фокусников. Так же разыгрывались кукольные спектакли и всевозможные пантомимы. Появлялись элементы шоу (приложение 1, рис.1.). Исключительно рассчитанные на потребности покупателей и купцов временные сооружения позволяли грамотно использовать пространство мест продажи товаров. Это стало началом изобретения множества экспозиционных систем.

Уже в средние века проводились показы, которые не были связаны с продажей. Инициатором выступала церковь, в целях самопозиционирования себя. Выставляла предметы культа и произведения искусства.

В 1483 году в Вене закончено строительство здания, где выставляются соборные драгоценности. Оно называлось Хайльтумштуль. Люди с улицы могли наблюдать, как священники выставляли на подоконники, украшенные коврами драгоценную утварь (прил.1,рис.2.).

С 1667 года академия Франции постоянно проводила выставки картин и произведений искусства в Большой галерее Луврского дворца. Развитие товарного производства послужило началом эпохи промышленных выставок. Первая такая выставка прошла в Париже в 1798 году, целью которой являлось именно представление, а не продажа (прил. 2, рис. 1.).

Индустриальные выставки XIX века на Марсовом поле стимулировали технический прогресс и рост национального самосознания. Присутствовало жюри, которое отбирало экспонаты посредством их технологической новизны. В конце XIX века выставки – ярмарки разделились по своим задачам на коммерческие и просветительские [14]. Следует отметить, что эволюционировали и приемы экспозиций.

Первая современная выставка, которую современники называли «великой», прошла в Лондоне, в Гайд-парке в 1851 году под девизом «Пусть все народы работают совместно над великим делом совершенствования человека» [14]. В ней участвовали 32 страны (прил. 2, рис. 2.).

Новая задача определила и новую архитектуру в виде знаменитого Хрустального дворца, в котором история искусств видит начало современной

архитектуры. Огромный павильон был собран из типовых деталей в рекордные сроки и стал прототипом всех последующих выставочных решений. Тогда еще не было опыта подготовки чисто зрелищных экспозиций, поэтому выставка была похожа на гигантский роскошный магазин. Ее посетило более 6 миллионов человек, что было своеобразным рекордом века [14].

XX век продолжил триумфальную череду всемирных выставок. Париж, Лондон, Чикаго и их архитектурные комплексы отражали политическое, технологическое и культурное состояние планеты. К созданию зрелищных форм привлекались знаменитые национальные архитекторы. Новизна экспозиционной идеи также становится своеобразным товаром. Перелом стилевых традиций и утверждение модернизма происходили не без участия нашей страны - СССР. Эта аббревиатура - или, как сказали бы сейчас, "логотип" - в первой половине XX века была центральным событием почти на каждой всемирной выставке. С одной стороны, было понятное любопытство к новому формату общественного устройства, с другой - приемы организации советских экспозиций действительно были революционными. И по форме, и по содержанию (прил.3, рис.1.).

Необходимо подчеркнуть то, что советские павильоны представляли яркие конструктивные образы, которые оказали значительное воздействие на мировую культуру. Ведь вплоть до настоящего времени термин «авангард» определяет наш национальный феномен, который утвердился непосредственно на мировых интернациональных выставках (прил. 3, рис.2.).

К сожалению, это продолжалось недолго. Сползание в тоталитаризм и директивная задача демонстрирования силы постепенно заменили авангард на некий бессмысленный, эклектичный и лобовой пафос нового советского имперского стиля, впоследствии получившего название "социалистический реализм". До сих пор наше сознание еще не освободилось от штампов сталинского ампира. Монументальные, изобилующие скульптурной декорацией образы советской России в экспозициях павильонов 30-х годов

подавляют сознание и заставляют каждого ощущать себя лишь винтиком некоего процесса под названием “социализм”. Это означает, что экспозиционеры того времени с блистательным профессионализмом выполнили заказ власти - создание визуальной среды, подавляющей возможность сопротивления личности механизмам партийного культа. [14].

Соцреализм моментально и повсеместно утвердился как особый экспозиционный прием. В дальнейшем он стал определяющим стилем абсолютно всех последующих поколений. Модерн на долгое время был изгнан с выставочных площадок.

Демонстрация силы становится ведущей идеологией, что доказывается психологией. Абстрактные образы, лишенные конкретности были не понятны, поэтому пугали. Следовательно, это способствовало дальнейшему послушанию общества, чего в свою очередь и добывалась власть. Все это было заимствовано у церкви, которую впоследствии отделили от государства в целях конкуренции.

Такого рода зрительный порядок характеризовал направленность экспозиции практически весь период. Незначительно откорректировалась форма, однако принцип сохранился. Вторая мировая война почти напятнадцать лет остановила развитие выставочных коммуникаций. В начале 50 – х годов технологические возможности военной промышленности становятся открытыми и для гражданских целей.(прил.4, рис. 2).

Пафос представительства СССР на всемирных выставках периода холодной войны поражает размахом. Профессиональные экспозиционеры балансировали на грани отлучения от партии, придумывали и строили мифы, реально вводя в заблуждение весь просвещенный мир. В те 50-80-е годы сложилась жесткая система партийного контроля за соблюдением идеологической чистоты советских выставок. Художественные советы с партработниками во главе следили, чтобы портреты лидеров не "унижались", то есть не опускались ниже, чем на 50 см от пола. В остальном допускалось

достаточно свободное экспериментирование с пространством, светом, экспозиционной драматургией и доступной динамикой. Подавляющий минимализм западной визуальной культуры середины прошлого века . в Советском Союзе не поощрялся. Однако и в зоне социалистического реализма наши мастера экспозиции добивались цельности архитектурного ансамбля, убедительности впечатления. Результатом стало признание советской экспозиционной школы на мировом уровне. К участию во всемирных выставках готовились без преувеличения всей страной. Отсутствие реальных экспонатов требовало огромного количества макетов, монументальных символов, панно и скульптур. Мощности всех художественных комбинатов едва хватало на подготовку грандиозных экспозиционных ансамблей. Именно в это время сложился профессиональный круг проектировщиков, определивших пути развития и особенности советской школы выставочного ансамбля. (Прил. 5,рис.1).

