



НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

МАГИСТЪРСКИ ФАКУЛТЕТ

Департамент „Дизайн”  
Докторска програма „Дизайн”

Руслан Георгиев Лозев

„Идеи, материали и процеси в съвременното изкуство  
и дизайн в България”

## Дисертационен труд

за присъждане на образователна и научна степен „доктор” научно направление  
8.2 „Изобразително изкуство”

Научен ръководител: проф. д-р Борис Кирилов Сергинов

София 2021 г.

**НАУЧНО ЖУРИ:**

1. доц. д-р Моника Попова – НБУ – рецензия
2. проф. д. изк. Свилен Стефанов – НХА - рецензия
3. проф. д-р Борис Сергинов – НБУ - становище
4. доц. д-р Димитър Добревски – НХА - становище
5. доц. Станко Войков – НХА - становище

Дисертационният труд съдържа: увод, шест глави, заключение, библиография, приложения, научни приноси с общ обем от 161 стр., включени са общо 61 изображения, подкрепящи теоретичното изследване.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита от съвета на Департамент “Дизайн” на и насрочен за защита от съвет на Магистърски факултет, Нов български университет, София. Публичната защита ще се състои на 25.02.2021г., от 13.00 в 110/2 зала, НБУ.



## **СЪДЪРЖАНИЕ**

**Въведение в тезата**

**Предмет и обект на изследването**

**Цели и задачи**

**Методология**

## **ПЪРВА ГЛАВА**

**Въведение в критичните практики**

1.1 Контекст

1.2 Как критикува дизайна

1.3 Критичната дизайнерска практика в контекста на дисциплината

1.3.1 Кратка история на маргинализираните критични практики

1.3.2 Дизайн и Арт/Дизайн-Арт

1.3.3 Критичен дизайн-социални практики

Изводи към първа глава

## **ВТОРА ГЛАВА**

**Изследване на критичната дизайнерска практика**

2.1 Функцията в критичната дизайнерска практика

2.2 Дизайнът като изследване

2.3 Дизайн културата

2.4 Преоформяне на полето

Изводи към втора глава

## **ТРЕТА ГЛАВА**

**Класификация на критичните дизайн практики**

3.1 Позициониране в полето

3.2 Категоризиране на практиките

3.2.1 Асоциативен дизайн

3.2.2 Спекулативен дизайн

3.2.3 Критичен дизайн

3.3 Методи на работа

3.3.1 Сатира

3.3.2 Форма на разказа

3.3.3 Рационалност и неяснота на обекта

Изводи към трета глава

## **ЧЕТВЪРТА ГЛАВА**

**Нова форма на критична практика**

Въведение

4.1 Контекст

4.2 Дефиниране на нова критична дизайн практика в НБУ

4.3 Обсъждане на термина Деструкция

4.3.1 Аргументи в изкуството

4.3.2 Аргументи в дизайна

4.4 Някои примери от деструктивните практики на дизайнери от НБУ

4.4.1 “Светлина и време”

4.4.2 Деструкция на патерици

4.4.3 Обектът MOONBOOM

4.4.4 Деструкция на стол Тонет

- 4.4.5 Столът гнездо или философията на стола
- 4.4.6 Дизайн обекти от бетон
- 4.4.7 Серия „Желани обекти”
- 4.5 Още за границите на дизайна
  - 4.5.1 Серията Софийска Баница или Деструкция на идеята за баницата

Изводи

## **ПЕТА ГЛАВА**

### **Съвременно изкуство - дизайн**

- 5.1 Какво е съвременно изкуство?
  - 5.2 Теоретизиране на съвременното изкуство
    - 5.2.1 Николас Буррияд: Алтермодерн
    - 5.2.2 Тери Смит
    - 5.2.3 Петер Осборн
  - 5.3 Съвременно изкуство и наследството на концептуализма
    - 5.3.1 Периодизации
    - 5.3.2 Писането за концептуалното изкуство
    - 5.3.3 Наследството на концептуалното изкуство.
    - 5.3.4 Съвременно изкуство и наследството на концептуалното изкуство
    - 5.3.5 Приемане и Канонизиране
  - 5.4 Чистата идея и материалност
    - 5.4.1 Чистата идея
    - 5.4.2 Материалност
  - 5.5 Арт и дизайн
    - 5.5.1 Художникът-дизайнер
    - 5.5.2 Дематериализацията
    - 5.5.3 Информацията и разделяне на практиката
    - 5.5.4 Отказ от контрол на качеството
  - 5.6 Визуална култура, дизайн култура
  - 5.7 Историческото въздействие
  - 5.8. Наследството
  - 5.9. Съвременното изкуство (номерация)
- Заклучение

## **ШЕСТА ГЛАВА**

### **Материалите за арт, дизайн и архитектура-иновативни материали и дизайн подходи**

Въведение

- 6.1 Материалите са ДНК на дизайна
- 6.2 Интердисциплинарност и социалното знание
- 6.3 Нови територии за дизайна
- 6.4 Материал базиран дизайн  
като инструменти за проектиране на иновативни материали и системи
  - 6.5.1 Материални енергии
  - 6.5.2 Материалите Do-It-Yourself –DIY
  - 6.5.3 Neoplastic Design
  - 6.5.4 Нов структурализъм

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ  
НАУЧНИ ПРИНОСИ  
БИБЛИОГРАФИЯ  
ПРИЛОЖЕНИЯ**



## Въведение в тезата

Така формулирана темата на докторската дисертация е широка и това изисква извънредна концентрация на текста с цел извличане и анализиране на най-съществените и актуални проблеми в съвременното изкуство и дизайн. След задълбочено проучване е установен „критичния завой” в дизайна като най-актуална тема за дизайна. Това е много актуална и неизследвана в България тема по посока на дизайна развиващ се в академичен контекст по света. Тази тема е актуална и за извън програмните практики на студентите от НБУ. Те са инициирани от проф. д-р Борис Сергинов, водят началото си и се развиват паралелно с тези в европейските университети. Темата за Съвременното изкуство, поява, общи характеристики, анализ на тенденции в България е също важна, както за изкуството, така и за дизайна. Анализът на публикациите установи, че липсва по-обобщено представяне за произхода и същността на съвременното изкуство в световен аспект.

Дизайн практики близки до определените от проф. д-р Борис Сергинов като Алтернативен маргинализиран дизайн (Сергинов, 2015) в дизайн изследванията през последните десетилетия са представени под различни имена: критичен дизайн. (critical design), дизайнерска фантастика (design fiction), съпротивителен дизайн (adversarial design), рефлексивен дизайн (reflective design), лудичен дизайн, (ludic design), спекулативен дизайн (speculative design).

Тези дизайн практики и наименования се разрастват. Термините са въведени в научните писания и дизайнерските манифести от началото на 2000-те години като средство за изясняване на примери, изолиране на теми и тактики, както и за етиктиране и стимулиране на работата на практикуващите и институциите в които се развиват. Този разнообразен и променящ се набор от термини и етикети досега се противопоставят на едно всеобхватно име. Съпротивата срещу институционализация и кодификация е положителна характеристика на това, което трудът нарича най-общо Критичен дизайн.

Тази докторска теза цели да демонстрира потенциалът на дизайна да си поставя критични цели, подобно на изкуството, без да е изкуство и иска да бъде дизайн. Да се ангажира с теми, чрез които генерира радикални алтернативи и създава чрез продуктите си политическа, културна и социална опозиция и основно критика на мейнстрийм дизайна. Разглеждат се нестандартните маргинални дизайнерски практики, които се проявяват, все по-ясно и отчетливо благодарение на много дизайн изследователи, които изследват както своята практика, така и тези на другите. Тези дизайн практики проявяват артистични и критични ориентации, те се противопоставят на изключителността на изкуството и неговата критика и поддържат своята основна принадлежност към традициите на дизайна. Те се противопоставят на един единствен всеобхватен термин или дефиниция в полза на дълъг списък от наименования, който продължава да се развива.

Теоретично са изследвани и са открити и класифицирани структури. Изяснени са техники, методи и подходи на работа в разнообразна гама от нетрадиционни примери за дизайн. С теоретизирането на критичната практика се установява интелектуалното съдържание на дизайна.

Анализът установи, че за практиките на студенти и преподаватели от НБУ е необходим термин, който да сочи обхватът на концептуалните рамки, които формират предмета и контекста на практиките. Работите представят няколко тематични особености. Те варират от леко алтернативен към радикално опозиционен дизайн, като по този начин се предлагат широк спектър от резултати. Основната характеристика на



тези нестандартни дизайнерски работи е, че те имат тенденция да функционират в рамките на академичните среди и в близки артистични и интелектуални контексти. Именно тази характеристика се проявява в експозиционната свободна творческа работата на студентите от Дизайн департамента на НБУ, под ръководството на проф. д-р Борис Сергинов. Трябва да се отбележи, че тези практики в НБУ възникват успоредно и независимо от подобните в европейските и американски университети. Уникалното в тях е, че за разлика от подобните, представени от европейски и американски университети е, че те се представят изцяло като изкуство и в контекста на изкуството, но твърдят че са дизайн. Тези критични практики съдържат потенциал да разширяват дизайна отвъд тесния набор от професии в зараждащите се области на дизайнерското изследване, дизайнерските проучвания, изследванията чрез дизайна и на дизайна като дисциплина. Разположението на критичния дизайн във близка връзка с традициите на изкуството и хуманитарната критика е полезно за разбирането защо възникват и какви празнини се опитват да запълнят.

Тази теза би искала да премести фокуса от въпроса за това, което отличава областите на дизайна и изкуството към по-критично изследване на това как този пейзаж, където дизайнът се превръща в изкуство и изкуството се превръща в дизайн е основа за неочаквани, ангажирани и отразяващи форми на социално творчество. Те разширяват традиционните понятия за употреба, потребител, полезност, използваемост и заинтересовани страни. Представянето им може да включва изложби, публикации, семинари, научни изследвания. Критичните практики разширяват традиционното понятие за краен продукт на дизайна. Артефактите могат да представляват изображения или прототипи от технологии, които не съществуват все още, защото разчитат на технологии или контексти, които все още не съществуват. Всичко това се противопоставя на това, което обикновено се разбира в дизайнерските дисциплини като крайна употреба на крайния продукт от крайния потребител. При направеното проучване на много изследователи в тезата са класифицирани и описани в обобщен вид критичните дизайн практики. Анализът установи, че в изследванията липсва информация за такива, като практикуваните в НБУ. По тази причина в тази теза се въвежда за обсъждане термина Деструктивен дизайн, като най-добре описващ практиките на студенти и преподаватели, развиващи се извън програмата на университета. Анализирани са редица проекти и е доказана състоятелността на термина. Въведени са критичните деструктивни практики на НБУ в международния дискурс с принос към разширеното разбиране за дизайна и към науката за дизайн.

След това въведение, се представя възходът на тези практики като отговор на недоволството, в традициите на дизайна, че дизайнът е вреден в създаване на излишък и дизайнът не е достатъчно критичен и по тези причини не достатъчно социален.

В опит да се изясни какво е съвременно изкуство, се търси отговор на въпроса от няколко експертни източника.

Тук се приема тезата на Петер Осборн (Osborne, 2013). Той събира няколко концепции, за да опише съвременността: идея, проблем, фантастика, задача (Osborne, 2013, стр. 22). Всички те описват нещо, което не е дадено, а постулирано. Съвременността според него е идея, защото тя не може да бъде преживяна, а е измислица и работи като разказващ начин на саморефлексия, който не е изявление на факти, а проекция в бъдещето, която служи като рамка за разбиране за настоящето. Изкуството е един от най-важните, може би единственият начин за адекватна формулировка на тази идея. Разглежда се съвременното изкуство като генерично изкуство, развило се на базата на концептуалното изкуство. Концептуалното изкуство отваря категорията на генеричното изкуство в разширената област, нова версия на изкуството, която потенциално обхваща всички други изкуства като вече



неспецифични. Идеята за генерична концепция на изкуството е описана освен от Осборн и от Розалинд Краус, (Krauss, 1999 стр. 294-304) Тери де Дюв (de Duve, 2007, стр. 2) и др., които концептуализират съвременното изкуство. Според тях съвременното изкуство е изоставило пост-медийната специфичност и е навлязло във фаза, характеризираща изкуството като единствено. Това не може да се случи без наличието на концептуалност, която вдъхновява цялото изкуство от 60-те години насам. Тя не може да замести естетическото измерение, но и не може и да бъде отхвърлена. Въсщност един от уроците на концептуалното изкуство се състои в признаването на концептуален елемент във всяко съвременно изкуство.

Може би днес визуалното изкуство е заменено просто с арт-постконцептурна работа, извършвана с всички видове различни материали. Изкуството става генерично, става пространство, в което се случват нови форми на натрупване. Определянето на изкуството като само една „практическа практика”, а изразът е въведен от Юлия Кръстева (de Duve, 1994, стр.31).

Светът на изкуството не е подредена структура, нито център с огромна периферия с размити граници. Фикцията за глобална художествена вселена не подкрепя една единствена идея за изкуство и това позволява идеята за съвременно изкуство да изглежда съмнителна. Изкуството разчита на институциите и на дискурсивни форми, които им създават известна стабилност, но в крайна сметка и то е подложено на промяна, както всичко останало. Някои граници все още изглеждат солидни, докато други отдавна са ерозирани или изчезнали, както тази с дизайна. Също и граници, които лесно се пресичат от едната страна, но почти е невъзможно да преминат в другата, като тази между музиката и визуалното изкуство.

Изглежда безспорно, че съвременното изкуство се характеризира с огромно разнообразие, както в своите прояви, така и в намеренията си. Следователно всяко определение или теоретично описание на съвременното изкуство ще трябва да разчита на безкраен набор от художествени образци. Анализирайки пост-концептуалността се приема, че концептуалността вече не е различно качество или черта на отделните произведения на изкуството, а е проникнала в съвременното художествено произведение като цяло. Поради това, са разгледани най-общите условия на художественото произведение, които да бъдат валидни в еднаква степен за всички, работещи в сферата на съвременното изкуство днес.

Пост концептуалното тълкуване на съвременното изкуство се извършва на фона на несъответствията на концептуалното изкуство. Повече от петдесет години след създаването му се разглежда концептуалното изкуство от гледна точка на последствията за съвременното изкуство

Описвайки съвременното изкуство като приложно изкуство дисертацията се фокусира върху факта, че процедурите, които концептуалните художници прилагат за отделяне на концепцията от нейното изпълнение, позволяват приложното изкуство и дизайна да навлязат в артистичната му практика. Изследването твърди, че това са разширенията на живописата.

Практиките на художниците са се отклонили и са се развили от рамката, но те все още се занимават с живописата, като отправна точка в техните концептуални трансфери. Техните творби се характеризират с простота на форма и цвят и признават превъзходството на възприятието по многобройни начини, като всички те намират своя генезис в живописата. Спорът за равнопоставеността на дизайна и изкуството не е тема на това изследване. Вместо това дизайнът се разглежда като възможности, стратегия, използвана от артистите, работещи в разширени практики, за да развият работата си така, че визуално да им позволят да възприемат концептуално тяхната практика от тази гледна точка. И не е трудно да се разбере защо. Дизайнът става все по-сложен



многопластов, по-зрелищен, по-широко разпространен в живота ни. Дизайнът е най-вече олицетворение на визуалния дух на епохата.

Целта на тази теза не е критика на изкуството в България, на артистите или на контекста, който е описан най-общо. Изследването се стреми да изолира явления, които съдържат възможност да се развият в нови посоки на мислене за изкуството. Също и те да се отделят от разнопосочните културни влияния, като симптом за процес в изкуството, който е част от случващите се промени в българското съвременно изкуство. Основният поток от изкуството сега е дефиниран от неговото разграничаване от „центъра” на дисциплината на изкуството. Тази позиция не разширява границите му, но позволява на света да навлезе в него и може да бъде възприето като процес на самоизместване от себе си. Разглежда се „света” на изкуството, като обща насока на разпад на две отделни категории изкуство, които представят напълно противоположни позиции до такава степен, че е трудно да бъдат определени като представители на един и същи жанр.

Един от големите глобални проблеми на изкуството днес е, че то е изградено от лесни за имитация, сравнително прости кодове, чиито деривати и разсейки се представят като единствено възможен начин на артистично присъствие. В огромна степен тези „кодове” в мисленето и правенето са метод за колонизиране на провинциалните ситуации, които са изправени пред избор – да се подчинят на безличния политкоректен пост концептуализъм и да бъдат „съвременни”, или да бъдат заплашени от вечната тъмнина на неприсъствието в „света на изкуството”. Идиотски избор, който съществува единствено като сгрешена представа. Защото няма как да си „като всички” и да си успешен. И ето защо интерпретирането на случващото се става все по-необходимо. То ни избавя от едноизмерността на очевидността (Стефанов, 2018).

В този процес не се анализират отделни автори и произведения, а обединяващи посоки и се търси техния произход в някои теоретични постановки, върху които са изградени. Днес може да се каже, че артистите с български произход са до голяма степен интегрирани в световната художествена сцена като международни артисти. Но дали българската сцена е географски разширена? Националното ни изкуство с редки изключения не е феномен, който се простира извън физическите граници на България. Понятията за национална принадлежност, произход и автентичност са размити. Груповата идентичност е заменена от концепциите за свързаност, неопределеност, хибридность и плурализъм. Самата идея за съвременно изкуство е атакувана от изкуството, което търси нова автономия в съвременността, чрез формално ползване на класическите медии, защото много ценности от историята на изкуството са дискредитирани от него. Много вероятно е тази тенденция да „затвори” проекта Съвременно изкуство.

### **Предмет и обект на изследването**

Предмет на изследването е критичния дизайн, неговото определяне, систематизиране и детерминиране. Съвременното изкуство, постконцептуалния му произход и свеждане на неговия артистичен продукт до „чист дизайн”.

Обект на изследването са специфичните процеси в дизайна и съвременното изкуство, идеите, които ги формират и факторите, които им оказват влияние.



## Цели и задачи

1. Дисертационният труд има за цел да дефинира и да направи оценка на концепцията и мястото на критичния дизайн в НБУ между другите форми на критичната дизайнерска практика, да предостави теоретичен апарат, който да ангажира изследователите в дебата за критичния дизайн.

2. Да идентифицира критичните подходи при проектирането на дизайн обектите. Да предефинира термина продукт дизайн.

3. Да представи разбиране на използваните в практиката методи и инструменти.

4. Да идентифицира контекстите в критичната работа.

5. Да идентифицира и извлече важни концепции от критичната дизайнерска практика.

6. Да определи и въведе в таксоматичното пространство на критичния дизайн практиките на студентите от НБУ.

7. Цели да изолира явления, които съдържат възможност да се развият в нови посоки на мислене за съвременния дизайн и изкуство. Работата разграничава разнопосочните културни влияния, като симптом за процес в дизайна, който е част от случващите се промени в съвременното изкуство. Търси по-ясна дефиниция за съвременния дизайн и съвременно изкуство. Дисертацията си поставя за цел и изследва:

7.1. Какво е концептуално изкуство и дизайн, от днешна гледна точка, какви са неговите цели и процедури и какво е постигнато?

7.2. Каква е връзка между съвременното изкуство и концептуалното изкуство и дизайн?

7.3. Как понятието концепция променя теоретичната позиция на художниците - дизайнерите и тяхното взаимодействие с публиката, критиците, кураторите и историците?

7.4. Какви са последиците от концептуалното изкуство за практиките на дизайна и съвременното изкуство, историята и критичното писане днес?

7.5. Какво е критичното наследство на концептуалното изкуство?



## Методология

Дисертацията разглежда актуалните явления в изкуството и дизайна през XXI век, като изследва и анализира една по-широка историческа рамка от 70-те години на XX век до 2019 г. Аргументът и заключенията се основават на качествен анализ на данните, използвайки херменевтичен метод. Използваният дизайнерски метод на изследване е избран, защото съответства на експерименталният характер на критичния дизайн. Аргументите и заключенията в текста са изградени въз основа на критично четене и анализ на трудовете на авторите, които работят в областта на критичния дизайн, на теоретици, академични изследователи и публицисти, които изразяват своите преценки относно тази практика от професионална гледна точка. Независимо, че фокусът на това изследване е критичната дизайнерска практика и се основава на дизайнерската практика на автора, не се представя практическо изследване или ръководство за прилагане. Изследването се провежда от теоретична гледна точка. За това е важно да се разберат идеите и ценностите, които информират практиката. Те се считат за най-важният му аспект. Писанията, наред с мненията, изразени в професионалните публични дебати, предлагат различна гледна точка, като често подчертават и предполагаеми недостатъци в постигането на целите. Това се използва за усъвършенстване на предположенията в изследването. Заключенията се основават на ползите от критичния дизайн, които са определени като валидни за всяка област на дизайна.

Подходът използва комбинация от исторически, критични и теоретични средства и приемането на изходна точка в днешната художествена практика. Доминиращият художествено исторически подход към концептуалното изкуство и влиянието му върху съвременното изкуство и дизайн изглежда доста тесен и ограничен. Начинът на изследване на посоките или тенденциите, като съдържащи потенциал, предположения или хипотези в българското изкуство, може да се приеме като дизайн техника или система, отговаряща на изкуството, което се разглежда. Аргументите за подобен методологически подход могат да се извлекат от концептуалното изкуство:

„Подходящите оценъчни критерии не са открити нито като абстракции, нито се появяват като добре оформени комплекти. Те са разработени на практика в процеса на критическо четене и се признават във форми на различие от тези принципи на преценка, които по една или друга причина са станали догматични или бюрократични, или просто неефективни” (Harrison, 1999, стр.539). Четенето на концептуално изкуство се основава на критичен и теоретичен анализ на влиянието, което оказва върху съвременното изкуство, за да бъде разбрана неговата природа се анализират продължителния му ефект и последици. Този дизайнерски метод изглежда подходящ начин да се постигне по-дълбоко разбиране на въпросите, които са от съществено значение за съвременните художествени дискурси. С приложената техника трудът цели да разшири интерпретативния апарат. Настъпилите промени в културната позиция на визуалния артист, както и тенденцията към дизайн-базиран модел, предизвикват подобно тълкуване на художественото движение. Това донякъде обяснява защо сега е актуална тази теза и защо това изследване нямаше как да бъде написано преди 20 или повече години. Тази концепция за академична дисертация отразява важни промени, настъпили в художествената, историческа дисциплина и дизайн, през разглеждания период.



## **Терминология**

Дисертацията използва широк терминологичен апарат, преведен от автора.

## **ПЪРВА ГЛАВА**

### **КРИТИЧНИ ДИЗАЙН ПРАКТИКИ**

#### **Въведение в критичните практики**

С появата на подходи като Дизайн за дебат, критичен и спекулативен дизайн или критичен процес, наред с много други, се появява идеята, че дизайнът може да представи материална форма за критично проучване. През последните две десетилетия международната и интердисциплинарна общност осветли до известна степен критичните дизайн практики. Досега са създадени многобройни етикети, училища и рамки, чиято цел е да възвърнат критичността в дизайна. Специфичните условия и граници на дизайна като начин на критично ангажиране и различните понятия за критичност, често остават неясни. Концептуалните препратки към по-ранните радикални и анти-дизайнерски традиции или историческите традиции на социалната критика не са достатъчно анализирани.

Връзката между дизайна и критиката се оказва двусмислена и проблематична. Със своята интервенция и конструктивна същност дизайнът отговаря критично за промяна на културните практики и социалните реалности и може да се разглежда като присъщо критичен и спекулативен, тъй като се стреми да проектира нови взаимоотношения между хората и нещата от това, което диагностицира като статукво. В същото време, дизайнът неизбежно е нормативен, а и често насилствен, тъй като предполага стабилизиране на миналото, нормализиране на сегашното състояние и по този начин възпрепятства бъдещето. Дизайнът може да изгради социални граници, ценности и норми, залегнали в нашата материална култура и отговаря както за тяхната проява така и за затъмнението им.

Понятието критичен дизайн е получило голямо внимание в изследванията в областта на дизайна. В изследванията за критичен дизайн съществува известно объркване за това какво е, какво се има предвид като критичен дизайн, какво може да се приеме като добър критичен дизайн. Дън и Рейби твърдят, че критичния дизайн отхвърля съществуващия дизайн като единствено възможен и го критикуват със своите проекти, които представят алтернативни социални, културни и технически ценности. Малпас го описва като изместване на търговския дизайн към концептуална дискурсивна и провокативна посока, чрез своите обекти. Мазе и Редстрьом пишат, че дизайн като концептуална или критична практика може да противодейства на съществуващите конвенции за полезност, ефективност, печалба или „вкус”.

Настоящата научна работа се придържа към твърдението, че ще бъде полезно за практиката да бъде подложена на критично четене и да се разкрият аргументите и. Да се отвори дебат в България за преосмисляне на критичните стратегии в дизайна чрез преосмисляне на тяхната ефективност и да се разкрият и ограниченията им.

#### **1.1. Контекст**

Дизайнът е разположен в неравностойно поле, колебливо между тревогите на културата и капитала, които могат да бъдат решително решени в изкуството или архитектурата. В архитектурата, например, дисциплинарната загриженост за естетическите социални теории може да се различава от тази на професията, която регулира настаняването на основни комунални услуги и функции или от



тези на други области, като недвижими имоти, обществено мнение или популярна култура (Hill в Mazé & Redström, 2007, стр. 2).

Тази несигурност относно ролята на дизайна в обществото води до опити за дефиниране на границите на практиката от много дизайнери, които твърдят, че дизайнът е много повече от просто професионална практика: той е фундаментална човешка дейност. „Извън природата, (дизайнерите) са главните създатели на ... опитна реалност”, според Харолд Нелсън и Ерик Столтерман (Nelson, Stolterman, 2003, стр. 11), и „Способността да се проектира, определя нашата човечност”.

Представени чрез дизайна са проява на неговата социална роля. Освен това практиката на дизайнерите е разделена: на дизайнери, които имат познания и начини на работа с различни материали и отговаряща на специфични нужди и на други, които я приемат в научното разбиране за дизайн им позволява да идентифицират възможности за приложение на тяхното знание. Според Бюканан:

Тъй като и двата начина на проектиране са възможни днес, ние разполагаме с по-добра перспектива, от която да идентифицираме елементите на изкуството, които са общи за всички вариации на дизайнерската практика и да разпознаем дизайна като нещо различно от труда за производство на продукти и от тези теми, които са полезни и свързани, но не са и в същността на изкуството (Buchanan, 1985, стр. 6).

В същото време, обаче не бива да се допуска дизайнът да се превърне в интересно изкуство, което деградира като инструмент на маркетинга в потребителската култура. Продуктите на дизайна имат и реторичен статут, подобен на произведенията на изкуството. В съвременната култура произведението на изкуството трябва да убеди публиката да признае статута му като такова, в противен случай няма начин да се разграничи изкуството от всеки дизайн предмет. Обектите на дизайна декларират статут, различен от този на изкуството - че е годен за употреба, докато изкуство твърди, че е свободно и не зависи от програма. И в двата случая риторичната форма е една и съща - продуктите на дизайна влияят и оформят нагласите, но и те го правят само чрез убедителни твърдения, които могат да бъдат приети или неприети от публиката. Освен за тесните си връзки с изкуството дизайнът е критикуван и за двусмислената си роля, посочена и от Хил, които призовават той да стане по-социално активен (Hill in Mazé, Redström, 2007). Според Пойнър, отрицателния възглед за двойствения образ на дизайна не води до социална трансформация (Poynor, 2005). Необходима е критика, като задълбочена оценка, която обръща внимание и поставя под въпрос недостатъците на обществото и това, което дизайнът прави в момента. В контекста на дизайна това е критичното отражение. Позицията на дизайна между културата и капитала изисква критика на ролята му в ежедневието, изисква да се открият нови възможности за социалната му роля. Дилнот поставя под съмнение последиците от критичността по отношение на дизайна, и повдига въпроса дали дизайнът винаги трябва да играе традиционната си роля на мост между изкуството и капитала (Dilnot, 2008). И дали винаги трябва да бъде зависим от капитала или от пазара? Доминиращата позиция е, че дизайнът трябва да се откаже от всякакви критични знания и трябва да се предаде на задачите, възложени му от пазара и следователно да бъде освободен от всякаква критична позиция. Въпреки това има разнообразни перспективи, възникващи в съвременния дизайн, които противоречат на традиционните възгледи за това какво е дизайн и за какъв трябва да бъде. Съществуват все повече примери за критични прояви в редица различни дизайнерски дисциплини. Много от дизайнерите се опитват да използват своите практики, процеси, методи, материали и творчески подходи, за да допринесат за по-широкия дискурс в дисциплината, като средство за противопоставяне на ролята на дизайна.



Може би това не е изненадващо - дизайнът днес трябва да предефинира понятията и целите на дисциплината извън нейното начало и логика в индустриалната епоха, напр. масовата продукция, пазарното потребление, икономииите от мащаба, корпоративния протекционизъм и т.н. Днес дизайнерите работят в рамките на академичните среди, изкуството, обществения свят и развиващия се свят, претендирайки за място за дизайн във връзка с редица „други“ , стойности и фючърси, отколкото тези традиционно обслужвани от дизайна (Mazé, 2016).

Това са критични дизайнерски практики, които се намират извън конвенциите на приетата практика, като се противопоставят на полезността, технологичната програма и финансовата печалба. Както ги определя Малпас, те са принос към дисциплинарния дискурс на мета-ниво, отразявайки идеологически или интелектуални въпроси в дизайна и по този начин откриват уникалните проблеми случващи се в дисциплината (Malpass, 2015). Те използват идеята за критическо мислене, за да представят разбирането на дизайнера за позицията на дизайна. Критичното мислене в дизайнерската практика разширява културния и естетически потенциал на дисциплината. Артикулиран от Дън и Рейби, дизайнът е идеологически и неговата роля като критика е особено важна (Dunne, Raby, 2001). Дизайнът е достъпен и като част от популярната култура и е перфектно позициониран да изпълнява тази роля. Но за да се постигне това са необходими промени. Те разработват паралелна дизайн дейност, която поставя под въпрос индустриалните програми, тъй като много дизайнери, особено индустриалните, виждат дизайна като неутрален. Описват дизайна, като попадащ в две много широки категории: утвърдителен дизайн и критичен дизайн. Критичният задава въпроси, а не решава проблеми и по този начин изпълнява роля, която е много близо до изкуството. Неговата цел е да стимулира дискусии и дебати сред дизайнерите, индустрията и обществеността. Различава се от експерименталния дизайн, който се стреми да разшири средата, в името на напредъка и естетическата новост. Критичния дизайн се приема като среда за социални, психологически, културни, технически и икономически ценности. В тази критична позиция дизайнът се бори за ново ниво на интелектуална зрялост.

## **1.2. Как критикува дизайна**

Дизайнерите често се приемат като агенти на положителни промени. В рамките на традициите на изкуството се появяват подобни притеснения относно ролята, която художествените произведения и художниците могат да играят в утвърждаването на положителната промяна. Това настроение е най-очевидно в релационните изкуства и социалната практика, развиващи се от 1990-те години. Стремехът винаги е да се премине отвъд изкуството, но никога не да се сравнява със сходни проекти в социалната сфера. Критичните практики в дизайна предполагат начин да се избегне този проблем - начало и край чрез дизайна, а не чрез изкуство. Дизайнът изглежда практически отговор на опасенията, че критиката не е достатъчно позитивна и изкуството не е достатъчно реално или социално. Дизайнът е по-позитивен и положителен от критиката, защото дизайнът предлага, планира и често директно води до създаването на реални, социални и материални ежедневни неща. В същото време, традициите на изкуството и критиката предлагат техники и перспективи, които да подпомогнат традициите на дизайна в решаването на проблема, че е твърде утвърдителен и понякога несъзнателно вреден. Това предполага друго чувство, което обяснява възхода на критичния дизайн. Има нужда и желание за дизайн, който е по-



артистичен, по-критичен и по-философски. Изглежда, че той работи, за да запълни тази нужда от дизайн, който е по-скоро като изкуство, критика, теория и философия. И все пак често се изразява недоволство от това, че дизайнът произвежда излишъци: твърде често дизайнът не е просто излишен, а е вреден. Както теоретиците на дизайна Нелсон и Столтерман отбелязват: „Дизайнът е извършил чудесно обслужване за човечеството, както и голяма вреда” (Nelson, Stolterman, 2003, стр.9). Докато тази вреда често се признава, признанието за насилие в дизайна в проекта на Паула Антонели (Antonelli, Hunt, 2015) „Дизайн и насилие” е често пренебрегвана. Дизайнът има история на насилие:

Независимо от това, в рамките на професията доминират гласовете, които опровергават търговските и естетическите успехи на дизайна. Историята на насилието в дизайна, освен ако не е открито свързана с политическо и социално потискане, твърде често се опростява (Antonelli, Hunt, 2015, стр. 9).

Тези думи са като ехо от декларацията на Виктор Папанек, че „Има малко професии по вредни от промишления дизайн, но само много малко“ (Papenek, 1971, стр. 14).

Няколко големи теми се разглеждат в критиката на дизайнерския дискурс. Тези критики обръщат внимание на ролята на дизайна, извършващ насилие срещу хората, средата и нашето общо бъдеще. Втората тема е марксистката и феминистки ориентирани критики към дизайна за това, че е напълно интегриран в потребителската култура. Осъзнаването, че дизайнът е вреден със своя излишък и не е достатъчно критичен, е отразено в разнообразни алтернативни и критични практики, които предлагат отговор на недоволството и предлагат посока на развитие. Възходът на алтернативните критични дизайни се свързва с недоволството, изразено в две други области на практиката, съседни на дизайна: изкуствата и хуманитарните науки. Критиката отдавна е опора на хуманитарните науки. Но критиката има тенденция и задължение, да се обръща към себе си не за да потвърди или създаде нещо положително. Лесно се превръща в безкрайни критики и постоянна поредица от философски аргументации. Производството на положителни алтернативи е решаващ начин за разбиране на работата, която правят алтернативните критични дизайн практики. Критичните дизайнерски продукти, които се обогатяват с алтернативни ценности и идеологии. Тези обекти придобиват формата на артефакти, които подтикват зрителя към алтернативните си идеологии. По този начин критичният дизайн възприема критичен теоретичен подход към дизайна. Критичният дизайн не се основава на Франкфуртската школа. Той предприема дизайнерски начин на критика. Дън и Райби твърдят, че: „Дизайнът помага да се създаде и поддържа желание за нови продукти, гарантира остаряването, и насърчава недоволството от това, което имаме“ (Dunne, Raby 2001, стр 55). Поставена под съмнение дизайнерската дисциплина със скритата принуда на идеологията, заложен в продуктите си. Така се формира теоретичната основа на критичните практики, която има за цел да разкрие идеологиите и структурите на властта. Важно е, че критичният дизайн подчертава факта, че дизайнът винаги е идеологически (Dunne, 2005). Критичният дизайн предлага паралелна роля на дизайна, като експериментално пространство, за да изпробва чувствителността на човешката природа чрез дизайн. Въведен в дизайнерския дискурс от дизайнерите Антъни Дън и Фиона Рейби, идентифицирани като водещи тази форма на дизайн обясняват така:

Дали това е движение?

Не. Това наистина не е поле, което може да бъде дефинирано точно. Става дума по-скоро за ценностите и отношението, за начина на разглеждане на дизайна и за



представянето на неговите възможности извън тесните дефиниции на това, което се представя чрез медиите и в списанията (Dunne, Raby, 2007).

Те предполагат, че поставянето на етикет за специфична дизайн дейност (критичен дизайн) е „полезен начин да направим дейността по-видима и подложена на дискусия и дебат” (Dunne, Raby 2007, стр. 1). Използват процеса на проектиране на артефакти и тяхната въображаема употреба като начин, който предизвиква критика за ролята на потребителските продукти в обществото. Въпреки, че са свързани с популяризирането на термина критичен дизайн, те вярват, че има много други, които споделят подобни нагласи и цели, които не биха се отнасяли задължително до техните практики. Често критичните дизайнери са онези, чиито практически опит ги подтиква да преосмислят дизайна на „основния поток”, да насочат практиката си към коментирането му и да възстановят дизайна като средство за критично отражение (Bowen, 2009, стр. 92). Тази тенденция нараства и следователно е необходимо по-задълбочено разбиране на тази форма на критична дизайнерска практика. Критичният дизайн често се представя погрешно в популярното писане. Пишещите са склонни да се занимават с новости или трикове, vyplътени от артефактите, като често пренебрегват критиката, заложената в него. Неговото влияние е нарастващо, а много дизайнери приемат с неразбиране аспектите на критичния дизайн. Дън и Рейби (Dunne, Raby, 2007) се опасяват, че критичния дизайн рискува да завърши като сложна форма на дизайнерско забавление с прекаленото акцентирание върху хумористичните аспекти на артефактите и твърде малко върху критиката. Те вярват, че тази ситуация може да бъде избегната чрез ангажиране със сложни и предизвикателни проблеми и чрез активна роля в публичния дискурс за социалното, културното и етичното въздействие на дизайна в ежедневната среда на обществото. Въпреки че критичният дизайн се намира и преобладава в рамките на парадигмата на дизайна на продукта, това не изключва прилагането на основните му принципи в други дизайнерски форми. Чрез определяне на характеристиките на критичния и утвърждаващ дизайн е възможно да се установи връзка между двата вида дизайнерска дейност. Критериите могат да бъдат извлечени и използвани за идентифициране, анализиране и разбиране от артефактите и практиките им. Независимо, че артефактите се разпространяват чрез изложби и публикации, коментара им предполага, че са продукти на дизайна. Те трябва да се възприемат като обекти на дизайна, а не като предмети на изкуството. Но поставянето им в галерията може да навреди в това отношение - може би защото се очаква да видим изкуство в галериите. Също така принципът, че разглеждането на критични артефакти като дизайн ги прави по-обезпокоителни, не означава, че те са дизайн. Много артисти представят арт проектите си като дизайн. Също така и всеки артист може да създава работа, чиято стойност зависи от нейното представяне - дали е дизайн или е изкуство. Ясно е, че критичния дизайн работи в широка сива зона между дизайна и изкуството.