Декоративно-оформительское искусство получило легальную прописку в системе творческого союза художников и стало официальным. Имена авторов советских экспозиций стали котируются на одном уровне с признанными художниками, композиторами, драматургами. К.Рожественский, Р.Кликс, А.Ермольев, А.Макаревич, Н.Гришин, Р.Файерштейн, А.Шошенский, Ю.Вавакин и многие другие приобрели международную известность. Гигантский объем выставочной пропаганды Советского Союза требовал поточного производства. Оформительский комбинат ТПП (Торгово-промышленной палаты) стал элитной, закрытой фабрикой грез экспорта советской идеологии. Работать в “торговке” было вершиной карьеры проектанта, но штат был ограничен, жесткая проверка КГБ на политустойчивость, обязательное членство в КПСС. Лучшие профессиональные экспозиционеры работали именно там. Даже в отрыве от мировых выставочных технологий наши специалисты изобретали решения конкурентоспособные и поражающие западных практиков изяществом

мысли и производственной прагматичностью. Но главное, что у проектантов ТПП была возможность выезжать за “железный занавес” и приобретать экспозиционный опыт в контексте мировых выставочных событий. Несколько последних всемирных выставок с участием СССР были грандиозными и по своему масштабу, и по качеству подготовленных зрелищ. Лидирующие позиции СССР завоевал во многом благодаря политике активной выставочной деятельности или, как сказали бы сейчас, “public relations”. Опыт участия в международных выставочных проектах был рекомендован и для пользования внутри страны. Это дало импульс для подъема выставочной просветительской и пропагандистской деятельности, приобщения к ней огромного количества талантливых людей.

Почти сразу после революции было несколько попыток организации выставочного комплекса, предназначенного для решения в Советской России агитационных задач национального масштаба. Большевики хорошо понимали важность ресурса пропаганды, обогащенного передовыми приемами визуальных искусств. Выставка достижений социалистического хозяйства должна была стать у населения стереотипом мечты о грядущем утверждении идеи всеобщего счастья. В 1923 году на территории современного парка Горького открылась первая Всероссийская сельскохозяйственная кустарно-промышленная выставка, агитирующая за преобразования в деревне. Ее посетило более миллиона экскурсантов. Столичная модель впоследствии была скопирована в региональных масштабах по всей стране. (Прил.5, рис. 2).

70-е годы отмечены бурным ростом выставочной деятельности. Только на ВДНХ ежегодно проводилось более трехсот тематических выставок, чуть меньше в Сокольниках. Кроме того, по линии международной торговли и по программам культурного обмена Советский Союз был организатором множества зарубежных экспозиций. В это время выставочная деятельность уже превращается в настоящую промышленную отрасль с соответствующим аппаратом управления.

Появилась целая армия методистов, диспетчеров - менеджеров, как сказали бы сейчас. Конкурирующие комбинаты реорганизовывали свои производственные возможности, внедряли технологические новинки. Советские выставки за рубежом выглядели вполне конкурентоспособно - во многом благодаря остроумным дизайнерским решениям, продуманной детализации, неординарным декоративным решениям. Принципиальные основы современного эксподизайна окончательно сформировались и практически в неизменном виде существуют до сих пор. Главная особенность экспозиций тех лет - их масштабность. Ансамбли в 15-20, а иногда и в 50 тысяч квадратных метров были обычным явлением. Поэтому и конструктивные возможности оборудования учитывали необходимость быстрого перекрытия больших пространств на ВДНХ, и в Торговой палате располагали достаточным парком выставочных конструкций. Многие были заимствованы за рубежом, но основную типологию изобретали самостоятельно. В павильонах заграничных площадок с успехом строили на комбинации Т17 (пространственная стержневая структура) и "бобышки" - узла соединения фанерных щитов. На ВДНХ применялись профили и структура «шар-труба».

Стремительно сократилось число просветительских выставок, их место заняли ярмарки и торговля. Большинство национальных отраслевых павильонов ВДНХ оккупировали мелкие торговцы. Однако именно тогда, в конце 80-х, на Пресне и в Сокольниках начался непростой путь интеграции в мировую систему выставочной деятельности (приложение 6, рисунок 1).

По времени это совпало с переходом на цифровые технологии. Кадровый ресурс советской выставочной системы в прежнем виде оказался невостребованным. Лишь некоторые смогли освоить компьютерную технику. В пост-советскую Россию хлынул рынок и соответственно трансформировал формат выставочной деятельности. Ярмарочные коммерческие экспозиции образовали порядок приоритетов, оказавшийся привлекательным для частных компаний, многие из которых впервые приобщались к

выставочному бизнесу, по крупицам приобретая опыт профессиональной работы. Сама специфика экспозиции, короткое время ее существования способствовали тому, что документы, фотографии выставок советского периода остались лишь в личных архивах участников событий.[14].

Из выше сказанного можно сделать вывод, что история экспонирования предметов декоративно-прикладного искусства развивалась в двух направлениях:

- 1) религиозно-культовом
- 2) светском.

В религиозно-культовом направлении экспонирование предметов декоративно-прикладного искусства связано с историческими эпохами и стилями. В светском направлении экспонирование предметов изменилось благодаря историческим и политическим событиям. В Западной Европе с 18 века появляются различные музеи, а в 19 веке возникают и развиваются разного типа выставки.