Ключовите аспекти, които представя критичния дизайн са:

- 1.Критично отражение: Значението на критичното отражение за дизайнера и признаването на дизайнерските критични методи.
- 2.Перспективи: Алтернативна перспектива за дизайн, която предизвиква статуквото и традиционните ценности и поставя дизайнерът като автор.
- 3.Процеси: Алтернативни стойности, които управляват процеса на проектиране.
- 4.Последователност: Производството на критични артефакти като концептуални модели, които улесняват критичната рефлексия в зрителя.



Критичното отражение „и утвърждаващия и критичен дизайн са идеологическа дейност, която е заложена в ценностите, нагласите и философията на дизайна” (Dunne, Raby, 2001, стр 58). Въпреки това, много дизайнери все още вярват, че дизайнът е форма на комуникация. Славой Жижек предполага, че дори сегашната дизайнерска епоха да се описва като „пост-идеологическа” отхвърленото идеологическо измерение е изписано точно в това, което може да изглежда като „прост дизайн”. Тази външност, която пряко материализира идеологията, също е затворена като „ползност”. В ежедневието идеологията се занимава особено с очевидно невинното позоваване на чистата ползност - никога не бива да се забравя, че в символната вселена „ползността” функционира като отразяваща представа, т.е. тя винаги включва твърдението за ползност (Zizek, 2006).

Дори дизайнът да представя „отрицателно идеологическо измерение”, продуктите му въплъщават идеологиите, които ги създават.

Дори в рамките на обекти, които изразяват безвредна функционалност, съществува латентна идеологична основа. Например, дизайнерите влагат значение, което превишава функционалността на продукта, което означава, че има рефлексивност на смисъл на работа. Продуктът изразява идеологията на неофункционализъм като смисъл, а не като чиста функция (Zizek, 2006).

Перспективи. Идеологическата природа на дизайна може да бъде интерпретирана от две гледни точки – положителна и утвърждаваща или критична. Първата, която е преобладаваща представя масовото разбиране за дизайна и догматично възприемане на приетите ценности. Тук ролята на дизайнера е определена като доставчик на услуги и се измерва с пазарната му стойност. Тази перспектива се описва с термина „пазарен популизъм” от американския културен критик Томас Франк в „Един пазар под Бога”, за да опише онова, което е приемливо за пазарния консенсус (Frank, 2001). Той обхваща сегашното икономическо и политическо състояние на нещата, статуквото като единствената възможна реалност, която не изисква контрааргументи под формата на критика или несъгласие (Frank, 2001, с. XIV). Дън и Рейби описват тази форма на дизайн като „утвърждаващ”, защото потвърждава статуквото, а позиционирането извън пазара като „бягство” или „нереално” (Dunne, Raby 2001, стр. 55). Алтернативната перспектива за дизайна, предизвиква статута и критикува ценностите, подържани от утвърдителния дизайн. От тази гледна точка ролята на критичния дизайнер е противоположна на дизайнера като доставчик на услуги за индустрията. Това е опит да се възвърне интелектуалността в дизайна и е предизвикателство към популяризираното на общество от пасивни потребители. Критичният дизайн надхвърля предишните дебати на дизайнерското авторство, което е довело до егомания и самоизразяване, свързани със старите възгледи за авторството. Тези, които участват в тази нова форма на авторство в дизайна, подчертават ролята си на сътрудници и участници в процеса на проектиране, като средство за заобикаляне на субективността, свързана с предишни понятия за авторски дизайн. Критичният дизайн определя авторството като хуманизиращ процес. Подобно на литературата, авторството не предполага, че читателят възприема пасивна и не-творческа роля в процеса на комуникация, а по-скоро потребителите се насърчават да действат като активен участник в четенето на дизайна. Критичният дизайн се очертава като нова форма на дейност главно заради това, че обществото е:

„невероятно сложно, и нашите социални отношения, желания, фантазии, надежди и страхове” са много различни от тези през двадесети век, въпреки че много от идеите, произлизат от тогава. Утвърждаващият дизайн е знак за провала на прогреса както и на технологичните, политическите, икономическите



и социалните постижения в обществото през двадесет и първи век (Dunne, Raby 2007, стр. 8).

Предизвикателството към статуквото е един от многото начини, по които дизайнът се развива, за да остане релевантен за днешното общество. Тази алтернативна перспектива е опит да се отрази сложността на човешката природа, вместо удовлетворяване на потребностите ѝ.

Процеси. Алтернативният възглед за обществото води до използването на алтернативни стойности в дизайн процеса. Манифестът на Дън и Рейби ((Dunne, Raby 2008) предлага тези алтернативни (и провокативни) стойности - (Фигура 1).

Колоната „а” представя стойностите, които понастоящем се поддържат от дизайна и може да се разбират като утвърдителни дизайн стойности. Колоната „b” изброява алтернативните стойности, поддържани от критичния дизайн. Като част от процеса на проектиране се използват алтернативните стойности като суровини, които създават критичния артефакт. Това може да се разглежда като „материална форма на дискурс”, наречена „парафункционалност” (Seago, Dunne, 1999, стр. 16), „където дизайнът е материална теза, а проектираният обект надхвърля обикновения коментар” и се превръща в „физическа критика” (Mazé, Redström, 2007, стр. 9). Критичният артефакт освен чрез изложба се разпространява и чрез публикация и често приема формата на сценарии за публикуване или филми. В тези сценарии обектите се използват по двусмислен начин, за да предизвикат размисъл относно необичайния начин, по който изглеждат. Например двусмислието като техника, се използва за да провокира реакция у зрителя, като смесва фикция и реалност в съществуващи обекти. Спирането на недоверието е важен метод за ангажиране на зрителя. Чрез него артефактът трябва да постигне баланс между обичайното и странното, основан на истинско човешко поведение. Ако стойностите в артефакта са конвенционални, те ще бъдат възприети безкритично от зрителя. „Твърде странно е, че те незабавно са отхвърлени, не достатъчно странните артефакти са погълнати от ежедневната реалност” (Dunne, Raby, 2001, стр. 56). За да може критичният дизайн да работи, „той трябва да създаде сложно удоволствие, включващо разказ, вместо предписан начин на употреба.” (пак там, стр. 2). Авторите предлагат подходящо обяснение за двата различни начини:

Бързият утвърждаващ дизайн може да бъде сравнен с жанра на „холивудския блокбастър” чрез неговия ограничен обхват на интелектуална ангажираност, където „акцентът е върху лесно удоволствие и конформистки ценности”.

Критичния дизайн е подобен на филм „Noir”, който се стреми да се изправи срещу ценностите на конвенционалните кино жанрове чрез своя тъмен, смущаващ визуален стил и тематично съдържание, съсредоточавайки се върху комплексните човешки емоции и поведение като разочарование, меланхолия, безнадеждност, песимизъм, вина (Dunne, Raby 2001, стр. 41).

Дизайн „Noir“ въвежда психологически измерения в дизайна на продукта - концептуални модели, които обикновено са ограничени до киното и литературата. Като използва отрицателните стойности по положителен начин критичният дизайн подчертава възможните проблеми в текущия дизайн, под формата на разказ, който представя последиците от някои действия или поведение. Например дистопичната научна фантастика използва мрачни, крайни и лоши сценарии за бъдещето като критика на последствията от сегашните тенденции, обществени норми или политически системи. Вместо да представя новостите от науката или технологията критичният дизайн показва артефактите като социални ценности, които биха могли да се появят в бъдеще в резултат от развитието на технологиите. Грозното представяне на бъдещето е в противоречие с естетиката на артефактите. Зрителят е изправен пред предизвикателството да отрази настоящите стойности в дизайна.



Последствия. Целта на критичния дизайн не е да създава нови продукти като начин за решаване на дизайн проблеми. Неговият артефакт става концептуален модел, чрез материалите, формата, съдържанието и контекста. Този артефакт използва алтернативни стойности, за да предизвика критично отражение у зрителя по следния начин:

1. На зрителя се представя критичен артефакт, в рамките на сценарий чрез публикация или изложба

2. Алтернативните стойности в артефактите и сценариите се представят по двусмислен начин

3. Зрителят сам преценява защо стойностите в артефактите и сценариите изглеждат алтернативни, необичайни или измислени

4. Критичното отражение се получава, когато зрителят сравни тези стойности със съществуващите стойности в дизайна. Критичното отражение води до ново осъзнаване на идеологическото измерение на дизайна. Осъзнаването на факта, че дизайна е идеологически и той играе активна роля в потреблението на продукти и информация чрез дизайн.

### Изводи

Критичният дизайн е дискурсивна дизайн практика. Тя е пространство за дизайн и въображение, разположено далеч от пазарните сили, натиска на клиентите, потребителските желания и други подобни. Това е концептуално приключение в дизайна, подкрепено от критично отражение. Обсъждането тук е опит да се демистифицира критичния дизайн. Да го покаже като съзнателна и умишлена дейност, която има силата да трансформира дизайна и да предизвика статуквото. Проследяват се ключовите аспекти на критичното отражение, перспективите, процесите и последствията. Също така се предполага, че критичният дизайн е в състояние да обхване целия спектър от дизайнерска дейност, съществуваща в концептуалната област, комуникирайки смисъл чрез абстрактни идеи и проектиране на стойности, а не на материални такива. Тези дизайн стойности са включени в специфични за контекста инструменти, методи и техники, използвани за създаване на критични артефакти. Антъни Дън и Фиона Рейби може да са пионери в това проучване на интерфейса между дизайна и културата, но е ясно, че проблемите засягащи ежедневието - устойчивост, образование, комуникация, здравеопазване, и др. изискват дизайнерите да играят по-активна роля при проучването на съществуващото състояние и предлагането на алтернативни решения. Признавайки, че имат авторски глас дизайнерите насърчават студентите и практикуващите дизайн да критикуват съществуващите условия, за да се състрадава възможност за рефлексивна практика. И може би като паралелни дейности критичният дизайн може да доведе дълго чакания дизайн, който да представя по-непредсказуеми решения.

### **1.3. Критическата дизайнерска практика в контекста на дисциплината**

В тази подглава дисертацията изяснява как критичната дизайн практика да се разглежда като част от дисциплинарен проект. Преглежда работата на дизайнерите и теоретиците, които се опитват да развият дисциплинарно разбиране за критичната дизайнерска практика чрез научни изследвания.

Започва се с твърдението се, че анализът на критичната дизайнерска практика идва от перспективите развити в изкуството и визуалната култура, като е анализирана



практиката от тази гледна точка и е изтъкната необходимостта от повече дизайн центриран фокус. Продължава с обсъждане на функцията като концепция, често използвана за критика към критичната дизайнерска практика. Показва, че понятието „функция” предлага недостатъчни основания за критика заради твърденията, че критичният дизайн не е дизайн защото обектите не функционират в утилитарен смисъл. Концепцията за функцията се изследва, за да покаже, че функцията на обекта има потенциал отвъд полезността, ефективността и оптимизацията, а дори и в най-строгия модернизъм сензорната функция винаги включва характеристики, които са разположени в пост-оптимални сфери, извън ефективното използване, полезност и практически специфики. Аргументираме се с релационната, динамична характеристика на функцията. След това дискусиата се фокусира върху набор от изследвания, които разглеждат критичния дизайн като форма на дизайнерска практика. Намерението тук е да се открият и други проучвания за идентифициране на различията между метеорологическите подходи. В крайна сметка главата идентифицира проблемите пред критичния дизайн като форма на дизайн практика. Тя се съсредоточава върху работата, която е успял да постигне критичния дизайн от гледна точка на дизайна и вижда практиката като полезна, легитимна с принос към дисциплината на дизайна по отношение, както за научните изследвания, така и за практиката.

### **1.3.1. Кратка история на маргинализираните критични практики**

Трудно е да се намери откъде започва критичния дизайн, но не и от 90-те години и определено не от Антони Дън и Фиона Рейби в RSA. Дори не започва от Дрог дизайн, с изложбата им през 1993 г. в Милано, защото такива критични практики вероятно се коренят още в ДАДА в Радикалния и Анти-дизайн. Критичното отношение, само по себе си, не е нещо ново. Идеите на Уилям Морис и движението за Изкуства и занаяти в средата на 19-ти век във Великобритания се основават на ценности, които подкопават тези на съвременната индустрия. Морис отхвърля капиталистическите и консуматистки идеали, теза която по-късно се превръща във вдъхновение за занаятчийското училище във Ваймар „Баухаус”. Тук категорично се признава неговият принос към развитието на критичната традиция в дизайна и близките му връзки с изкуството. Целта е да се илюстрира на кратко, че критичния дизайн като концепция е част от голяма и със стара традиция концептуална, критична и политизирана практика.

Радикален дизайн. Концептуалният дизайн има своите корени в артистичните авангардни практики. Той е вдъхновен от и използва методи, разработени от Дада, Ситуационистките движения и Arte Povera. По време на ерата на „Бел дизайн” братя Кастилиони започват да интегрират предефиниране на контекста и употребата в своите продукти. В края на 50-те и 60-те години се появява движението Радикален дизайн. Радикалните италиански дизайнери се интересуват от скъсване с миналото и създаването на бъдеще, освободено от багажа на историята, като расизма, войната и предписващото мислене на Модернизма в частност в училищата по дизайн. Те често ползват артефактите от миналото в своята работа, като ги лишават от техния културен смисъл. Дизайнерите експлоатират кичозните предмети, за да критикуват манията на средната класа за добър вкус и красота. Архитектите и дизайнерите, свързани с движението – Гаetano Пеше, Archizoom, Superstudio - тълкуват радикалния дизайн по свой начин. Философията на цялото движение е иронията, използвана като ресурс. Пеше например създава мебели, които са странни например шезлонг, изработен от парцали, потопени в смола, шкаф приличащ на двама души., заключени в прегръдка. Най-известният му дизайн, столът La Mama е абстракция на женска фигура. Superstudio е архитектурен колектив, но всъщност не проектира сгради, а изследва пространството



чрез концептуален дизайн и мебели. Докато някои практикуващи се противопоставят на масовото производство, други прегръщат идеята за съвместна работа с производителите, което донякъде предава идеята (изображение 1.1, 1.2, 1.3).

Представена като смес от сериозно забавление, ангажирана политическа визия и неограничено творчество предизвикаха грандиозно множество проекти и действия, пише кураторката на изложбата "SuperDesign" в галерия R & Company в Ню Йорк от 2017 г. Мария Кристина Дидеро (Didero, 2017). Тя допълва, че плурализъмът със сигурност е нещо, което трябва да се празнува, тъй като сам по себе си носи началото на свободата (пак там). За съжаление дизайнерите на радикални дизайни се предават на интересите за финансова печалба и политически цели. Движението като цяло търси дискурс с капиталистическото потребителско общество, чрез провокативната дизайнерска култура и изразява неудовлетвореност от ролята на дизайнера в услуга на индустрията. Италианските радикални дизайнери се опитват да създадат нови и необичайни преживявания с обектите, чрез използване на промишлено произведени обекти, включени в дизайна на мебели и осветление. Дизайнът преминава отвъд традиционните понятия за функционалност и вгражда интелектуална стойност в работата. А чрез материалите, които използват радикалните дизайнери стимулират емоционална и символична игра с практическата функция и опровергават предположенията за утилитаризъм и потребление.

Експериментът Бристол. Един текст, който често се пропуска от дискусиата в критичната практика, е „Какво е дизайнер: неща, места и послания” от дизайнера, теоретик и преподавател Норман Потър (Potter, 2002). В своята теза, публикувана през 1968 г., Потър представя критика на индустриалния дизайн, извършван с цел финансова печалба и културна експлоатация. Потър е част от група от дизайнери, архитекти и преподаватели по английски и философия предимно от RCA Лондон, които учредяват строителното училище в Бристол Великобритания през 1964 година. В него Потър, отговарящ за дизайн на училището, поставя под въпрос и преразглежда някои предположения за съвременното движение за дизайн (Potter, 2002, стр. 7,8,9).

В своите години на формиране, целта на „Bristol Experiment” - както Потър се отнася до училището по дизайн - трябва да преразгледа някои предположения на съвременното движение в дизайна (Potter 2002, 166) (изображение 1.4, 1.5, 1.6).

Школата се създава с като част от отговор на работата на много забележителни образователни институции, включително RCA, Homsey College of Art в Лондон и Hochschule fur Gestaltung, College of Design в Улм. Всички експериментират с различни аспекти на дисциплините за решаване на проблеми и със системен метод на проектиране. Улм е немска школа за дизайн, която изгражда модернистичните идеали на Bauhaus.

Ню дизайн. През 80-те години се появява независим немски дизайн подобен, на италианските движения. Отделяйки се от немската традиция на „добрата форма” и функционализма, новия германски дизайн или „Unikat Design” е насочен към подбуждане на обществеността, обсъжда използването на алтернативни методи за проектиране. Дизайнерите използват ежедневни предмети и ги трансформират в мебели. Представени са обекти от тривиални ежедневни материали и отпадни продукти в малки серии или като отделни уникални дизайнерски предмети (изображение 1.7, 1.8, 1.9).

Дроог дизайн. В началото на деветдесетте Дроог дизайн е създаден от критика Рени Рамакерс (Renny Ramakers) и дизайнера на бижута Гийс Баккер (Gijs Bakker). Както „Disegno Radicale” и „Unikat Design”, колективът на Дроог е с анти авторитарен дух, с интерес към езика на народа и с грижа към околната среда и превръща работата си като вид пропаганда с качество на колаж. Работата на Дроог обаче винаги е била и все



още притежава традиционните атрибути на „добрия дизайн“. Естетичният речник на Дрог стои само на няколко крачки от този на Баухаус. Дизайнът на Дрог, макар и игрив и ироничен, представя формалност и почтеност, силно чувство за пропорция и ясна четливост. Дизайнерите събират изхвърлени предмети и ги използват отново. Духът на Дрог не е в добавянето на нови форми или идеи, а дизайнерският им етос е предложение за повторно използване. Резултатът е обекти като тези на Тейо Реми (Tejo Remi), които са малко или много са традиционни във формата си, но се състоят от разнородни части от изхвърлени мебели. През септември 2017 г. Централният музей представя петдесет топ обекта изработени от Droog Design. С Дрог „по-малкото е повече“ (Press Release, 2017) смисълът на холандския дизайн придобива нова привлекателност. Още със създаването си Droog Design се свързва с концепцията за холандски дизайн, въпреки че колективът се състои не само от холандски дизайнери. Следователно терминът „холандски дизайн“ означава повече от просто Дизайн от Нидерландия (изображение 1.10, 1.11).

Дизайн на взаимодействието. В „реалния свят“ се разработва експериментална дейност в медийната лаборатория на MIT. Работейки върху етоса „Ако имитацията е най-искрената форма на ласкателство, изобретението е най-искрената форма на критика“ (Brand, 1988, стр. 7) медийната лаборатория проектира, развива и проблематизира цифрови комуникационни технологии. Тя има за цел да събира процеси и да предефинира технологии. Характеристиките на произведеното в Медийната лаборатория са подобни на много съвременни примери за критичен дизайн. Въпреки, че става дума за фючърси и технология, то Социалните, политически и икономически спекулации са нещо, което медийната лаборатория избягва (Brand, 1988, стр. 201), това я дистанцира от днешните критични дизайн практики (изображение 1.12, 1.13).

### **1.3.2 Дизайн и Арт /Дизайн-Арт**

Критичността като концепция, свързана с дизайна и културата е дълбока, силна и с много дискутирани корени. Например има дълъг и обширен дебат относно критичността в архитектурата например прочутите писания на Беарт (Baird, 2004).

Освен това, в областта има дълга традиция на критика, която варира от изпълнители като социални критици, до силна интелектуална критика на самите произведения на изкуството. Такива критици често се вплитат в историята на естетиката, философията и историята на изкуството. Въпреки, че критичността в дизайна е фокусирана чрез теорията на дизайна и изследванията още в ранното му развитие, увеличаването на дискусиите, докладите и конференциите определят областта и обхвата на полето на критичната дизайнерска практика в исторически контекст.

Когато изследването разглежда критичната дизайнерска практика е важно да се разгледат и други близки дисциплини за теоретично прозрение, които са съсредоточени в области като естетиката и визуалната култура. Заради критичната близост на дизайна до концептуалното изкуство, подложен на критика. Това е очевидно в начина, по който коментаторите характеризират практиката като форма на Дизайн-Арт, която според Джо Скалан е възможно да се дефинира свободно като произведение на изкуството и се опитва да играе с мястото, функцията и стила на изкуството, като ползва архитектура, обзавеждане и графичен дизайн (Scalan in Coles, 2002). По подобен начин Хал Фостър твърди, че в много примери на съвременна практика, дизайнерската работа се консумира и се търгува като изкуство, така че дизайнът и изкуството се изпълняват заедно (Foster, 2002). Това вече изглежда минало. Де-диференциацията на



дисциплините и тенденциозното изтриване на границите между специфични културни практики хомогенизират всяко различие в глобализирано, неутрализирано единство. От гледната точка на дизайна, който се представя в пространството на галерията и критичните дизайнерски обекти предоставени за закупуване, критичния дизайн става обект на дискурс в изкуството. Поставяйки критичната дизайнерска практика в този дискурс, критичния дизайн, изглежда като хибрид между изобразителното изкуство и дизайн. Рамакерс описва критичния дизайн с термини, които го правят да звучи по-скоро като изкуство, отколкото дизайн, твърдейки, че се стреми „да постигне нов естетически и концептуален потенциал” (Ramakers, 2002, стр. 41).

Според критикът Алекс Колс, (Coles in Jensen, 2015) привържениците на Дизайн-Арт неизменно претендират за право на себеизразяване по начин, присъщ на художниците. Алекс Колс отбелязва също условията за произведения, занимаващи се с няколко дисциплини, които нарича „трансдисциплинарен модел”. Той описва причините за промените, които са настъпили:

До средата на 90-те години на миналия век интелектуалният и икономически климат в света на изкуството е такъв, че би могъл да подхранва тези диалози по-ефективно и дори да ги захрани. С появата на галерията и музея за дизайн, заедно с началото на „Дизайн Маями” през 2005 г., дизайнерският свят може да направи същото (Coles in Jensen, 2015, стр. 9).

Според Джулиър „движението нараства през 2000-те години, докато самият световен пазар на изкуство преминава през експоненциален растеж” (Julier in Jensen, 2015, стр. 9). Той посочва, че финансовото разрастване през първото десетилетие на 2000 г. означава, че колекционерите на дизайн и на изкуство търсят възможности за инвестиции, които отново оказват влияние върху Дизайн-Арт.

Гай Джулиър се противопоставя на Дизайн-Арт от 90-те години. Той твърди, че когато дизайнът заема идеи и ценности от арт, той се интегрира в арт-исторически модели, които пренебрегват спецификите на дизайнерската практика. Джулиър вижда представянето на дизайнерите като художници, които са създали дизайн, като проста реклама на марката на дизайнера и съответно увеличаване на стойността му чрез институционалното му приемане в музейни колекции. Той критикува фокуса върху формалните над функционални стойности в дизайн и индивидуалистична културна трансгресия, които са насочени към потребителите на пазара на луксозни стоки (Julier, 2006, стр. 88). Дизайн-Арт като съучастник в консуматорството и лишен от социална критика.

Само някои от дизайнерите, създаващи обекти чрез ангажиране с изкуството, понякога са свързани с Дизайн-Арт и сродната ниша на пазара. Те работят в рамките на широката творческа система, разпространение и консумация в дизайнерския свят. Специфичният контекст за техните съвременни практики все пак е пазарът на дизайн. Например критиците Фостър и Колс безкритично приемат тезата, формулирана от Баудрилард (1996), която гласи, че „дизайнът е ограничен до знак за обмен на стойност и символично измерение на обекти” (Baudrillard, 1996, стр. 200, 201).

Според критикът Пойнер проблемът не е само в наименованието „Дизайн-Арт”:

Изкуството и дизайна съществуват в едно непрекъснато продължение на възможностите, а твърдите дефиниции, които биха могли да имат смисъл на хартия, не могат да се задържат на практика, когато и двете дейности могат да приемат толкова много форми. Най-интересната работа често се случва в пропуските, когато има място за маневриране и възможност за разискване. „Дизайн-Арт” е неудобно комбинирано наименование и може да не го улови, но поне предполага непрекъснатост между дизайна и изкуството. Нито една дума



сама по себе си изглежда напълно адекватна, за да обясни как се развива нашата визуална култура (Poynor 2005) (изображение 1.14).

Изводите са, че подходът показва, че разграничението между изкуството и дизайна става второстепенно за въпроса за критичността в културното производство. В тази практика изкуството и потребителя се срещат на ниво на декорация, премахвайки разликата и водейки до усещане за размито пространство и субективност. Утвърждава противоречието между поддържането на дисциплината на изобразителното изкуство в рамките на дизайнерския пазар и се предава на системите на късния капитализъм. А тези, които изследват критичните възможности на дизайна и как могат да бъдат конфигурирани като критика на търговското производство поставят въпроса за същността на съвременното изкуство. Те поставят въпроса дали тази форма на дизайн може да осигури средствата за художествена критика в съвременната културна продукция. Изместването на артистичните практики от пазара на изкуството е начин на художниците да се ангажират с културните системи, за да намерят място за критика. Тази артистична форма, категорично стои далеч от разглежданите критични дизайн практики.

### **1.3.2. Критичен дизайн-социални практики**

С подобни предложения от многото примери за дизайнерска практика се поставя под въпрос ролята му в обществото. Дизайнерите разглеждат обектите на дизайна в техния социален контекст, като се опитват да обединяват обществеността, за да отговорят на социалните и технически проблеми. Те са наясно с дизайна, както в дисциплинарни, така и в обществени рамки. Освен това социологическите перспективи, които все повече занимават практиката са преминали в изследвания, които обръщат внимание на социалния и релационен характер на обектите. В дълбочина фокусът в тези области са сравнително нови територии за дизайна на продукта и през последните години тече активен диалог между дизайна, социалната наука и научните дисциплини. Голяма част от този диалог цели да даде възможност за взаимно разбирателство, идентифициране на споделените интелектуални интереси и проучване на общите рамки.

Изследователското студио за интерактивно проектиране в Университета Голдсмитс развива диалога между дизайна и социологията, чрез редица съвместни критични проекти и проекти за спекулативно проектиране. Студиото за Дизайн взаимодействие в Голдсмитс Университет Лондон, „Молитвеният помощник” е проект разработен от студиото и е въведен в живота на група монахини, живеещи в затворен манастир, като ресурс за молитвени поводи. Кратките изречения непрекъснато се превъртат през екрана на уреда „Голди” от монахините. Данните се събират от широк спектър глобални новинарски сайтове, както и публикации на хора в социалните медии за техните преживявания и емоции. Монахините, които са живели с устройството пет години, заявяват, че е ценно в поддържането на съответните молитви.

Подобни са и инициативите, водени от Натали Йеремиенко в екологичната клиника в Нюйоркския университет. Клиниката е създадена в типичен вид, но нейните услуги не са медицински. Медицинската клиника „Натали Йеремикенко” е илюстративна в този променящ се контекст на дизайна: това е частичен дизайн на услуги, частичен дизайн на ландшафт и експеримент за част от биологична лаборатория. В работата си тя превръща дизайнът в метод, чрез който възвръща очаквания. Експериментиране в нови контексти и с неочаквани резултати е отличителен белег на трансдисциплинарния дизайн. Проектът подхожда към здравето от разбирането за зависимостта му от външната среда, а не от вътрешната биология на човека. Посетителите на клиниката,



които Йеремиенко нарича „нетърпеливи”, защото са индивиди, които не искат да чакат законодателни промени и трябва да назначат среща, за да обсъдят своите екологични проблеми. В края на консултацията дизайнерите дават предписания не за лекарства, а за дизайнерски интервенции. Те може да са всичко - от събирането на данни за екологичното качество на квартали до създаването на публичен проект за изкуство, който увеличава осведомеността на обществото за особен проблем.

Зелената светлина, 2007 г. е полилей, терариум и въздушен филтър всичко в едно. Системата носи чист въздух, светлина и зеленина. Тази интелигентна въглеродно неутрална система подобрява качеството на вътрешния въздух на дадено помещение, използвайки интегриран соларен панел за захранване на супер ефективна LED крушка стимулирайки растенията от високо филтриращи въздух сортове. Цялата система е проектирана с продукти и части, които са както рециклирани, така и рециклируеми. Областта между социалните науки и критичната дизайнерска практика предизвиква голям интерес, където критичната и спекулативната дизайнерска работа се представя във форумите за социални науки (изображение 1.15).

Но когато намерението на дизайнера е работата да се разглежда като дизайн, критиката от гледна точка на изкуството може да обърка. Проблемът с критиката, основана на изкуството е, че се усеща като опит да се впише критическата практика в дискурс, в който дизайна се стреми да бъде изкуство. В такъв дискурс съществуват различни примери за възприемане на дизайна.

Някои критици объркат спецификата на изкуството и дизайнерските практики с приемане на релационната естетика. Когато работа, като тази, извършена от Йеримейенко (Jeremijenko), се обсъжда с подобни термини, когато се ограничава до промяна на значението или се описва като социално изкуство, съществува опасност дизайнерите да почувстват, че дизайна е пренебрегнат. Практиката да работи като коментар или критика, зависи от това, неговите обекти да бъдат разглеждани като дизайн. Разглеждането на примери за критична дизайнерска практика предизвиква различна дискусия върху обекта и около него, ако е анализирана, критикувана и дискутирана като продуктов дизайн, както Фиона Рейби описва:

Очакваме изкуството да изследва крайности, но критичният дизайн трябва да бъде близо до ежедневието и обикновеното, тъй като това е мястото, където той извлича силата си да смущава и поставя под въпрос предположенията.

Естествено, когато се чете като дизайн, критичните дизайни могат да предполагат, че всеки ден, както знаем, може да е различен и че нещата могат да се променят (Dunne, Raby, 2008).

Дизайнът, разглеждан като предмет на изкуството, може да не шокира аудиторията. Неговата сила идва от това, че потребителят очаква обекта да бъде използваем. Вместо да шокират, с критичните дизайн обекти, дизайнерите насърчават хората, поставят под въпрос настоящите ценности и стереотипи чрез елегантен нетравматичен дискурс. Работата е етична, по-скоро трайна, отколкото непосредствена. Целта е хората да видят, че има мислене отвъд това, което съществува на пазара, но пътят към него е по-внимателен и не така амбициозен като на авангардните артисти. По този начин дизайнерите избягват и проблема с шока в съвременното изкуство, който е стигнал до такава крайност, че вече трудно успява да шокира. Съвременната позиция е, че ако нещо шокира то е изкуство, а щом е такава проблемът е маловажен. По основателна причина критичните дизайнери се опитват да избегнат тази тактика както в работата си, така и чрез техния дискурс Дън и Райби, (Is this your future? 2004).

Този проект е експеримент с критичен дизайн, изследващ различни енергийни възможности (изображение 1.16, 1.17, 1.18).



Колекция от хипотетични продукти, за да изследваме етичното, културното и социалното въздействие на различните енергийни бъдещи. Фотографските сценарии бяха използвани за предаване на набор от ценности, движени от социални, както и от технологични промени - стойностни фикции, а не научна фантастика (Dunne, Raby, 2004).

## Изводи

Разбираемо е това, че критиците на дизайна биха могли да срещнат трудности с критичната практика. Успехът на традиционния дизайн често се измерва в зависимост от това колко добре е работен в ограничения и от качествата на идеята. Колко добре е била осъществена в рамките, в които обектите са подходящи за целта, с добра форма, концепции, които в крайна сметка се отнасят до фундаменталния възглед за функцията и ефикасното използване. Следователно е важно да се развият средства за разбирането на езика на критичния дизайн. Когато се занимават с дискурси, разположени извън дисциплината на дизайна, както често правят тези проекти е необходимо да се подхожда внимателно. Чрез преместване на дисциплината в други области става много трудно да се анализират и критикуват, подобно на липсата на критичен инструментариум за съвременното изкуство. Освен това, за дизайнерите е много лесно да избягват критиките, като казват че критиците тълкуват неправилно целите. Съществува възможност да се поставя под съмнение практиката с противоречията, които могат да възникнат при дискурси на дизайнерска работа. Трудността при критикуването и обсъждането на критичната дизайнерска практика се крие във факта, че противно на традиционния дизайн критичните дизайнери се фокусират главно върху комуникацията на една идея, а не върху разработването на продукт или услуга и както е посочено по-горе, неяснотата и относителността са важни за работата на тази практика. С оглед на това е трудно да се критикува дизайн, който също като изкуството определя своята цел, стимулира дебат и комуникира идеи. Това всъщност означава, че всяка критика на работата може да се възприеме като дебат и следователно да се разглежда като потвърждаващ нейния успех. Молин (Moline, 2014) и Мазе (Mazé, 2009) твърдят, че една прекалено рефлексивна практика е непродуктивна при разработването на практиката на критичния дизайн, която в крайна сметка допринася и разширява обхвата на продуктивния дизайн като дисциплина.



## ВТОРА ГЛАВА

### Изследване на критичната дизайнерска практика

#### 2.1. Функцията в критичната дизайнерска практика

Молин, призовава за по-конструктивен анализ на практиката (Moline, 2008). Той поставя под съмнение наследството на функционалистките дебати в дизайна и се застъпва за речник за критичната, концептуална и експериментална практика:

Въпреки растящите изследвания в историята на дизайна и съвременната практика, критиката на дизайна е недостатъчна. Голяма част от дизайнерската критика обикновено се ограничава до редуktivни прагматични и опростени разбирания за функционализма, които подчертават популярността на пазара и техническите нововъведения, като се пренебрегва по-широкото отражение на дизайнерските решения (Moline 2008, стр.1).

Писането на Молин има две важни последици за това изследване. На първо място дизайнерите, критиците на дизайна и теоретиците, когато обсъждат критическата дизайнерска практика да не ползват стари аргументи и знания от други области на експертиза. Второ, Молин идентифицира, че много често критиките на критическата дизайнерска практика от изкуството и визуалната култура се основават на малко тясна концепция за функция. Тясната концепция за функция, ограничена до практическа функционалност, основаваща се на оптимизация и ефективност е най-голямата пречка за възприемане на критичната дизайнерска практика като дизайн. Следователно, за да се развие критична дизайнерска практика като част от дизайн дисциплината, е необходимо да се изясни какво означава функцията не само в контекста на практиката на критичния дизайн, но и да се разграничи обичайното и възприемане. Тъй като е свързана с практичност в употреба, поради историческите конотации, изглежда като лесна концепция, готова да отхвърли критичната дизайнерска практика като нещо друго. Тази дискусия предизвиква дискурсът да се премести отвъд тясното разбиране на функцията.

Разсъжденията на Дан и Рейби за дизайна като продукт на мислене е описан като хиперфункционализъм. Подтикването на функцията към крайната дисфункция, (от рационално до ирационално) представя форма на критика и може да се тълкува като преосмисляне на морала във функционалността на обектите на дизайна.

Функцията е обсъдена от Дън, като са въведени „Пост оптимален” обект и „Пара функционалност”. При разработването на тези понятия Дън, поглежда към поезията и литературата за вдъхновение и водещи принципи (Anthony Dunne, 2006)

Мат Малпас (Malppas, 2015) изследва функцията на базата на широк преглед в литературата по дизайн (Baudrillard, Buchanan, Krippendorff, Butter, Papanek, Ligo). Лиго оспорва основите на модернистичния функционализъм. Той показва, че функцията не се ограничава до практическата употреба и класифицира пет много различни типа функции:

- Структурна артикулация, която се отнася до обекта и структурата на материала;
- Физическа функция, която се отнася до утилитарната работа на обекта;
- Психологическа функция, която се отнася до потребителя - емоционален отговор на обекта;
- Социална функция, която се отнася до естеството на дейност, която обектът предоставя по отношение на социално измерение;



- Културно-екзистенциална функция, която е по-задълбочена. Културни и символични характеристики, които включват екзистенциалното съществуване на индивида, използващ обекта (Ligo in. Malppas, 2015, стр. 66).

Тези аргументи показват, че:

„функцията на даден обект не може просто да бъде прочетена от неговата форма от начина, по който е етикетирани, класифицирана или дори от нейните физически свойства. Функцията е динамична, нематериална и социална собственост. Функцията на обекта зависи от практиките, които я поставят в система за използване. Функцията е предмет на намерението на дизайнера; той обаче винаги е отворен за интерпретацията от потребителя (Malppas, 2015, стр. 68).

Следователно функцията на обекта може да бъде въпрос за разбиране между дизайнера и потребителя.

„функцията е динамична концепция и отворена за интерпретация в различни социални текстове”, „дори и физичността на материалния обект в един социален контекст може да бъде прочетена по различен начин в другия социален контекст и системите на ползване, които се отнасят” (Miller in Malppas, 2015, стр.67).

Това, че функцията може да се интерпретира е важно за разбирането на критичната дизайн практика. Със своята отвореност тя принадлежи и на потребителя. По този начин функцията е и социална конструкция и поради това дизайн обектите имат двойна онтологична природа. В практиката на критичния дизайн функцията се движи отвъд физическата и техническата функция, за да работи по социални, психологически и културни начини.

Обектите, замислени с конструкциите Пара-функционалност и Пост-оптимален дизайн може да нямат практическа функция, но функцията е въведена чрез твърдението на дизайнера, контекста и желанието на потребителя да чете обекта като продукт. В най-абстрактните примери за критична дизайнерска практика намеренията на дизайнера и използването на обекта са контекстуализирани чрез писане, фотография или филм. Тези механизми се използват за изготвяне на сценарии за използване и представяне на работата като дизайн. Дизайнът работи чрез форма на реторична функция. Например, Ричард Бюканън (Buchanan, 1998) сравнява дизайна с риторика, като предполага, че дизайнерът, вместо просто да направи обект или нещо, всъщност създава убедителна аргументация, която оживява всеки път, или използва продукт като средство за подновяване на комуникацията (пак там).