1.2. Типы экспозиций декоративно-прикладного искусства

В параграфе втором рассмотрим типы экспозиций декоративно-прикладного искусства.

Слово экспозиция происходит от латинского "expositio" – выставять и означает в широком смысле любую совокупность предметов, специально выставленных для обозрения.[14].

Типы экспозиций зависят от метода ее построения. В свою очередь, метод определяет характер интерпретации экспонатов, соотношение в экспозиции содержания и формы, взаимодействие научной и художественной составляющих проектирования, порядок сотрудничества экспозиционера и художника.

Следует отметить, что сегодня трудно говорить о преобладании того или иного метода - используется широкий диапазон экспозиционных средств, сочетание разных методов. Их разнообразие создает ту многообразную, яркую картину, которую представляет музейный мир сегодня.

Рассмотрим существующие типы экспозиций:

1. Систематические экспозиции. Предметную основу экспозиций этого типа составляют коллекции однотипных предметов, систематизированные и выставляемые в соответствии с классификацией, принятой в научной дисциплине или отрасли производства, а основную структурную единицу - систематический (типологический) ряд (Прил.6, рис.2).

2. Тематические экспозиции. Подобного типа экспозицию искусствоведы называют средовой. Данные экспозиции строятся на основе тематических комплексов, при помощи музейных предметов, их воспроизведений, научно-вспомогательных материалов и текстов; в совокупности они призваны раскрыть определенную тему. На определенном этапе для тематических экспозиций было характерно излишне широкое использование научно-вспомогательных материалов и текстов, которыми часто компенсировалось недостаточное количество подлинных предметов, что вызвало критику метода. Однако при грамотном построении экспозиционных комплексов на основе подлинных музейных предметов тематический метод по сей день - один из самых распространенных при создании краеведческих, исторических, естественно-научных экспозиций. (Прил.7,рис. 1).

3. Образно-сюжетные. Экспозиции этого типа рассматриваются как произведения самостоятельного вида искусства, синтезирующего элементы архитектуры, живописи, дизайна, театра, драматургии и т.п. Уже в самом названии подчеркнута особая роль драматического сюжета - последовательности образов, художественно организованных через

пространственно-временные отношения. Сюжетно-образный метод построения экспозиций – самый молодой, построенные по этому методу экспозиции немногочисленны.[14].

Существует множество классификаций видов экспозиций. Рассмотрим основные из них:

1. По времени существования:

- постоянные. Реекспозиция экспонатов производится редко.
- временные. Такие экспозиции меняются достаточно часто. Их

называют выставками. Выставки могут быть стационарными, которые не рассчитаны на перемещение с места на место, могут быть передвижными, то есть рассчитанными и на демонстрацию в различных местах. Такие выставки, например, в России появились в 19 веке. Знаменитые передвижные выставки русских художников проходили в разных городах России.

2. По задачам своей организации экспозиции делятся на:

- тематические (раскрывают какой-то сюжет);
- фондовые (представляют предметы, обычно хранящиеся в фондах, которые редко демонстрируются публике);
- отчетные (рассказывают об итогах какого-то направления работы музея (комплектования, реставрации и т.д.).

3. По частоте проведения:

- периодические;
- ежегодные.

4. По составу участников:

- городские;
- региональные;
- межрегиональные;
- национальные;
- международные.

5. По характеру выставленных экспонатов:

- тематические (это современное искусство, декоративно-прикладное искусство, произведения живописи, скульптуры),
- коллекционно-представительные (редкие и шедевры),
- тематико-дидактические (с демонстрацией результатов работы с каким-либо материалом, например «Живая глина», «Послушное стекло»),
- концептуальные (отличаются от тематических тем, что содержат в себе концептуальную идею – новый взгляд на известное, ввод в научно-художественный оборот новых явлений искусства, авторскую разработку выставки и способы ее воплощения) [15].

Глава 2. Композиция экспонирования предметов ДПИ в общественном интерьере

2.1 Проектирование экспозиции предметов декоративно-прикладного искусства в интерьерное пространство (ссылки на приложение с фотографиями экспозиции)

В первом параграфе второй главы рассмотрим проектирование экспозиции предметов декоративно-прикладного искусства в интерьерное пространство.

Идея заключается в создании экспозиции с предметами декоративно-прикладного искусства для интерьера факультета технологии и профессионально-педагогического образования.

Экспозиция представляет собой выставочную витрину с набором тарелок, расписанных в технике надглазурной росписи.

Для декоративных тарелок выбрана тема европейского города. Каждая тарелка представляет отдельный сюжет, соответствующий заданной теме.

Проектирование выставочной витрины, предназначенной для экспонирования предметов декоративно-прикладного искусства, осуществлялось при помощи программы 3D-моделирования «Autodesk 3ds Max». Данный метод проектирования позволяет в полной мере рассмотреть все аспекты экспозиции за счет наиболее полной и подробной визуализации объекта. (Прил.8, рис.1)

На этапе проектирования был определен размер витрины - 1400x1400 мм. Данный размер является оптимальным, так как позволяет вместить достаточное количество экспонатов для наилучшего восприятия и наиболее выигрышным образом обосноваться в данном интерьере. Так же были учтены все нюансы крепления витрины: вес готового изделия, материал,

используемый при изготовлении, тип стены, на которую будет производиться монтаж.

Внутреннее пространство витрины разделено на три большие зоны. В одной зоне расположены пять тарелок, декорированных надглазурной росписью. Остальное пространство занято керамическим набором, состоящим из двадцати одного предмета. Данный сервиз выполнен в технике ручной лепки с декором на тему стилизации природных форм.