Реторичната употреба е вид въображаема или измислена употреба. Ако функцията се приема за социално конструирана концепция, тогава реториката и пара-функционалността са толкова легитимни, колкото и практическата функция и ефективната употреба. Чрез реторична употреба критическата практика използва практическата функционалност, за да постигне основната цел да представи послание, достатъчно мощно, за да предизвика дискусия и дебат, като позволи на потребителя да си представи как да използва обекта в ежедневието си. По същество това е целта на критичните дизайнери. В критичния дизайн чрез реториката и зачитането на двойния онтологичен характер на обектите се установяват системите за ползване. В рамките на тази система ако потребителят е готов да види обектите като дизайн - той е дизайн.

В днешната култура съществува бариера, изградена върху доктрината за техническа функция и оптимизация. Предизвикателството за критичния дизайнер е да преодолее пречките. Предизвикателството за теоретика и критика, цели да разпознае по-широката концепция за функция, за да види и обсъди критичния дизайн в дизайнерски ориентиран дискурс.



## 2.2. Дизайнът като изследване

Ценността на практиката на критичния дизайн и нейният принос към дисциплината на дизайна може да установи само чрез критика. Молин, Мазе и Редстрьом (Moline, 2008, Mazé, Redström, 2007) твърдят, че без анализ и сериозна намеса от изследователската общност в областта на дизайна, критичната практика може да бъде използвана като чисто повърхностна форма на дизайн. Те признават необходимостта дизайна да използва своите продукти и практики като инструменти за запитване и коментар, засягащи опасенията на Бонзиере: (Bonsiepe, 2007)

Много трудно можем да стигнем до основата на дизайна, използвайки теоретичните концепции на изкуството. Дизайнът е независима категория. Разположен е в интерфейса на индустрията, пазара, технологиите и културата (living practice), дизайнът е изключително подходящ за ангажиране с културно-критични упражнения, които се фокусират върху символичната функция на продуктите (Bonsiepe, 2007, стр. 30-31).

Следователно този фокус, е необходим анализ на практиката, за да се избегне това, тя да бъде като форма на забавление в дизайна и показва необходимостта от речник, различен от този на утвърдителния дизайн. Редица учени се занимават с научни изследвания върху практиката и разширяват речника и чрез дискурс, който я разглежда в контекста на различни дизайн практики.

Рамия Мазе (Mazé, Redström 2007) разглежда критичната практика чрез традициите на критичната архитектура, анти-дизайн и примери за съвременна критика в концептуалния и критичния дизайн. Представя критична практика, която съзнателно пресича границите с други области - наука, индустрия и изкуство.

Това ново поле предизвиква множество притеснения, със своите алтернативни ценности. Концептуалният дизайн се дискутира по отношение на концептуалните и радикални традиции. Основавайки се на концептуалното изкуство подрива нормите за проектиране. Създава концепции чрез материални обекти, сценарии, интервенции, инсталации или с други средства. Критичният дизайн се обсъжда, така както е очертан от Дън и работата на студиото за дизайн, свързано с компютърни технологии. Чрез понятията „постоптимален обект“ Дън критикува семантиката на продуктите и ергономичната им и психологическа адекватност. А за дистанциране от Модернизма използва стратегиите „недружелюбност към потребителя“, и „пара-функционалност“, за да възпрепятства идеологическо асимилиране, като предизвиква недоверие у зрителя, чрез реторика - буфер между продуктите и зрителя.

Обсъждат се взаимоотношенията между критичните дизайнерски практики, които Дън приема за интелектуална основа и това, което счита за научноизследователска дейност. Мазе цели да заличи този дуализъм, като включва критичния дизайн като изследване и практика в хомогенен дисциплинарен модел. Модел, който да предложи нова концептуалната и теоретичната рамка в дизайна за изследване и практика:

Някои концептуални рамки в критичната практика като „обекта като дискурс“ и „изследване на дизайна“ осигуряват основа за мислене за това как да се комбинират интелектуалните (дизайнерски изследвания) и моделите на практики за оспорване и развиване на дизайна от акта на проектиране чрез непрекъснато развитие на критична традиция (Mazé, Redström 2007).

Така че дискурса на критическата дизайнерска практика може да се опише като форма на критична мисъл между другите форми на критично мислене. В съответствие с изложените аргументи Мазе идентифицира проблема с критичните дизайнерски



практики ако не бъдат възприети в дизайн дисциплината. Тя подчертава опасността, че ако няма разширение извън коментара или критиката, критичният дизайн „може да има тенденция към прекалено самостоятелно рефлексивна и херметична автономия” (Mazé, Redström, 2009, стр. 8) - дизайн за дизайнери.

Отчитайки по-ортодоксалните очаквания към дизайна - дизайнът като решение на проблеми, а не откриването им, Боуен (Bowen, 2009) изследва критичния дизайн и се занимава с критични методи за разработване и използване на провокативни дизайнерски предложения, с цел насърчаване на иновациите на продукти. Методологията на Боуен за критичен дизайн се различава от другите подходи. Той е насочен към човека и се стреми да използва инструментално дискусията, която критичните артефакти провокират. Той развива подход, подобен на изследване, в който описва цикли на действие, използвайки критични артефакти. Организира семинари, в които заинтересованите страни се занимават с критични карти и въз основа на анализи развива разбирането си за потребителските нужди. В своята дисертация документира разработването и прилагането на методологията си за критиката. Повдига важни въпроси към критичния дизайн като форма на изследване. Въпросът - Ако целта на дизайна е да подтикне или да се включи в дискусия за контекста, създаден от дизайна, как да се документира и използва тази дискусия? Методологията се основава на предпоставката, че съвместното четене на критични артефакти означава, че разбирането на артефактите може да бъде от значение за бъдещи или латентни нужди. Това дава възможност на потребителя да разширява своето разбиране за това какво е възможно. Тезата на Боуен и приложението на критичната дизайнерска практика с този инструментариум, обаче създава напрежение. Използването на критичен дизайн за създаването на мейнстрийм дизайн изглежда като противоречие в термините. В стратегията си да генерира идеи Боуен представя малка алтернатива за етичен дизайн на комерсиалния продукт. Въпреки че методите на критичния дизайн, са вдъхновили методологията, подходът на Боуен работи по програмата на клиента. Предлага полезна методология за дизайн на участието и разпределяне на процесите на генериране на идеи. Инструментът обаче се движи отвъд полето на критическата дизайнерска практика обратно в комерсиалния дизайн, който се нуждае от ефективност и оптимизация. Най-ползното от изследванията му е в критиката към критичната практика и предизвикателствата пред критичния дизайн. На първо място, той илюстрира рамката на критичния дизайн - изследване на дизайна. Ако критичният дизайн е оформен като изследване, то той трябва да отговаря на някои изисквания за строгост и валидност. Когато липсват доказателства за систематично отражение върху или около работата, претендираща за критичен дизайн, изследването е проблематично. Това е трудно за тези практики. Те са алтернативни, съпротивляващи се на институционализиране. Големият въпрос е как критиката „отвътре” може да се ползва за изследвания в дизайна. Създаването на експериментални обекти и концептуални артефакти всеки път действат като критика на парадигмите. Вместо да търсим система за управление, критичната теория може да работи, като представя проблематиката. Критичните обекти не могат да решават проблеми в професионалната практика, но могат критично да преосмислят параметрите на самия проблем. Системното прилагане на критика, която предизвиква съмнение и несигурност ни подтиква към импровизацията като тактика. Процесът на проектиране може да бъде приравнен на методология за изследване - систематичното индивидуално проучване. Голямата цел на критичния дизайн и изследване на дизайна може би не е в опростяването, а в разширяване на начините за разбиране на дизайнерските проблеми, идеи и граници на дизайна. Разширяването на границите на дизайна и разширяването на неговия обхват означава, че интелектуалните и идеологически основи се умножават и разпространяват.



Дизайнът в академичен контекст, може да допринесе за дисциплината на дизайна, тъй като той се сблъсква със съвременни и сложни проблеми. Необходимо е да се търсят начини за подновяване на професията, чрез разработване на предложения за това кое е желателно, смислено и устойчиво. Отговорността за това е и на академичните институции, които обучават новите дизайнери. Дизайнът в университетите има възможност да се насочи към фундаментален концептуален критичен дизайн, за да може да навлезе и в корпоративната култура. В университета студентите от НБУ определено се насочват да работят в тази посока - да критикуват настоящите и да изследват алтернативни възможности.

### **2.3. Дизайн културата**

Критичният дизайн се занимава с обществени проблеми. Неговата цел е критика на потребителската култура. Артистите не обвиняват никого конкретно и не предлагат алтернативни решения. Изявите им са натоварени с много предположения, зрителите трябва да ги разбират. За да си изгради широко разбиране за този вид дизайн, трябва да се свържат много теоретични перспективи. В предговора към Херциански приказки, Антъни Дън казва как дизайнът може да се използва като критична среда за размисъл върху културно, социално и етично въздействие на технологиите (Dunne, 2005). В нея обекти на критика са търговски мотивирани подходи при електронните обекти. Хората масово ги приемат, без да се замислят как тези обекти оформят живота им.

Критичният метод на проектиране изгражда обекти базирани на познати образи и клишета без да разширява езика на дизайна. Те изследват метафизиката, поезията и естетиката за да създадат странни обекти, които приканват хората да се замислят върху тях. Поради тяхното отсъствие те атакуват преобладаващата култура на дизайна. Те са залегнали в теоретичната основа на критичния дизайн, който се основава на широк спектър от източници. Основните теоретични корени са във философията, хуманитаристиката и социалните науки. В оригиналния си вариант той черпи от постструктурализмът, критичната теория, материалистични философски концепции, италианският радикален дизайн, много от видовете авангард и съвременното изкуство. Ключовите цели на тези източници са потреблението, изкуството и ежедневието. Всепроникващото влияние на медиите атакуват хората с изображения на реклама, която формира желанията на хората и променя мотивите за производство и изгражда езика на консумативното желание. Те функционират като холивудски филмови студия.

Тази култура на дизайн надхвърля индивидуалността и институциите. Няма никакъв смисъл да се критикуват дизайнерските училища или дизайнерските фирми. Най-подходящо място за критика не е езикът на визуалната култура, а общия фон, който прави тази култура възможна.

### **2.4. Преоформяне на полето**

Дизайн Акт (Design Act, 2009) е форум за изясняване и обсъждане на съвременните дизайн и изследователски практики, които се занимават с политически и социални проблеми. Там се проследяват текущите и исторически тенденции в критичните практики от практикуващи, педагози, куратори, критици и други от областта на дизайна. Изследват се методите на дизайна, естетиката и техниките, които описват това, което Мазе нарича критика отвътре - т.е. дизайнери, които се занимават със социални и политически идеи в и чрез действие в рамките на тази практика. В сайтът Ериксон и Мазе, (Design Act, 2009) заявяват, че тъй като дефинициите на дизайна се променят, форумите и форматите на дизайна трябва да бъдат преосмислени.



Те заявяват, че проектират документи, които се занимават със социалната агенция на дизайна. Наред с примерите за критична практика тя включва примери за работа, които са описани като „Социално отговорно проектиране”. Социално отговорният дизайн може да бъде описан като критичен към преобладаващия дизайн, защото се основава на социалните проблеми във връзка с консуматорството. От появата на „Проекта за реалния свят” на Папанек, (Papenek, 1985) благодарение на екологичният дизайн и фокусирането върху устойчивостта, дизайнерите са все по-активни в търсенето на решения и решаването на проблеми, свързани със социалната отговорност. Първоначално очертан от Папанек и усъвършенстван от много дизайнери, социално отговорният дизайн често е структуриран около „дизайн мислене”. Социално отговорният дизайн съдържа много идеи за това как да се постигне решаване на проблеми чрез практиката на дизайна. Бюлман (Bülmann, 2008) пише, че критичният дизайн е форма на социално отговорна конструкция, определяща критичния дизайн и практиката му, като агент за промяна на социалните проблеми. В този смисъл учените се опитват да разработват идеи, методи и концепции, свързани с дизайна на теми, извън търговската практика и очертават концептуалния хоризонт, срещу който дизайнерите действат критично. Фалман (Fallman, 2008) описва работата на дизайнера, като ползва разпределението на дизайн изследванията въведено от Кристофър Джон. Заявява, че работата на дизайнера е разположена в три пресичащи се области: дизайн практика, изследване на дизайна и изследване за дизайна. Областта на дейностите в дизайна имат синтетичен характер.

#### Дизайн практика.

Областта на дейност в дизайнерската практика за комерсиални или академични цели е много близка и понякога идентична. Жизнено важна за нея е компетентност, знание и опит на индивидуалния дизайнер. А в екипна работа тази комбинация се допълва от традиция в проектиране между членовете на екипа.

#### Проучване, изследване на дизайна (Design Exploration).

Проучването на дизайна привидно стои близо до практиката за проектиране. Основната разлика е перспективата на изкуството, от която се изгражда. Дизайнът се превръща в изявление за това какво е възможно, желано или идеално. Предлагат се алтернативи, които критикуват съществуващите дизайни. Изследването на дизайна е ясно свързано с идеите на изкуство, както и с интерпретирането на много хуманитарни дисциплини. Тук се включва самото представяне, чувственото възприятие, съответствие и несъответствие с традицията и културата, стила и т.н. Тези процеси широко използват теориите и алтернативните възможности за дизайн. Тук дизайнерът провокира, критикува и експериментира, за да разкрие алтернативи на очакваното и традиционното, за да превъзмогне нормите и клишираните резултати. Резултатите, които излизат от изследването на дизайна са социални по характер и дори подривни.

#### Проучвания, изследвания за дизайна (Design Studies)

Тези изследвания стоят най-близо до традиционните академични дисциплини. Общата цел е да се изгради интелектуална традиция в рамките на дисциплината и да се допринесе за натрупване на знания. Обикновено това включва аналитична работа, която е принос към теорията на дизайна, методологията на проектиране, историята на дизайна и философията на дизайна. Например изследване на това как дизайнерите работят, мислят и проектират, включително изучаването на методите и процесите им. Изследват се артефактите, как те работят и разбирането за контекста на творбите. Тази дейност е дистанцирана. Тя търси общото, нейната цел е да опише и разбере.

Разбирането на трите области на работа на трите области на дейност на дизайнера е от решаващо значение за дизайн дисциплината.



Сандерс (Sanders, 2006) и Стапърс и Сандерс (Stappers, Sanders, 2008) подкрепят позиционирането на критичната дизайнерска практика в други форми на социален дизайн. Въпреки това, те позиционират критичния дизайн като форма на изследване, ръководено от дизайнера като експерт. Това предполага, че критичния дизайн се счита за йерархична практика, където потребителят се разглежда като реактивен участник в дизайна. Това разграничение разделя критичния дизайн от другите форми на практика на социален дизайн. В социално отговорния дизайн се набляга все повече на участието на потребителите в процеса на проектиране. Такива съвместни практики в които потребителите могат да проектират и за co-design потребители. Тези модели на практика са илюстрирани от методите на дизайн, използвани от изследователския център Хелън Хамлин, инициативата “Make Tools” на Елизабет Сандерс (Sanders, 2006) и преход към дизайна на продуктите с отворен код, например „Open IDEO“.

Критичната дизайнерска практика, която се дискутира тук, не е форма на социално отговорна конструкция. Социално отговорният дизайн е по-малко задълбочен, отколкото критичния дизайн. Той се ориентира към действителните нужди, които съществуват в обществото. Следователно, това е един от най-характерните фактори между това изследване и анализите в „Design Act”. Критичната дизайнерска практика, разглеждана тук функционира като коментар, а не като непосредствен инструмент за промяна. Критичната практика интерпретирана тук представя експертно съзнание. В това отношение следва да се възприема като много по-субективна от формите на социално ориентирана дизайнерска практика. Характеристиката на критичната дизайнерска практика може да бъде приведена в съответствие с аргумента на философа Вилем Флусер, че „дизайнът е обструктивен и най-отговорният начин да се проектира е той да бъде по-малко обективен, да се проектират въпроси, които предизвикват загриженост и да общува субективно” (Flusser, 1999, стр. 59). Фокусът на тази практика е по-скоро в разума и изявлението, отколкото в техническите или социалните иновации в служба на актуалните нужди. Критичната дизайнерска практика се приема като аналог на това изследване. Дизайнерът се представя като автор и критик. Тази дизайнерска практика, може да се опише като дизайн за потребителите, където дизайнерът насочва а полемичен коментар сред група потребители, за да отговори на опасения, които може би не са явни или може би все още не съществуват. Трудът очертава как дизайнерът като автор насочва критиката си и представя критиката и позицията си в извън контекста на дисциплината.

## Изводи

Тази част от изследването показва опити за разработване на критична дизайнерска практика като академична форма на изследване. Как тази практика може да работи като изследвания в областта на дизайна и извън него. Въпреки че изследванията в критичната дизайнерска практика се увеличават, историческият анализ на критичния дизайн идва от изкуството и се основава на теория, по-позната за изкуството и визуалната култура. Дисертацията илюстрира как анализът от гледна точка на изкуството и визуалната култура обикновено се основава на малко ограничена концепция за функция и пропуска експериментални, изследователски и дискурсивни форми на дизайнерската практика. Оспорва се анализа и категоризацията на критичния дизайн като форма на изкуството, основана на утилитарна концепция за функцията. Цитиран е Мат Малпас, който въз основа на изследване на литературата за функцията, релационните и динамичните и характеристики илюстрира, че дори тесните строго конструирани практически функции могат да бъдат интерпретирани. Функцията е динамично качество и е отворена за умишлено присвояване. Следователно, ако и



дизайнерът, и потребителят приемат критичната практика като дизайн, то производението е дизайн. Дискусията очертава необходимостта от по-дизайнерски фокус върху критичния дизайн, за да бъде работата разглеждана като дизайн. Обсъждането на обектите на критичната дизайнерска практика като обекти на дизайна провокира различно обсъждане на обекта, от това ако е дискутиран като изкуство. Тази глава очертава необходимостта от ангажиране на по-широка дизайнерска общност в дискурса за практиката на критичния дизайн. Това би могло да попречи на практиката да стане твърде самоотразяваща и включена като символизъм и ограничена до културен контекст. Дискусиите за характеристиките на функцията дават възможност на критичната практика да преодолее пречките пред себе си, като дизайн, основаващ се на практическата функционалност, и да се обсъжда от гледна точка на дизайна. Например, като се премести дискурса извън естетическите въпроси от галерията към въпросите за използването на обектите и поведението, което може да се появи следствие на диалога между самите обекти и обектите и обществеността. Главата илюстрира начина, по който някои учени твърдят, че има по-богато съдържание в критичния дизайн, който се движи отвъд дихотомията между критична - утвърждаваща, и не трябва да се разчита на други дисциплини. Обсъдихме как в тези проучвания, изследователите включват примери за практики от академичния контекст (изследване) и оперативен контекст. Работата, разгледана тук се ангажира с дизайнерите, които изследват дизайна и използва подходите им. Предизвикателството е да се изработи метод за изследване, за да се проучат ценностите и предположенията на дизайнерите чрез обсъждане на тяхната работа.