2.2 Технология надглазурной росписи в создании предметов декоративно-прикладного искусства

Во втором параграфе мы проанализируем технологию надглазурной росписи, используемую при создании предметов декоративно-прикладного искусства. Надглазурная роспись имеет ряд отличительных особенностей. Для надглазурной росписи характерна интенсивная яркость красок и большое количество оттенков. Еще одна особенность - рисунок после обжига выпуклый, что заметно при проведении по нему пальцем. Эта выпуклость рисунка связана с тем, что краска не покрывается ровным слоем глазури, который скрадывает едва заметные шероховатости, а наносится на ее поверхность. Этот способ росписи позволяет неоднократно исправлять рисунок, стирая его ватным тампоном, смоченным в растворителе, скипидаре или спирте. Но исправления можно вносить только до того, как был проведен обжиг. После обжига исправить рисунок можно, лишь нанося новый слой краски на прежний рисунок, а затем проводя повторный обжиг. Такой способ исправления предоставляет работнику меньше свободы, чем исправление необожженного изделия. Последний способ может оказаться полезным, так как повторное выполнение рисунка с повторным обжигом позволяет добиться более интенсивного цвета. Во-вторых, надглазурная роспись позволяет выполнять очень красочные композиции. Это достигается за счет

того, что обжиг производится при относительно низкой температуре - около 900 градусов, которая не приводит к выгоранию красок или краски выгорают не сильно. Надглазурная роспись оказывается более легкой в исполнении и более дешевой. Краски наносятся на глазурованную поверхность изделия при помощи кисти, затем изделие подвергают обжигу. При этом глазурь может наноситься как на уже обожженное изделие, так и на не обожженное изделие.

Необходимо отметить особый состав красок, которые используются в надглазурной росписи. Это измельченные порошки. В их состав входят окислы металла и флюс. Оба компонента выполняют разные функции: окислы металлов определяют цвет красок, а флюс играет роль закрепителя, который, расплавляясь под действием высокой температуры, прикрепляет окислы к поверхности изделия. Краски для надглазурной росписи готовятся следующим образом. Сначала готовят скипидарное масло. Для этого берут обычный терпентиновый скипидар, который нетрудно достать, так как он часто используется в качестве растворителя в живописи. Его наливают в блюдо или другую посуду и выдерживают в теплом месте до тех пор, пока он не загустеет. Обычно на это требуется около 10 дней. Затем на палитру насыпают небольшое количество краски, добавляют в нее немного скипидарного масла или скипидара или перемешивают. Количество краски и скипидарного масла определяется тем, сколько краски вам нужно, кроме того, их следует смешивать в такой пропорции, чтобы краска получалась вязкой и густой. Нельзя допускать, чтобы краска была очень жидкой и растекалась по поверхности изделия. При этом, в качестве палитры лучше всего использовать кусок стекла, на который с одной стороны приклеивается лист белой бумаги - цвет краски будет хорошо различаться. В качестве шпателя, то есть инструмента, который используется для перемешивания, обычно используют пластмассовую или роговую палочку. При контакте некоторых красок с металлами они изменяют цвет. Следовательно, использование металлического шпателя требует от художника определенных дополнительных знаний. Лучше всего обзавестись палочками из пластмассы

или рога сразу и использовать только их. Смешивание краски со скипидаром или скипидарным маслом нужно для того, чтобы краска крепко приставала к поверхности и не отслаивалась в процессе сушки. Особенно это важно, когда в процессе росписи слой краски накладывается на другой без промежуточного обжига. Краски следует растирать тщательно. Поскольку скипидар быстро густеет, что снижает рабочие качества краски, в процессе работы нужно периодически его добавлять. Чтобы краска густела не так быстро, при ее приготовлении в нее добавляют 1-2 капли гвоздичного, оливкового или лавандового масла. При этом в дальнейшем дополнительных доз скипидара обычно не требуется. В выполнении росписи обычно приходится работать вслепую, так как после обжига цвет красок может сильно измениться, и предугадать это изменение может лишь мастер с большим опытом. Чтобы определить конечный цвет, нужно нанести краску на керамическую плитку и обжечь в муфельной печи. На другую плитку краска наносится, но не обжигается. В дальнейшем эти два экземпляра сравнивают. Обычно краски приходится смешивать, поэтому на плитках должны быть образцы цвета, который получается в результате смешивания двух красок. Можно посоветовать наносить краски разных цветов не соединяющимися друг с другом полосами, а затем, перпендикулярно им и в том же порядке, краски тех же цветов таким образом, чтобы горизонтальные полосы перекрывали вертикальные. При выполнении одного изделия или комплекта нужно пользоваться красками одного производителя. Краски разных производителей имеют различные оттенки. Поэтому имеет смысл работать с красками одного завода, постепенно изучая свойства остальных. При разработке рисунка нужно отталкиваться в том числе и от количества красок, которое имеется в вашем распоряжении. Когда краска готова можно приступать к росписи. В процессе росписи желательно использовать кисть из беличьего ворса. Нужно, чтобы кончики были вытянутыми и острыми, так как от этого зависит качество работы. Для выполнения элементов рисунка разных размеров применяют кисти разных номеров. В процессе работы

ненужные в данный момент кисти кладут на специальную подставку, изготовленную из жести. Это нужно для того, чтобы к ним не прилипал мусор. Для выполнения просветов нужны небольшие резачки и гравировальные иглы. При их помощи с поверхности изделия, которая уже окрашена, тонкими полосами снимают краску, обнажая белую фарфоровую основу. Резачки и гравировальные иглы служат, чтобы удалять случайно попавшие в краску, на кисть или на изделие соринки. Плоские изделия обычно расписывают, положив руку на специальную скамейку, под которой находится расписываемое изделие. Ее можно изготовить самостоятельно. Если скамеечки нет, то правую руку снизу поддерживают левой рукой, для того, чтобы не задеть готовый рисунок. Также при росписи используют пюпитр или турнетку. Последнее приспособление предназначено для нанесения ровных линий на круглые или шарообразные изделия и представляет собой подставку, вращающуюся вокруг своей оси.

На эту подставку ставят изделие и вращают ее, одновременно кистью нанося слой краски. Рисунок на поверхность изделия наносят карандашом. Для того, чтобы он не скользил, поверхность изделия смачивают скипидаром. После его высыхания на поверхности изделия остается четкий след. Для выполнения одинаковых орнаментов используют трафареты, так как точные рисунки получаются только у художников, имеющих большой опыт. Лучше всего изготавливать трафарет из фольги. Для этого сначала на лист фольги кладут эскиз, а затем по линиям накалывают его иглой. После этого эскиз снимают, а лист фольги кладут на поверхность изделия и присыпают измельченным углем или графитом. На поверхности изделия появятся черные точки, по которым затем карандашом восстанавливают рисунок.

Если рисунок сложный, нанесите на поверхность изделия сначала основной контур, раскрасьте его, а затем приступайте к выписыванию мелких деталей. При этом обжиг следует проводить после выполнения основного контура, а затем вторично после выполнения деталей. Неудачную

роспись до обжига можно стереть скипидаром или спиртом. Скипидаром стирают еще не засохший рисунок, а спиртом смывают засохшую краску. При росписи по сырой глазури сырье, покрытое ею, подсушивают, а затем расписывают, нанося краску при помощи кисти или пипетки. Чаще всего такой способ используют при декорировании изделий из фаянса и майолики, выполняют несложные рисунки, состоящие из линий и пятен. В этом случае используют либо надглазурные краски, в которые добавляют примерно 10% глазури, либо подглазурные краски с добавлением примерно 5% глазури. Когда рисунок выполнен, изделие обжигают при температуре около 850 градусов в муфельной печи. Чтобы краски не вспенели, температуру поднимают постепенно. Сразу ставить расписанное изделие в печь запрещается. Если вы наносили рисунок на поверхность плоского изделия с сырой глазурью, сушите его только в горизонтальном положении, чтобы, когда глазурь расплавится, не образовывалось подтеков. Длительность обжига зависит от красок, которые вы используете. Так же длительность обжига может колебаться от 1,5-2,5 часов. Это слишком значительное время для определения длительности обжига наугад. При передерживании в печи краски становятся тусклыми, а при недостаточной выдержке - матовыми. Длительность обжига устанавливают опытным путем, методом проб и ошибок. После обжига воспрещается доставать изделия из печи сразу после ее отключения. Во-первых, можно обжечься. Во-вторых, при слишком быстром охлаждении слой красок разрушается, что проявляется в образовании трещинок на поверхности рисунка. После обжига могут образоваться дефекты. Иногда после декоративного обжига начинает осыпаться краска. Это неисправимый дефект, у которого есть две причины. Во-первых, он возникает, когда краску наносят слишком тонким слоем. Во-вторых, краска может осыпаться в том случае, если обжиг проводился при слишком высокой температуре, то есть пережигание. В результате пережигания изделия может образоваться дефект, который называют пережогом и который проявляется в частичном или полном обесцвечивании

красок. Происходит это вследствие того, что краска растворяется в глазури. Этот дефект устранить невозможно. В результате обжига при слишком низкой температуре образуется недожог. При недожоге краски не приобретают достаточной яркости, кажутся матовыми и часто легко стираются. Для исправления этого недостатка изделие вторично обжигают при более высокой температуре. Причиной матовости может стать излишнее количество воды в краске. Чтобы поддержать нормальное количество влаги в краске, нужно исключить резкие перепады температуры при хранении необожженных изделий. Другая причина - нанесение слишком толстого слоя краски. Если на поверхность изделия нанесено мало краски и слой глазури не достаточно плотный, то после обжига краска сохнет, утратит блеск и станет шероховатой. Шероховатость рисунка при сохранении блеска говорит о том, что в процессе хранения необожженных изделий на них попала пыль. Если при обжиге слишком резко изменять температуру, на рисунке могут образоваться трещины. Этот дефект называют разрывом краски. Та же ошибка в проведении обжига может привести к вскипанию красок, при котором образуются пузыри. Так же краски вскипают, если на изделие нанесен слишком толстый слой краски. Вследствие проникновения топочных газов в муфельное пространство печи образуется два дефекта - белые налеты и задымка. При белых налетах краски приобретают серый оттенок, белые налеты поддаются исправлению посредством проведения вторичного декоративного обжига с соблюдением всех правил. Последствия задымки не исправить. В процессе обжига во избежание слипания изделий, их следует ставить на большом расстоянии друг от друга []

По технике надглазурной росписи был собран ряд аналогов, который расширил представления о вариантах данной росписи. (Прил.8, рис.2). Также сбор аналогов способствовал дальнейшему развитию вдохновения в ходе создания, разработки эскизов.

После проведения анализа технологии надглазурной росписи был определен оптимальный метод нанесения рисунка на декоративные тарелки.

Для подготовки краски к нанесению вместо скипидара была использована сахарная вода. Для лучшей фиксации краски сахара в воду необходимо добавить столько, чтобы в последствии она стала липкой. При растирании краски использовался металлический шпатель. Процесс растирания длился до момента доведения краски до консистенции сметаны. Готовая краска должна быть без комков для нанесения ровного слоя и отсутствия деформации при обжиге.

Перед нанесением эскиза на тарелки, их необходимо обезжирить. Это позволит краске не скатываться. Для обезжиривания рабочей поверхности использовался спирт.