## ТРЕТА ГЛАВА

### Класификация на критичните дизайн практики

#### 3.1. Позициониране на критичната практика в дизайна

Дискусията твърди, че критичния дизайн е форма на продуктов дизайн, като се разглежда продукта в единна широка категория. Тя, обаче все още не се приема като конвенционна форма на дизайн. Традиционните практики на дизайна формират дисциплинарно ядро. С появата на нови политически и социални ангажменти в практиките на дизайна, се оспорва дисциплинарното ядро и дисциплината се развива в разширени нови територии, описани тук като периферни форми на дизайн. Дизайна се намира в периферната зона, откъдето действа критичната практика в две посоки: вътрешно насочена към проблеми на дисциплината и навън към по-широки културни, социални и технически проблеми. Фокусира върху себе си, вътре или извън нормалните дисциплинарни граници. Функционира като форма на дискурс и като изследователски инструмент. Критиките са насочени не само към дисциплинарите основи, но коментарите и предизвикателствата на дизайнерите достигат до други области, свързани със социалното конструиране и консумиране на дизайна, като включва редица тревоги, идеи и практики, външни за дизайна.

Съществуват много имена за този вид разширен дизайн: критичен дизайн, дизайнерска фикция, спекулативен дизайн, интеррогативен дизайн, дизайн за дебат, радикален дизайн, концептуален дизайн и дисидентски дизайн, напр. Но това, което е в основата на всички тях е умишленото използване на обекти, изразяващи идеи, които са идеологически, социално и / или психологически натоварени и често провокативни, но основната им цел е критика. Доктората напълно признава и уважава както специфичните особености, така и договорените характеристики на различните подходи, и опитва да потвърди или отхвърли обединяващия ги тук използван термин „Критични практики”- теоретична основа за евентуално бъдещо формулиране на съществуващата практика.

Например Тарп и Тарп (Tharp, Tharp, 2013) преосмислят разширяването и съзряването на дизайн изследванията и практиките през 21-ви век и предлагат основна рамка - подход за широко категоризиране на дизайнерското поле - търговски, отговорен, експериментален и дискурсивен дизайн. За да подпомогнат разбирането на дискурсивния дизайн, който е най-малко познат от тези четири области. Дискурсивния дизайн е представен като всеобхватна рубрика, която обхваща критичен дизайн и по-подходящо отчита разнообразните форми на настояща и нововъзникваща „критична” практика (Tharp, Tharp, 2013, стр.406).

Търговски дизайн - представя най-общото разбиране за дизайн. Представлява огромното мнозинство от текущата професионална дейност и признава историческите му корени. Дизайнът е ориентиран към пазара и движен от него. Това е дизайн, който е критикуван и очевидно критичната практика няма общи цели и не попада в тази предложена категория.

Отговорният дизайн обхваща социално отговорно проектиране, водено от хуманитарна идея. Може да е във връзка с пазара, но основната му цел не е максимална печалба. От разгледаните примери установихме, че много критични практики са социално насочени, което означава, че те обхващат и част от така определената категория дизайн.



Експерименталния дизайн представлява сравнително тесен участък в широката област на дизайна, а основното му предназначение е изследване, експериментиране и откриване.

В най-чистата си форма той не се ръководи от прекалено специфична крайна цел на приложението, а вместо това е мотивиран от проучване - изследване на последиците от дизайна, например: научна иновация, производствена техника, материал, концепция или естетически въпрос (Tharp, Tharp, 2013, стр. 406).

Съществува известно припокриване с критични практики, които проучват последиците от дизайна.

Дискурсивния дизайн се отнася до създаването на утилитарни обекти (услуги) взаимодействия, чиято основна цел е да съобщават идеи-артефакти, вградени с дискурс. Това са инструменти за мислене; те повишават осведомеността и може би разбират съществени и често спорни въпроси от психологическо, социологическо и идеологическо следствие (Tharp, Tharp, 1913, стр. 406-407).

Критичните дизайн практики определено са дискурсивни, но те обхващат и другите категории, определени от Тарп и Тарп. Тук, обаче има съпротива спрямо термина Дискурсивен дизайн, определен като чадър, включващ и критичните практики или по-общо определени като алтернативни опозиционни и маргинализирани от Борис Сергинов (Сергинов, 2015). Термина дискурсивен дизайн има своите проблеми, защото общото намаляване на алтернативните и опозиционни, маргинализирани дизайн практики, обединени в тезата под наименованието Критичен дизайн, би било жалко да бъдат сведени до словесен дискурс или аргументация, тъй като пренебрегва критичните и невербалните функции на самите обекти. Това означава, че не е термин, който обхваща и определя цялата категория критични практики. Освен това наименованието „критични” на този етап от развитието на практиките е достатъчно широка и определяща категория за тези определени като алтернативни опозиционни и маргинализирани (Сергинов, 2015).

Дори можем да допуснем, че приобщавайки ги към ядрото на дизайна възможно е да загубят своя потенциал, погълнати и потопени от конвенционния дизайн, който би могъл да извлече само формалните му характеристики.

Аналогичен е случаят с постконцептуалното изкуство, от което съвременното изкуство с лекота възприе само като форма, игнорирайки неговия критичен потенциал.

Концептуалният дизайн на практика е определен като категория от Биляна Калоянова (Калоянова, 2016). Терминът обхваща мощна вълна от практики, чиито наратив не е подчинен на функционализма и формализма, терминът започва да придобива съвременното си звучене и концептуалния дизайн да бъде детерминиран във взаимовръзката между дизайна и концептуалната тенденция в изкуството на ХХ в. (Калоянова, 2016).

Използването на „концептуален” е в отношение с концептуалното изкуство. Но терминът “концептуален” е много широко използван термин, а в случая покрива обектите на концептуалното изкуство (както ще разгледаме в следващата глава - те са неразличими от дизайна). Актуалната литература за критичен дизайн осигури първоначалните тематични категории практики. Едната се занимава с фючърси и на много места е описана като Концепт дизайн (Concept design). Друга, която се занимава с критика и социален коментар, и е описана като Критичен дизайн. И третата, която се фокусира върху проблемите, свързани с дизайн, устойчивост и производство е описана като Концептуален дизайн. Концепт дизайна е наследство от световни панаири и фючърси. Въпреки това, както е възприет не търси и не е достигнал до степен, че да олицетворява критичното отношение в практиката.



Най-новото поле на критична дизайнерска практика е Спекулативния дизайн. Неговата известност като практика се развива ускорено по време на изследователската работа по научната теза. Спекулативния дизайн се основава на методи за бъдещо прогнозиране, подобно на Концепт дизайна, а тези методи са интегрирани с критично отношение, открити в критичния дизайн. Тъй като изследването напредва чрез анализ от литературата и публикации, използването на концептуален дизайн, като категория, на практика освен тук е преработена и в изследванията на Мат Малпас, като неопределено критично насочена (Malpass, 2015) по две причини. Първо, литературата показва, че критичната дизайнерска практика е по същество за критика и идеи, а дизайна е позициониран като форма на дискурс. Като се има предвид това, всички примери за работа, дискутирани като критична дизайнерска практика тук, работят по неконцептуален начин, описан по-горе, и вече масово възприет. На второ място, Концептуалният дизайн има дълга и разнообразна история. Той е разпопосчен и натоварен, и до голяма степен противоречащ си термин в дизайна и изкуството.

Представянето на асоциативен, критичен и спекулативен дизайн са вид концептуален дизайн, използвайки отново термина “концептуален”, за да се обозначи друга подкатегория на практиката, като създава объркване.

В светлината на това Концептуалния дизайн е преосмислен в таксонометричното пространство на критичните практики в тезата на Мат Малпас (Malpass, 2015). Като Асоциативен дизайн тук ще бъде разглеждан с това наименование. Дали е Концептуален или Критичен дизайн, разликата се крие в това, дали има за водещото начало критичен коментар за нещо или предложение за дизайн. Критичните дизайнери са двусмислени по отношение на това дали обекта е предназначен за реална употреба или за критично изявление, но независимо от това може да е анализиран както като изкуство, така и като критичен или концептуален дизайн - всичко зависи от изявлението на автора.

Важно е да се разбере какво представляват и по какво се различават критичните практики, какви са разликите в техните методи, целите и областите.

### **3.2. Категоризиране на практиките**

В обзора на изследванията и направленията като критичен анализ се представят доказателства за три различни типа критични практики - асоциативен дизайн, спекулативен дизайн и критичен дизайн.

Асоциативният дизайн се появява от стари критични традиции в дизайна и се основава на механизма за подриване и експериментиране в концептуалното изкуство. Тази практика е обсъждана подробно от Мазе и Редстрьом (Mazé, Redström, 2007), Биляна Калоянова (Калоянова, 2016) и др.

Критичният дизайн се основава на развитието на информационните технологии и на дизайна на взаимодействието, който предизвиква развитието на връзката на обект с човек. Критичния дизайн е с пречистващ ефект и е променил вида критика, който Асоциативния дизайн предлага в контекста на науката, изкуството, психологията и обществото.

Спекулативният дизайн произлиза от критичния дизайн и се фокусира върху създаването и проектирането на наука и технологии.

В първия вид дизайн фокуса обикновено е продуктов дизайн, втория се занимава с преоценка на дизайна, третия изглежда отвъд дизайна, с неговите приложения в областта на науката и технологиите. Тези форми на практика са експериментални, изследователски, провокативни, дискурсивни и рационални. Те поставят под въпрос действащите нагласи в дисциплината и извън нея. Спекулативния дизайн специално се



фокусира върху науката и технологиите и проектиране на сценарии за използване, което показва, че това е нововъведение. Критичния дизайн, обаче, се оформя от развитието в областта на взаимодействието човек-компютър, а по-късно - дизайн взаимодействието. В този контекст оспорва конвенционалните подходи при проектирането.

Всяка от тези практики оспорва основната идея, че дизайна трябва да бъде основан на нуждата от ефективно използване и техническа функция.

### 3.2.1. Асоциативен дизайн

Първоначално фокусиран върху дисциплината дизайн, асоциативният дизайн, подрива обикновените и ежедневните обекти. С вграденото си възприятие обектите на асоциативния дизайн играят ролята на критична среда, която отразява иронично културното значение, като визуализира въпроси, свързани с дизайнерската практика днес. Това е лаконична форма на дизайнерска практика, която се опира на артистични спекулации, а не на дизайн за производство. Целта на този подход представлява средство за дизайнери и ползватели да преосмислят доминиращите традиции и ценности в проектираните обекти и тяхната среда. Асоциативният дизайн на Мартино Гампер например, се характеризира със спонтанност и срыв на процесите в дизайна. В 100 стола за 100 дни, Гампер използва бурлеска, чрез методите на cut-up, хибрид и бриколаж за рекомбиниране на елементи от серия съществуващи уникални столове. Проектът съчетава официални и функционални въпроси със социологически и семиологични въпроси. Или, както каза Гампер: „Какво се случва със статуса и потенциала на пластмасовия градински стол, когато е тапициран с луксозен жълт велур?” (Gamper, 2006) Мартино Гемпър, 100 стола за 100 дни, 2006 г. (изображение 3.1).

Чрез усвояването на намерени обекти, дизайна може да се разглежда като критика към остаряването и ролята, която професията дизайн играе в управлението на културата. Асоциативният дизайн създава критичен ход и зрителят е предизвикан да изследва предмета. Предизвиква вградените предположения в продуктите, като използва конвенционалните дисциплинарни рамки за утвърждаване, чрез подкопаване на нормите. Асоциативният дизайн работи чрез това, което Гейвър, Бивър и Бенфорд (Gaver, Beaver, Benford, 2003) очертават като неяснота на контекста, а именно парадоксът и двусмислието, използвани в правилния контекст могат да работят, за да разкрият, осветят и съчетаят противоречията по холистичен начин. Анализирайки практики от съвременното изкуство и дизайн те определят три широки категории на двусмисленост. Двусмислеността на информацията се открива в самия артефакт, двусмислието на контекста в социокултурните дискурси при тяхното тълкуване, а двусмислието на взаимоотношенията в интерпретативната позиция. Разрешаването на това двусмислие в дизайна има няколко предимства. Най-важното е, че позволява на дизайнерите да ангажират потребителите с проблеми, без да ограничават начина, по който те отговарят. Освен това позволява да се изрази гледната точка на дизайнера, като същевременно дава възможност на потребителите на различен социокултурен произход да намерят свои собствени интерпретации. Този богати естетически и концептуални потенциали на неяснотата отдавна се използват в областта на изкуството, и е видно как работи в съвременното изкуство. Критичния разказ е вграден в обектна форма обикновено преведена чрез познати архетипи. Подобно на работата на Гампер, практиката е доминирана от мебелния дизайн. Столовете, масите и осветлението, които характеризират асоциативния дизайн, правят предметите по-рационални от тези в спекулативния и критичен дизайн. В асоциативния дизайн, дизайнерите използват



непосредствено отношение към материалите, изобретателен подход към производствените процеси и методи, и типично съпротивление към продуктивния стил. Методите за изразяване - промяна на контекст и хибридность се използват, за да се намесят в понятията и поведението, използвани при употреба. Тези селективни противоречия придават богато концептуално значение на обектите.

### 3.2.2. Спекулативен дизайн

Разположен между нововъзникващия научен дискурс и материалната култура, спекулативният дизайн действа в едно амбивалентно пространство и обикновено се фокусира върху опитомяването на съвременните идеи в науката и приложните технологии. Той се занимава с прогнозиране на социално-техническите тенденции, разработване на сценарии за продуктови роли в нови контексти на използване, свързан е с фючърси, изграждане на сценарии и технически научни изследвания. Има за цел да разшири контекста и приложенията на работата, извършена в лабораториите и да ги покаже в ежедневни контексти. Спекулативният дизайн често отнема онова, което Финбърг (Feenberg, 1999) описва като материална гледна точка на технологиите. Поради това поставя под съмнение ролята и потенциала на новите науки и технологии, често с дистопичен подтекст. Проектите представляват предизвикателни изказвания, които се опитват да изследват етичните и обществени последици от приложната наука, дизайна и културата. Дизайнерите смятат, че биотехнологията, нанотехнологиите, синтетичната биология и роботите попадат в компетенциите на продуктивния дизайн. Обикновено дизайнерите работят с научни практики, материали и концепции.

Резултатите, генерирани в научната практика, се приемат в дизайна и в някои примери процесът на науката се определя като дизайн процес. Много често обаче, те се разтварят в науката и технологията, което не подпомага за развитието на дизайн дисциплината. Спекулативен дизайн Джеймс Огър, (Smell+, Smell blind date, 2010) (изображение 3.2), (food probe by philips design 2010) (изображение 3.3, 3.4).

Целта на изследователите е да изградят научни теории за културните последици. Джеймс Огър (Auger, 2010) например, изследва човешкия опит на основа потенциала за усещането за миризма, като прилага съвременни научни изследвания в редица вътрешни и социални контексти. Огър спекулира с обекти и сонди, използва диагностични инструменти за измерване на генетичната съвместимост на потенциалните партньори. Проектът предизвиква социално-културното ембарго, което съществува и възпрепятства реализацията на тази технология в контекста на „реалния свят“. Примерите за това включват Life Support на Коен (Cohen, 2008) проект, който предлага използването на животни, които обикновено се отглеждат за търговски цели или забавление да се ползват като спътници и доставчици на външни заместители на органи, предлагащи алтернатива на нечовешките медицински терапии. Например състезателна хрътка като „респираторно куче“ или предлага използването на генетично модифицирани овце да действат като машини за диализа.

Във всеки един случай дизайнерите поставят под въпрос приложението на науката в нови контексти. Дискурс, изграден върху и около тези дизайни, осветява бариерите, които могат да бъдат използвани в прилагането на тези научни методи и техники - етичните и културни граници при развитието на науката и технологиите. Тези предложения ни задължават да изпитаме нашите ценности и как ще да се наложи да се променят, за да може науката и технологията да бъдат реализирани по такъв начин. Подобни практики поставят под въпрос научните и социални теории, като отразяват последиците от дизайнерските решения и как те могат да продължат към бъдещето. Спекулативният дизайн предлага демократична и открита дискусия за развитието и



насочването на науката и технологиите. Вместо да представят потребителски продукти, тези форми живеят в контекста на изложбата и обществената ангажираност. Спекулативният дизайн работи чрез двусмислие на информацията. Работата се представя с външен разказ и сценарии, филм, изображение или друг документален материал, контекстуализират нововъзникващите технологии, като ги представят за вече въведени в употреба. Обектите обикновено се намират в контексти, които преувеличават въздействието на приложната наука и насърчават разсъжденията върху информацията за работата.

### **3.2.3. Критичен дизайн**

Ако спекулативният дизайн се фокусира върху науката и потенциалните бъдещи приложения на приложната технология, то критичния дизайн се фокусира върху наличните социални, и етични последици от дизайнерските обекти и практики. Той се основава на критична социална теория. Дизайнерите могат да представят културния хоризонт днес, предлагайки критика на това, което вече съществува. В основата му са пара-функционалността и естетиката на употреба (Dunne 1998, Hällnas and Redström 2002). Чрез механизми на отчуждение дизайнерите разширяват критичната дистанция между обекта и потребителя. По този начин те предизвикват коментар по текущите социално-икономически, икономически, политически, културни и психологически проблеми. Работата на Дън и Рейби „Това е вашето бъдеще” през 2004 г. (Dunne, Raby, 2004), например, е критична задача, възложена от Музея на науките, Лондон. Дън и Рейби представят колекция от тематични продукти за изследване на етичното, културното и социалното въздействие на различните енергийни фючърси. Фотографските сценарии включват биогориво, създадено от човешки отпадъци. Дизайнерите представят идеята, че човешките същества могат или биха могли да бъдат трансформирани от потребители на гориво към доставчици на енергия. Подобно на много други проекти на критичен дизайн, проекта е по-многопосочен и много политически в своя тон, в сравнение със спекулативния и асоциативен дизайн. В проекти като този, критичният дизайн споделя особеностите на дизайнерския активизъм и културното объркване. В критичния дизайн е жизнено важно за потребителя да изпита дилема и да носи нещо от тежестта на тълкуване. Целта е да се вдъхне въображение и интелект на публиката, за да може дизайнера да предаде посланието. Подобни примери за критичен дизайн често представят фиктивни сценарии. Предметите са предложени като реални, дори и да не могат да съществуват при нормални модели на потребление поради социално или културно ембарго. Например това, че те представят безпристрастно предполагаемото използване на детски труд за производство на енергия. Подобни произведения хващат потребителя в клопката между реалността и фантастиката. Те изглеждат истински, но в тях има нещо нередно. Барьерите се въвеждат или преувеличават по начин, който е обезпокоителен. Тези механизми поставят въпроса за това, какво ще трябва да променим в нашата реалност. Какво може да ни накара да събираме телесните отпадъци на децата за енергия? В това напрежение между реалността и това, което е забранено, се насърчава дебата. Целта е да се покажат допусканията, провокиращи действия и стимулиране на дебата. Критичният дизайн работи чрез това, което (Gaver, Beaver, Benford, 2003) очертават като релационно двусмислие. Критическото движение се развива чрез синтез на обект и медии, които го записват и осигуряват адекватност на събитията, които ни подтикват да интерпретираме значението му.

### **3.3.Методи на работа**



### 3.3.1. Сатира

Анализът идентифицира сатирата като изявена концепция. В рамките на това, сатирата, обекта на рационалност и наратива са идентифицирани като инструменти в критичната дизайнерска практика. Те се използват в асоциативния, спекулативен и критичен дизайн и могат да бъдат използвани за диференциране и структуриране на видовете практики. Литературната сатира с нейната теоретична основа може да бъде използвана в критичната дизайнерска практика. Сатирата е изкуството да се дискредитира явление или процес, като го прави абсурден и предизвиква осмиване, презрение или показно унижение. Това е важно за дизайна, тъй като практиката на критичния дизайн функционира като коментар, който го осмива, като същевременно отказва да изостави дизайнерските принципи. Функцията на критическата дизайнерска практика, в съответствие с функцията на сатирата е конструктивната социална критика. За постигането на това, дизайнерите използват остроумието като инструмент за критично отражение. Има два основни вида сатира, процъфтели при Хораций и Ювенал. Хораций избира леката подигравка и игривото остроумие, като най-ефективно средство за своите цели.

Въпреки че изобличавам примери на глупостта, казва той, не съм прокурор и не обичам да причинявам болка; ако се смея на глупостите, които виждам, не съм мотивиран от злоба. Стиха на сатирика трябва да бъде лек и непретенциозен, остър, когато е необходимо, но достатъчно гъвкав, за да се различава от злобата (Elliott, 2006).

Накратко, характера на сатирика, представен от Хораций е този на градския човек, човека на света, загрижен за глупостта, която вижда навсякъде, но го приема със смях, а не с ярост.

Ювенал, повече от век по-късно, приема сатиричната си ролята по различен начин. Най-характерната му поза е тази на праведния човек, който гледа с ужас корупцията на своето време. Ювенал казва, че сатирата му е надхвърлила ограниченията, установени от предшествениците му; тя е на високото ниво на трагедията (Elliott, 2006). Резултатите от иновациите на Ювенал са силно объркващи за литературна история. Какво е сатира, ако двамата поети универсално признати за върховни майстори на формата, се различават дотолкова в своята работа, че са почти несъизмерими? Ювеналната сатира е често политическа, груба, варира от ирония до открита ярост. Работи чрез наративни техники на антитеза, неприличие и насилие (Elliott, 2006). Хорийската сатира е по-малко политическа, идентифицира безумието и работи чрез техниките на бурлеската, преувеличение и пренебрежение (Elliott, 2006).

Диапазонът от сатирични техники диференцира практиките, описани по-горе. Асоциативният дизайн работи чрез хорийска сатира. В този подход, дизайнерът взема съществуваща работа, създадена с ясна цел или обект с висока репутация и прави работата да изглежда смешна, като я зарежда с неприлични идеи. Това може да бъде постигнато чрез представянето и в неподходяща форма или контекст на използване. Подразделите на Сатирата са Бурлеската и Пародията (Encyclopedia, 2006). Пародията е композиция, която имитира сериозния начин и характерните особености на своеобразната работа или отличителния стил на нейния производител, като ги прави да изглеждат смешни. Това е взаймствано от бурлеската. Бурлеска е форма на сатира, характеризираща се с нелепо преувеличение.

Основното качество на бурлеска е несъответствието между предмет и стил. Това означава, че стилът, който обикновено е сериозен, може да бъде използван с



безсмислена материя или стил, който е много безсмислен, може да се използва, за да се подиграва на сериозността (Encyclopedia, 2006).

Спекулативната и критична дизайнерска работа работи чрез ювенална сатира. Подхода на Ювенал е мрачен. Той работи чрез наративни форми на алегория, преувеличение, противопоставяне, неприличие и насилие. В това отношение дизайнерът подхожда към работата си като за атака към погрешното мислене, а сатирата му предизвиква чувства на презрение, шок и възмущение в съзнанието на потребителя. Спекулативният дизайн работи чрез механизми на преувеличаване, изкривяване и алегория. Признаването им, обаче трябва да предхожда корекцията. Признанието от страна на потребителите се постига чрез използване на алегория, с която дизайнерът конструира разказите за употреба около технологичния продукт и приложението на нова наука. Това се постига чрез промяна на перспективата на дадено условие, като се отделя от обикновения контекст, подчертавайки някои аспекти.

### **3.3.2.Форма на разказа**

Типът на разказа, използван в дизайнерската работа в контекста на използването, структурира тематични категории. Разказът описва използването на техники за разказване на истории, коментари или въпроси чрез действията на дизайна. Разказването на истории поставя продукта в система за използване, която позволява на потребителя да разбере и да се ангажира с дизайна.

Асоциативният дизайн използва форма на вграден разказ. Обектите му представят лаконична критика. В този контекст обектите сами по себе си са рядко контекстуализирани от външна среда, например писане, изображения или филми. Историята е вградена в обекта, чрез използваните материали и формата на обекта. Обектите функционират като критичен език чрез подриване на познатото използване и архетипни обекти.

Спекулативният дизайн може да използва тези методи, но поради особените и непознати характеристики на обектите се изисква подробен разказ. Създаването на сценарии и прототипи на нови обекти и технологии ги поставят в нов контекст на използване чрез визуализация. Тези непознати обекти изискват подробен разказ за илюстриране на тяхната употреба и функция. Това се постига чрез наративи и филми, фотография и други носители извън самия обект. Конструиращите разкази са необходими, за да се разбере обекта е необходимо да се въведе допълнително ниво на двусмислие, за да се предизвика дебат.

Критичният дизайн работи по подобен начин, създава външен разказ за поставяне на обекта в неговия контекст на използване. Разликата между предлагания сценарий и социалната конвенция се установява чрез провокиран разговор. Типът на разказа съответства на типа сатира. Хорийската сатира, чрез която функционира асоциативния дизайн действа чрез пародия. Познатите форми и конвенционалните разбирания са пародирани. Критиката е вградена в обектите, защото потребителите са запознати с обектите. В този контекст, историята е също толкова важна, колкото и произведения обект.

### **3.3.3.Рационалност и неяснота на обектите**

Нелогичната рационалност се отнася до това колко рационален е обектът. В асоциативния дизайн представените обекти са по-рационални. Те са познати и разбираеми сами по себе си. Премахването на познати обекти и правенето на обекта странен създава неяснота на контекста. Това е полезно за стимулиране на хората да се



доближат до обекта без предубеждения и да поставят под въпрос предположенията, които могат да имат за него. Както е описано по-горе, рационалните обекти в критичната дизайнерска практика са обзавеждане, столове, маси, осветление.

Тъй като спекулативният дизайн се занимава с абстрактна и развиваща се технология, научния метод се счита за част от дизайн процеса, неговите обекти са описани като нерационални и трудно разбираеми. Предмета и използването им зависи от изработването на външен разказ за контекстуализиране. Фокуса тук е да се създаде несигурност в информацията, предоставена чрез дизайна.

Обектите, които типизират критичния дизайн, също са описани като нерационални. Тук дизайна се поставя в контекст чрез разказ. Използва се взаимовръзка, която кара потребителя да обмисля нови вярвания и ценности, а в крайна сметка да промени собствените си нагласи. Недовършените релационни аспекти на дизайна създават условия за лична проекция на въображение и ценности върху дизайна. Това позволява на обектите да работят като психологически огледала на хората, на техните ценности и дейности.

Обектите на асоциативния дизайн са познати и разбираеми сами по себе си. Но подкопаването на познатите типове и направата на тези обекти създава неяснота на контекста. Мартино Гампер (Gamper, 2006) например, преработва седалките, краката и други части на столове с части от други. Той конструира серия от уникални столове, които са функционални. Тази форма на критика е полезна, за да стимулира хората да се занимават с конкретен дизайн с открит ум и съзнание, да ги накарат да поставят под въпрос предположенията, развиващите се технологични науки или просто възможностите на дизайна. Често тези нововъведения все още не са присвоени в ежедневието. Поради това обектите не са рационални и не са непосредствено разбираеми или асимилирани в колективното въображение. Обектът и неговото използване не са зависими от разработването на външен разказ за контекстуализиране и разбиране на обекта и неговия контекст.

За спекулативния дизайн е важно да създава несигурност относно информацията, предоставена чрез дизайна и неговия подкрепящ разказ, като в същото време е поставен като реален дизайн обект. Целта на това е не само да направи дизайнерската работа мистериозна, по-важното е, че тя може да помогне на хората да се присъединят към работата, която им дава представа за дизайна.

Критичните дизайнерски обекти също са нерационални. Тук обектът е поставен в контекста чрез механизмите на разкази и алегии. Използва се релационна двусмисленост, която кара потребителя да обмисля нови вярвания и ценности и в крайна сметка да поставя под въпрос собствените си нагласи.

Рационалност на обекта, разказ и сатира са условия, които дават възможност на асоциативния, спекулативен и критичен дизайн да бъдат дефинирани в пространството. Колкото по-рационален е обектът, толкова по-лаконична е критиката. Колкото по-малко рационален е обектът, толкова повече има нужда от външен алегоричен разказ. Критическият ход се установява чрез ювеналните форми на сатира.

## Изводи

Описани са три вида критични дизайн практики, въз основа на контекстуален преглед на проекти и литература, насочени към критичните практики в дизайна, както и описание на методите, по които тези практики действат. Обичайно за тях е използването на сатира, рационалност на обекта и разказ за ангажиране и прилагане на критика. Целта на критичния дизайн, съизмерим с функцията на сатирата е дизайнерска критика, използвана като инструмент за въздействие, с цел предизвикване на критична



реакция. Няма сатира без критика, а хуморът е мощен инструмент за ангажиране. Но тази критика зависи от разчитането на обектите на критичната практика като обекти на дизайна. Следователно те винаги са контекстуализирани, чрез самия обект или чрез употребата на наратив. Критичният ход е установен чрез връзката между остроумие и реалност, които резонират с потребителя, създават дилема за интерпретация.

Като преценка дали даден проект може да бъде категоризиран като асоциативен, спекулативен или критичен, трябва да се движи отвъд обвиненията, че се прави „дизайн за дизайнери“.



## ЧЕТВЪРТА ГЛАВА

### Нова форма на хибридна практика

#### Въведение

В резултат на глобализацията, социалното и технологичното развитие, все повече сме свидетели на практики, които пресичат дисциплинарните граници на изкуството, дизайна, технологиите и артистичната социална намеса. Тези практики се представят в утвърдени контексти на пространства за изкуството, в дизайн културата, технологични лаборатории и активистки арт и дизайн. Те напускат своите граници, когато пространствата на съвременното изкуство се използват за политически цели, когато социалният дизайн и изкуството в публичната среда се приоритизират от жителите на квартала, когато медийния дизайн се превърне в проект за овластяване на съвременни художници. Често позиционирането на тези проекти като изкуство, дизайн, технология, активизъм е просто тактика, съобразена със съществуващите институции и дискурси, които все още действат в категориите от 19-ти и 20-ти век.

#### 4.1. Контекст

Това ново поле има потенциал да даде на тези практики общо име. Необходимо е дефиниране на тези практики. Измислено в контекста на дизайнерската култура то събира практики, които са дефинирани от общата им характеристика на критичността, а не от общ дисциплинарен и институционален контекст, като работят с подходи и нагласи на мислене като практика. Тази критическа форма не само заличава разделянето на дисциплините на изкуството, дизайна, активизма и технологията. В така оформения критически процес самата практика става критична и философска. Тази ориентация съответства на съвременните философии, които поставят под въпрос разделението между идеята и материята. А културното производство с отворен код е характеристика на критичния обрат. Такава концепция е обединяваща и следователно еманципирана от конкретен контекст. Създават се пространства от обща област на практиките в съвременното изкуство и дизайн. Въпросът е да се съживи концепцията критичност в теорията и практиката на съвременното изкуството, и на дизайна, както и да възстановят радикализираната си критичност, подобно на движенията в изкуството и дизайна от миналия век. Подобна перспектива за изкуство ще обогатява дискурса в хибридно поле с критичност на дискурса. Традиционно, съвременното изкуство има предимство пред дизайна в критичния дискурс, използвайки критичната теория, концептуалното изкуство и институционалната критика.

Необходимо е да се проучи как този радикален елемент може да информира разширените понятия в критична посока.

Практиките на „Open Art Exhibition” и „DIY” могат да бъдат използвани като критика към начините за производство и разпространение на съвременно изкуство и дизайн. Съвременния хибрид (изкуство, дизайн и наука) наречен „творчески индустрии” приобщава изкуството и културата от 20-ти век към пазара. Тук се предлага алтернатива, която не е пазарна, а артистично и социално насочена. Подобно на науката и технологията от миналото днес изкуството и дизайна играят важната роля за развитие на света. Те провокират новите идеи, движения и решения, за да ни помогнат да се справим със сложните проблеми на нашето време.



## **4.2. Дефиниране на критична дизайн практика в НБУ**

Въз основа на направения анализ на критичните дизайн практики дисертацията установява, че все още няма описани и анализирани подобни практики в изследванията за дизайн. Тези, които се практикуват в НБУ са най-близо разположени до Асоциативния дизайн. Представените дизайн обекти на студенти, слумни и преподаватели от НБУ показват развитие през годините. Значението на познанието и подривната работа на обектите се появяват по отношение на смисъла на Концептуалния дизайн, но категорично са свързани със Съвременното изкуство, с плурализъм. Нито Концептуалния дизайн нито практиките на категорията определена от Малпас като Асоциативен дизайн са определящи термини за тези маргинални, съпротивляващи се опозиционни дизайни. Необходим е подходящ термин, който да ги означава, както и подходящо определение на тези дискурсивни критични практики (опозиционни дизайн практики), тясно свързани със Съвременното изкуство. Обосновано се предлага за обсъждане термина Деструкция, като означаващ - Деструктивни дизайн практики.

## **4.3. Обсъждане на термина Деструкция**

Терминът деструкция е образуван от лат. *destructio*, което буквално означава: *lat.* Отмяна и отказ и лат. *structio* – изграждане, изработване. Въвеждайки термина деструкция, Хайдегер го описва като: отхвърлянето на традицията на тълкуване, за да се разкрие скрития смисъл. Той разбира изкуството като нещо, което съдържа началото - източникът на нашата способност да мислим (Аронсон, 2009).

Източникът се противопоставя на традицията, защото задачата на всяка традиция е да забрави източника, а в източника има нещо, което цялата традиция опровергава. Деструкцията е процес, насочен срещу застиналото, вкоренено минало, а в същото време - тя е раждането на истината, в която живеем. За да имаме отговор на най-жизненоважния въпрос е необходимо разклащане на втвърдената традиция и откъсването на придобитото от нея. Подобно разбиране на връзката между традиция и източник изглежда по-близо до критичната школа. Основна задача е да запази традицията, като я очисти от паразитни слоеве и по този начин очертае истинската си граница. Факт е, че всяка истина за деструкция е критична само по отношение на установената традиция на истината, целта му е всеки от нас да мисли за това. Деструкцията на Хайдегер позволява на всеки да се интегрира в акта на мислене, да усети участието на истината.

Отношението към традицията като нещо свещено вече не съответства на нашето спонтанно нарастващо съзнание, в което опитът на свободата, индивидуалността, независимостта и автономността става все по-взискателен.

### **4.3.1 Аргументи в изкуството**

Концепцията е противопоставена на конструктивност, но съдържа в себе си изграждане (конструктивност) Чрез реални или нереални средства разрушаващи видимата структура разрешава проблем. Тази посока произтича от общите причини за засилване на деструктивните тенденции, като част от усещането на съвременния човек. Всяка нова тенденция в изкуството се утвърждава чрез унищожение, а началото и демонстративно противопоставяне на съществуващия културен и професионален контекст.



В изкуството първото ясно изразено деструктивно течение в живописата е импресионизма. Следват го френския фовизъм и немския експресионизъм, като пряка реакция на импресионизма, като променят съществени аспекти на живописата. Кубизъм, който деструктира реалните обекти на примитивни геометрични форми, логично стига до супрематизъм и други форми на геометрична абстракция. След тях футуристите отхвърлят историята на изкуството от Модерността. Дада деструктурира формалната и материална страна на изкуството, като с манифестите си отхвърля живописата. Пряк наследник е сюрреализма, който преживява няколко вътрешни деструкции през дългото си съществуване. Следват го формите на изкуство, арт събития, които подобно на Дада деструктурират самите форми на визуално изкуство, а живописата или скулптурата са заменени от присъствието на артиста. Поп-артът деструктира абстрактното изкуство и атакува изкуството отвътре със своите обикновени образи от масовата потребителска култура, като напълно унижава предмета и същността на познатото изкуство, чрез директно възпроизвеждане на образи на масовото съзнание. Концептуалистите, които смятат, че изкуството е силата на една идея, допринасят съществено за деструктирането на съществуващия предмет на изкуството. Може би най-крайния пример е Лео Корбюзие, който осъзнава прякото влияние на модернистката живопис и скулптура върху архитектурата. Особеност на съвременното изкуство е, че творческото намерение се проявява като разрушително и деструктивно. Изобразителната дейност често се превръща в пряка проекция на темперамента. Този процес започва с промени в композицията и дизайна, преминава към спонтанно изразяване, груба текстурата, до дисекцията на обекта на изкуството. Пробивът на деструктивното начало е един от стилообразуващите фактори на съвременното изкуство, произвеждащ образ на агресия, катастрофа, разпад, хаос.

#### **4.3.2. Аргументи в Дизайна**

Самият дизайн се появява, като деструктира приложните изкуства, което е много по-ярка проява от деструкциите в изкуството с появата на Модернизма.

Авангардният дизайн се стреми да елиминира и пречиства всичко, което е натрупало на повърхността на нещата чрез практиката на приложните изкуства през вековете, за да разкрие истинската, непроектирана природа на нещата. По този начин съвременният дизайн не възприема задачата си като създаване на повърхността, а по-скоро елиминира - като отрицателен дизайн, антидеон. Истинският модерен дизайн е редуционистичен; той не добавя, той изважда (Groys, 2008).

Дизайнът става „храм на душата” (Сергинов, 2013).

Дизайнът придобива етично измерение, което преди това не е имало. В дизайна етиката става естетика; тя става форма. Там, където някога е била религията, се е появил дизайна (Groys, 2008).

Тази идея за дизайн се намира в НБУ, деструктирайки дизайна само като стока, като функция на пазара, който замъглява нещата (идеологии, ценности, вяра) под своята лъскава повърхност. Деструктивен е защото е насочен към пошлия съвременен дизайн и с респект към ранните форми на дизайн. Деструктивен е защото е съпротивляващ се дизайн. В същото време се различава от своите радикални предшественици. Техните деструктивни тенденции възплъщават обективност и универсалност.