Нанесение эскиза на тарелки осуществлялось карандашом наибольшей степени мягкости. В процессе росписи были использованы кисти из беличьего ворса разных номеров.

Рисунок наносился акварельно. Это позволило расставить теневые и световые акценты, придать изображению объем и глубину.

После росписи изделия были оставлены до полного высыхания краски. В последствии тарелки были подвержены обжигу в муфельной печи при более низкой температуре. Это позволило краскам стать матовыми и придало эффект старины. Данный эффект является элементом декора.(Прил. 9).

Таким образом, выбранные способы декорирования и художественные возможности надглазурной росписи позволили создать данную экспозицию с предметами декоративно – прикладного искусства в общественном интерьере согласно разработанному проекту. (Прил. 8, рис.2).

Заключение

Целью дипломного проектирования было создать выставочный комплекс для экспонирования предметов декоративно-прикладного искусства в общественном интерьере. В ходе теоретического анализа была изучена история развития экспозиции, рассмотрены её типы и виды. Рассмотрена технология надглазурной росписи. В процессе проектирования было определено необходимое количество предметов декоративно-прикладного искусства, четко продумано композиционное расположение их внутри. Каждый предмет занимает свое место в пространстве комплекса. Было учтено световое решение интерьера, чтобы наиболее сконцентрировать внимание на отдельных предметах экспозиции. В дальнейшем экспозиция может меняться, заменяя одни экспонаты другими предметами декоративно-прикладного искусства. Таким образом объясняется мобильность данной экспозиции. В целом, такая экспозиция с предметами декоративно-прикладного искусства несомненно обогатит эстетическое восприятие человека.

Опираясь на изученный материал, была выполнена образно-сюжетная экспозиция .

Хочется отметить, что предметы, выполненные в технике Handmade, всегда пользовались популярностью. Поэтому экспозиция с такими элементами будет вызывать особый интерес.

Библиографический список

1. Практика современной экспозиции [Текст] / под ред. *В.В. Литвинов*. – М.: Плакат, 1989. -192 с., ил.
2. Практика современной экспозиции [Текст] / под ред. *В.В. Литвинов*. 2010 г.
3. Музееведение. Музеи исторического профиля: [Текст] / под ред. *К.Г. Левыкин, В. Хербст* М 89 Учебное пособие для вузов по спец. «История» - М.: Высш. Шк., -1988. – 431 с. ISBN 5 – 06 – 001469 – X
4. Музейное проектирование. / Отв. ред. *А.А.Щербакова*, сост. *А.В.Лебедев*. М., 2009.— 256 с.
5. . Музейная экспозиция. – М.: Советская Россия [Текст] / под ред. *Михайловской А. И.* 1964. – 518 с.
6. . Экспозиция и экспозиционер: конспект лекций. *Каулен М. Е* – М.:АПРИКТ, 2001.
7. Эстетически ориентированные тенденции в экспозициях художественных музеев. [Текст] / под ред. *Т.Калугина*. 318 с.
8. . Музейная колея, или о методах и технологиях проектирования музейных экспозиций// Музей. [Текст] / под ред. *Поляков Т. П* . 2010.— № 4 – Стр. 66-71.
9. Архитектурные коллекции: история и экспозиционная эстетика. [Текст] / под ред *А. Шукурова* 237 с.
10. . Открытое проектирование [Текст] *А.Ермолаев, Т. Шулика*
11. Время и пространство в музейной экспозиции// Музееведение. На пути к музею XXI века: музейная экспозиция (сборник научных трудов) *Розенблюм Е. А.*. – М.: Российский институт культурологи, 1996. – Стр. 177-194.
12. История художественной организации музейной экспозиции. [Электронный ресурс]. - Электрон. Текстовые, граф., - Режим доступа

<http://www.madrace.ru/osnovi-ekspozitsionno-vistavochnoy-deyatelnosti/kurs-istoriya-chudozhestvennoy-organizatsii-muzeynoy-ekspozitsii/vse-stranitsi>

13. Эксподизайн [Электронный ресурс]. - Электрон. Текстовые, граф., - Режим доступа http://www.rudesign.ru/projects/expodesign/expo_01.htm

14. История экспозиции [Электронный ресурс]. - Электрон. Текстовые, граф., - Режим доступа http://www.rudesign.ru/projects/expodesign/01hystory/h_01.htm

15. Понятие экспозиции, основные этапы ее проектирования. Основные принципы построения музейной экспозиции [Электронный ресурс]. - Электрон. Текстовые, граф., - Режим доступа <http://studopedia.org/5-17602.html>

16. Технология надглазурной росписи [Электронный ресурс] Режим доступа <http://www.liveinternet.ru/users/collezionistadimulta/post289302899/>

Приложение

Приложение 1



Рис. 1. Ярмарочная площадь с элементами экспозиции. Эпоха Возрождения



Рис. 2. Здание Хайльтумштуль. Вена 1483год.

Приложение 2



Рис. 1. Промышленная выставка в Париже. 1798 год.

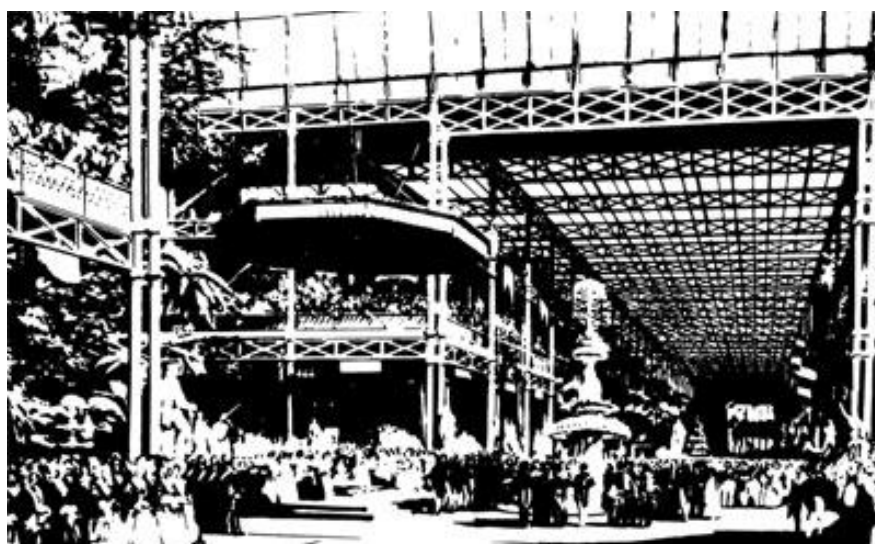


Рис. 2. Первая всемирная выставка в Гайд-парке. 1851 год.

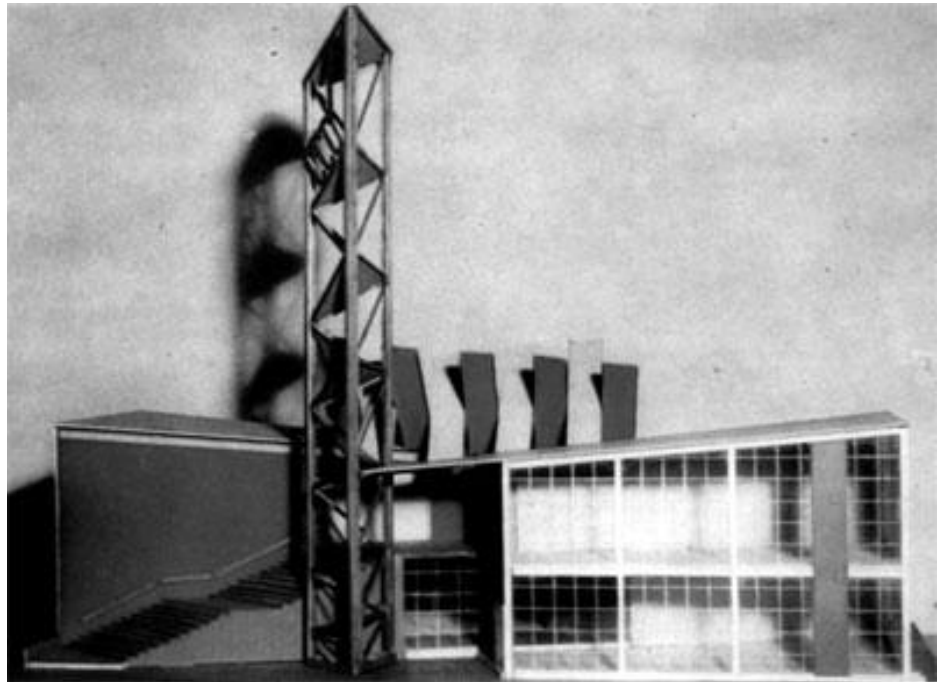


Рис. 1. Советский павильон на международной выставке декоративного искусства. Архитектор К.Мельников, Париж, 1925 год.

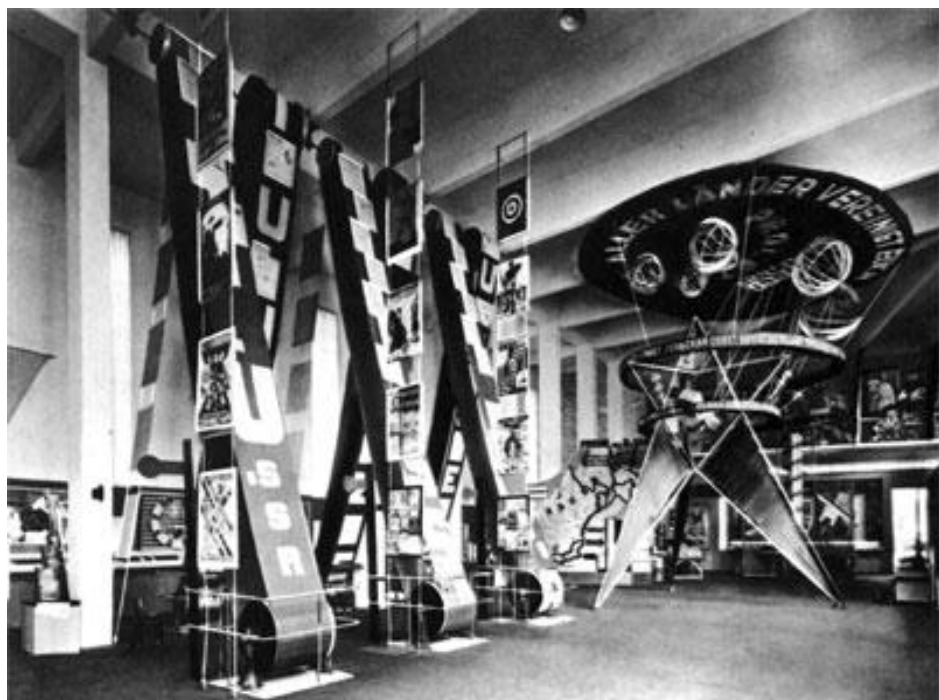


Рис. 2. Советский раздел на выставке Пресса в Кельне.1927 год.Авторр Эль Лисицкий.



Рис.1. Архитектор Б. Иофан, скульптор Мухина.1937 год.



Рис. 2. Советский павильон на ЭКСПО-67.Брюссель.Художник
К.Рожественский.



Рис. 1. –Советский павильон на ЭКСПО-67.Монреаль,Канада.

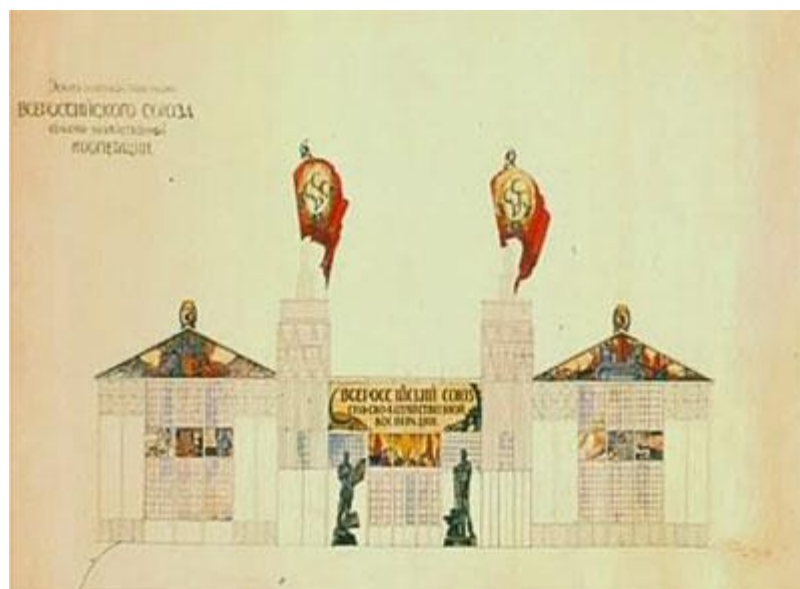


Рис. 2. Главный вход выставки.Проект В.К. Олтаржевского.1923 год.



Рис. 1. Советская национальная выставка в Лос-Анжелесе (США).
Дизайн В. Дубанов, В. Макаревич. 1977 год.

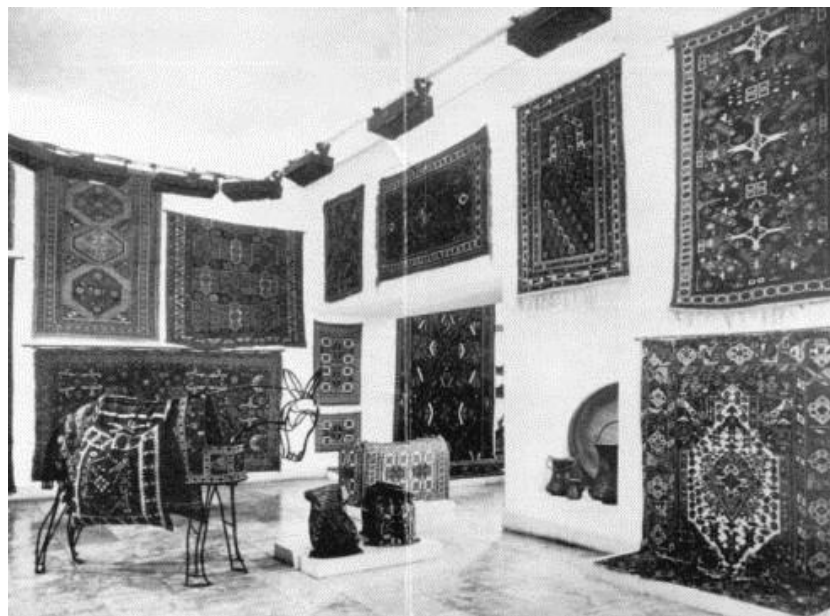


Рис. 2. Экспозиция Государственного музея азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства (Баку, Азербайджан)

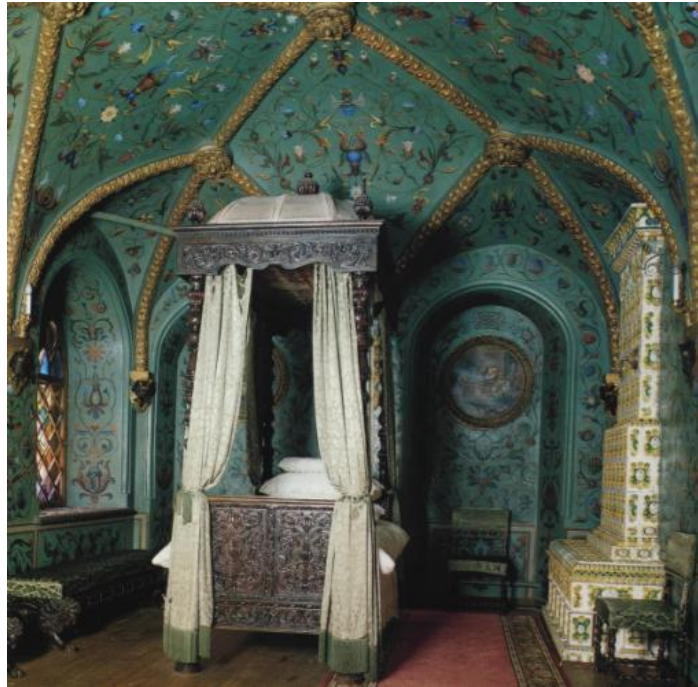


Рис.1. Теремной дворец Московского Кремля. «Почивальная комната», XVII в.



Рис. 2. Экспозиция образцов глиняной игрушки и керамических изделий.



Рис.1. Проектирование выставочной витрины в программе 3D-моделирования «Autodesk 3ds Max».



Рис. 2. Экспозиция с предметами декоративно-прикладного искусства в интерьере факультета технологии и профессионального педагогического образования.