Деструкцията сега е директна проекция на личността, изразът на неговото специфично, индивидуално, конкретно състояние се е изляло повече или по-малко



случайно. Въпреки че спонтанността е характерен момент в творчеството тук интелигентността е тази, която синтезира творческия процес.

Тези нови форми на дизайн не изглеждат неочаквани и случайни, предвид фалшивия образ на някои форми на дизайн още от времето на комунизма и до днес. Подходите са алегорични, а лаконичната им форма ги прави диалогични. Алегорията първо се появява в отговор на чувството за отчуждение от традицията и има способността да запазва от забвение онова важно, което заплашва да изчезне. (например проект 12 баници) Алегоричните обекти не измислени са присвоени. Без да възстановяват оригиналното си значение (забравено, скрито), те се превръщат в нещо различно. Тук разбирането на деструкцията е съвместимо с противоположното измерение - творчество и е част от цикъла на създаване, да се превърне разпада в съзидание. Дизайнерите използват деструкцията като крайна мярка за симптом на по-голям подсъзнателен подем на търсене на нов дизайн с нови стимули.

#### **4.4. Някои примери от деструктивните практики на дизайнери от НБУ**

Привидно произволни обекти, които се използват като икони, се превръщат в символ за по-дълбоки теми за размисъл и критика, дори само чрез промяна на контекста те са деструктирани. Изложбите представят пред обществото творчеството на студентите – бъдещите смутители на рутината, спокойствието и конформизма в съвременното изкуство и дизайн.

##### **4.4.1 „Светлина и време”**

В ежегодните изложби студентите по дизайн от НБУ, чрез своите обекти разглеждат темата „Светлина и време”. Представят времето, като неделимо от пространството. Обектите - часовници представляват вездесъщността на времето и определят свят контрол над човешките същества. Тези символи представляват метафизичен образ на времето, поглъщащо заедно със себе си всичко останало. Освен това обектите генерират обсъждане за границите между функционалността, естетиката и идеите, вложени в тях и тези между изкуството, занаятите и дизайна. И в трите случая се представя ролята на произведените артефакти, като практически процес на изследване и могат да послужат като начало на генериране на знания и като извод за комуникация на знания. Те могат да бъдат отправна точка на изследователски проект, който да формулира изследователски въпроси. Артефактите показват дали изследователският проблем изисква преформулиране и демонстрират знания за творческия процес. Изследванията за дизайнерите, винаги са част от тяхната професионална творческа практика, особено когато се занимават с теми извън дизайна, чрез визуални методи като рисуване и в този смисъл могат да бъдат категоризирани като научни изследвания за изкуството, което не е академично, а е по-скоро средство за изследване на идеи. Така те разширяват своята територия в академичен контекст и могат да функционират като част от казус в научните изследвания. Обратно, художествените процеси и артефакти, създадени като средство за изследване, могат да бъдат признати в света на изкуството и в неакадемична аудитория. Позициите на произведенията на изкуството в галерията целят да установят както връзката между тях, така и между творбите и изложбеното пространство. При добро експониране между тях се създават и диалози. А контекста на изложбата - галерията интерпретира обектите за посетителите. Независимо, че част от тях са функционални, те се възприемат като произведения на изкуството и е възможно да се предаде повече от едно определено значение или функция. Осветителното тяло има двойно значение. От



една страна, може да се разглежда като функционално произведение на изкуството, а от друга страна като художествен продукт, тъй като може да произвежда светлина, която осветява пространството, но и допълнителен драматургичен аспект, чрез антитезата си – тъмнината. Те обсъждат смисъла на съвременното изкуство и дизайн, независимо дали има граници между тях. Независимо от терминологията за дефиниране на изкуството, занаятите или дизайна като дейности, Колес (Coles, 2012) разглежда спецификата на тенденцията, че творците и дизайнерите сега не са дефинирани от тяхната дисциплина, а от трансдисциплинарните техники, които се движат между областите на изкуство, дизайн и архитектура. По същия начин и Молийн (Moline, 2008, стр. 4) предполага, че всички практики в творческия процес показват общи начини за правене, а специфичните характеристики на всяка интеграция създава нови възможности за творчество.

Изложбите подчертават, че границата всъщност е илюзорна. Дали предметите са произведения на изкуството или на дизайн не е толкова важна, колкото как са възприети от публиката. Начинът на възприемане зависи от контекста на представяне (изображение 4.1, 4.2, 4.3).

#### **4.4.2 Деструкция на патерици**

Патерицата е символ на традицията, поддържаща основните човешки ценности. Идеята чрез деструкцията им е да разкрие истинският им смисъл, като ги хиперболизира, поставя ги над реалността, чрез промяна на контекста на представяне. Валиден ли е все още символът им на реалност и котва в земята на реалния свят, от който очакваме да ни осигурява духовна и физическа подкрепа в живота, когато са ни необходими? Дали се разбира като това, че всеки артист е избрал някаква “патерица” и търси лесното решение? Или представя споделянето на травмата, като едно от най-важните предпоставки за съживяване на достойнството и надеждата (изображение 4.4).

#### **4.4.3. Обектът MOONBOOM**

Стол на Биляна Калоянова и Весела Станоева е остра критика към дизайна и към неговата хиперфункционалност.

„Съблечете се, седнете на стола, поемете дълбоко въздух и изследвайте тялото си. Да, вие сте това, което виждате в огледалата. „Философи и психолози от векове анализират идеала на човешкото лице и тяло. Съвременните дебати обаче се въртят около олицетворението на желанието. Хирургът трябва да почувства как пациента му вижда хармония между него, неговия нов образ и света наоколо“ (Калоянова, 2016) (изображение 4.5).

#### **4.4.4. Деструкция на стол Тонет**

Лаконичен разказ за историята на стола Тонет, който описва живота на модернистичния дизайн и логическия му край, чрез редукция и абсурд, постигнат чрез преувеличаване. В същото време оптимистично е издигнат до по-висша форма на съществуване в историята. Деструктурирането е като изтръгване на слоеве от историята на един обект превръщайки се в процес, чрез който търси духа. Деструктивният акт е предназначен да изпрати съобщение, което казва, че може да се отиде извън границите, традиционно разпределени в дизайнерската дисциплина със специфичен дизайн подход. Използва форма на бурлеска, чрез самия акт на разтрошаване на съществуващите форми и изграждане на нова. Тук се използват психосоциалните



аспекти на обекта, който се превръща в нежелан обект с експозиционно предназначение. Чрез структурното нарушаване на неговата функционалност е превърнат в дискурсивен обект, който си задава простия въпрос – какво е стол? В този процес, той се отваря, за да бъде обсъден като идея, а не като функционален обект - като варианти на абстрактни понятия.

Чрез поставянето на действителен, функционален стол до снимката на стола и вербалната дефиниция на стола Кошут подчертава връзката между езика, изображението и референта, като опит да се направи разграничение между реалността, идеята и репрезентацията. Зрителят си задава въпроса за реалността. Освен че предизвиква големи класически и концептуални художествени дебати, работата на Кошут признава, че независимо от функционалността, дизайна и употребата, стола лесно може да намери място в пространството на галерията и да се занимава с концептуални идеи от изкуството. Функционира като прото-концептуално изявление за дизайна, доказва, че в действителност съществува като едно цяло, деструктурирал както условията на производство, така и разширяването на възприемането му. Измествайки фокуса от цялото към материалните условия и техническите операции, които са в основата на изработването на дизайн обекта, работата става самореферентна до степен, в която смисъла на работата е и коментар, съсредоточен върху конструкцията - естетическа, културна или идеологическа. Това е форма на критика.

Тук авторът е лаконичен. Чрез деструктивния акт елиминира необходимостта от реалния обект, който се подразбира, представя обекта на изкуството като референт и отново задава въпроса доколко е необходим езика (езикова дефиниция) в изкуството. Всеки стол от реалността носи “идеята” за стол. Чрез деструкцията му артистът двойно премахва идеята - чрез акта и по начина на представяне. Артистичното деструктиране на обекта дълбоко засяга неговата семантична структура, позволява на всяко парче да бъде преход от означавано до означаващо, от функционален, да се превърне в утопичен, в самореферентен обект, заемащ пространството със собствен начин на мислене.

Столтът Тонет е намерен обект, но не е случаен обект подложен на манипулация. Историята на столовете без Михаел Тонет, нямаше да бъде същата. Той я променя завинаги, въвеждайки пръв технология в производството на столовете Тонет. Технологията използва метални калъпи, които се ползват за огъване на букова дървесина посредством пара. Тонет въвежда второ голямо изобретение. За първи път се проектират сглобяеми столове, съчетани от различен брой типови елементи, с висока компактност. Така неговите столове стават лесно сглобяеми и подходящи за транспортиране в различни краища на света.

Произведението критикува обекта, който полага началото на господството на икономическите закони в дизайнерския пазар. Дали като бунт или артистичен протест, като зрелище и освобождаване или като важен аспект на пресъздаване и възстановяване, е видно, че за поколения творци деструкцията е основно средство за разглеждане и коментар на най-неотложните художествени, културни и социални проблеми на времето. Разрушителната тенденция в изкуството насочва вниманието към уязвимостта и условността на изкуството, защото тези аспекти обикновено са игнорирани. Също така, тези артистични намеси отварят пространство за нови открития. Въпреки това, разграничаването на резултатите от художествените интервенции от не-художествените продукти става трудно. Тези видове работи, поставят под въпрос съществуването и легитимността на света на изкуството. Те ни напомнят за работата на Марсел Дюшан и ни връщат отново и отново на въпроса - какво е изкуство? (изображение 4.6).



#### **4.4.5 Столът гнездо или философията на стола**

Марсел Дюшан е човекът, който иска да се отърве от изкуството за ретината в полза на изкуство на идеята. В този си плам, Марсел Дюшан прави още една крачка: той дори заменя имитираните символи с истински такива, както с велосипедното колело и други реди-мейд. И по този начин той вече не прави изявления за света, а твърдения в областта на изкуството. В това отношение Марсел Дюшан има впечатляващо множество от потомци, които разширяват сферата на изкуството в почти сходни области на човешката дейност като дизайна.

Реалните или имитирани обекти могат да служат за алегорични цели. Изкуството като философия е вариант на бившите алегории, макар че днес те изглеждат имат предимство за доста обширни триизмерни символи, които също не са нови. Деструктуриран е намерен, излязъл от употреба дизайн обект, в негова опозиция гнездо - символ на защита, сигурност и вътрешен живот - силна концепция за интимност и яйцето, като универсален символ. Присъстват три мощни визуални символа заедно с птицата, която също присъства със своето отсъствие. Визуална метафора на тайните на Света и поезия на взаимодействие между обекти, които формират реалността, и които приемаме за реалност. Разкрива се тайната зад тях под формата на интензивно усещане за конфликт, че реалността остава загадка и невидимото присъства. Тя филтрира визуалния свят от уникална гледна точка, чрез най-прости елементи и предположения от ежедневието и превъплъщението им, чрез манипулирането им, като им дава достатъчно с разбутване и добавяне, така че те приемат нови качества. Инсталацията представя на зрителя парадокс или гатанка, на които няма верен отговор и които ни подканват само да се погледне на света около нас като на гатанка, източник на мистерия и учудване. Буквалното присъствие на предметите, отменянето на техните деноминативни функции и приетите сурогати, преобръщат обичайното им възприятие. Като поставим обектите извън контекста се постига неочаквана острота на семиотичните значения и връзки. Дизайнът не разрешава илюзия за бягство от реалността, не замества навика да търсим зад това, което виждаме в обичайните символи, стари или нови, но е абсорбирана сюрреалистична визия, която размива границите на изкуството и реалността, намеквайки за фината магия на връзката, която ги свързва. Техния афективен аспект изчезва и позволява на поетичния образ да стане видим. Общото описание на мисълта, е че обектите на видимото: стол, гнездо, яйца в поетична връзка, предизвикват загадка, която отговаря на нашия естествен интерес към неизвестното. Невидимото трудно може да бъде осветено от светлината - удоволствие, тъга, знание и невежество, реч и тишина. Опит изкуството да представи непредставимото като презентация. Автономната творба на изкуството става концептуална и метафизична в своята философска структура. Инсталацията чрез своята простота, предава своите послания лаконично и просто. Това са идеи, които се появяват, не като резултат от активно търсене, а като откровения (изображение 4.7).

#### **4.4.6. Дизайн обекти от бетон**

Дизайнерът търси идиом, който не е натоварен с фигуративно или абстрактно ползване. За да създава автономна реалност, като използва равнинни геометрични форми, които приема за универсални. Обектът не трябва да символизира или означава нищо друго освен самото себе си. Работата не е абстрактна, а конкретна, тъй като нищо не е по-конкретно или реално от линията, цвета, повърхността. Индустриално гладките повърхности подчертават, че дизайн обекта е независим от художника, той представя само себе си.



Бетонът, като материал може да изрази няколко идеи: превръщането на прах и течност в твърда и силна форма, бетонът може да представлява интензивна трансформация. Другите понятия могат да включват изграждане на силна основа или втвърдяване на мечта или желание.

Радикалните форми не носят визуална връзка с природата или националните художествени традиции.

Желанието е да се създадат трудни обекти с универсален облик, дистанциран от автора си. Един вид неутрална критика от самия обект. Авторът избира един материал и го манипулира, демонстрирайки вътрешният му трансформационен потенциал, както и неговата особеност. Този художествен жест има метафорично и философско значение, което предполага релокация на самоопределението. Дизайн подходът е критичен. Постава под съмнение съществуването на норми и правила, които контролират ежедневието ни и се опитва да изследва алтернативи. Разглежда взаимоотношенията, които имаме с нещата, които ни заобикалят и как те влияят върху нас. За да се разглежда дизайна като културна ценност, където обектите не само представят стилизирани обекти, а да създават нови възприятия за реалността - социални, политически и културни. Изборът на евтин материал действа като критика на самия консумизъм.

Решението е етично и личен отговор на непрекъснатото производство на дизайнерски отпадъци и липсата на смислени инвеститори - възложители.

Материалът бетон се свързва с мащаба на строителната дейност, която е позната на всеки, който живее през този период на усещане за безконтролно развитие на строителството и на организирани провокативни действия вдъхновени от Дада в София.

#### **4.4.7. Серия „Желани обекти”**

Интегрирани върху композитен материал, съхранени предмети, изложени като картина. Превърнати в обекти на съзерцание. Авторът третира темата за отношението на човека към предметите, в контекста на съвременния начин на живот основан на хедонизма и бързо заменяемите стойности, преходните ценности и непрекъснатия стремеж към консумация на новото (Калоянова, 2016).

#### **4.5. Още за границите на дизайна**

Много художници са направили тази крачка с пълна увереност, че издигат изкуството на по-високо ниво. Това лесно може да остане незабелязано поради използването на думата „изкуство”, често обвито в сложни или мистериозни теории.

В есето си „Mimesis and art” Стефан Бийст (Beyst, 2005) коментира престъпването на границите от изкуството, като според него съществуват три форми на това престъпване: към дизайна, към реалността и към философията. В пластиката изкуството се стреми към дизайн, когато абстракцията (особено геометричната) отрязва пълна връв с фигуративното изображение. Дори тогава, художници като Мондриан запазват последния остатък от мимезис: линиите изглежда, че продължават зад рамката, така че рамката се приема като вид прозорец към въображаем абстрактен модел. Но в много творби като тези на Барнет Нюман и Франк Стела дори тази пълна връв е отрязана и ние влизаме в областта на двуизмерния дизайн. В триизмерните пластични изкуства подобна имплозия е невъзможна. Ето защо няма чисто геометрична абстрактна скулптура: куб, имитиран в равнина, все още е образ, докато триизмерен куб



напълно съвпада със себе си. Границата между мимезис и дизайн е там, където триизмерният обект вече не е образ на реален или въображаем оригинал, но съвсем съвпада със себе си (Beyst, 2005).

Въвеждането на съществуващи обекти проправя пътя за второ отклонение. Велосипедното колело на Дюшан вече не е произведение на изкуството, а изказване за изкуството - философия на изкуството. В най-развитите си форми това изкуство е известно като философия или наука.

Според Стефан Бийст „показаната реалност е най-добре обозначена с термина „objet exposé” („ready made”), докато това, което се нарича „objet trouvé”, (намерен обект) би трябвало да се нарече миметичен обект.” Примери за изложени обекти могат да бъдат ясно разграничени от имитираната реалност, от една страна, и дизайна от друга страна. И не защото дизайнът и другите форми на човешка дейност трябва да бъдат забранени от сферата на изкуството, те не са по-малко ценни - доколкото те се оценяват като дизайн, или като философия и наука. Катедралата на Шартр не е по-малко ценна, защото е дизайн (Beyst, 2005).

Столът гнездо е намерен обект и следователно не е реди-мейд, той работи като миметичен обект, а едновременно с това е и форма на изявление. Като асоциативен обект той използва алегорична форма на визуално изявление.

- Спрете дискриминацията на евтиния стол! - заявява столът, който насочва и поставя въпроси дълбоко екзистенциални, чрез критика на потреблението и остаряването.

- Спрете дискриминацията на евтините стари мебели!

Гнездото се асоциира със сигурност, дом, надежда, семейство. Яйцата в гнездото са с по-сложна концепция. Светът е яйце. „Кокошката или яйцето” е метафора, която описва ситуации, в които не е ясно кое от двете събития трябва да се разглежда като причина и кое трябва да се разглежда като следствие или да се представи регресивен сценарий. Плутарх поставя въпроса като философска материя в есето си, написано в 1-ви век „The Symposiacs” (Wikipedia). Кое е първо? Пилето или яйцето? Стария въпрос е древен въпрос, върху който древните философи за първи път размишляват. Най-много символизира раждането. Яйцето като символ на надеждата за растеж, знание и нов живот. Живот в различните етапи на развитие, обхващащ магията и тайната на творението, жажда за познаване на непознатото. Ясно е, че във всички култури яйцето преминава отвъд обикновена храна, като съвършена форма и символ на плодородието и въплъщението на живота. Хинду в обяснението си за началото на света го вижда като космическо яйце.

Дизайнерът критикува, но и предлага нов начин за стимулиране на дизайн мисленето и провокира дебат по редица въпроси, включително стойността и различните типове функционалност. Той привлича вниманието върху остаряването, затрупването и диалектиката.

#### **4.5.1. Серията Софийска Баница или Деструктивна идеята за баницата**

Деструктурирана и запечатана в смола, традицията на софийската баница остава в миналото. Реална натурална Софийска баница се представя в няколко варианта, които изследват различни аспекти, като контекст на представяне и заложи идеи. Капсулирани в смола баници, изложени в рамка като картина. Баници изложени върху брилянтна материя, като „бижу” в барокова рамка. Баници изложени върху метална решетка. Във всеки от изложените варианти се съдържа различно изявление. Целта на монтиране на обектите върху неутрални арматури е да се създаде функционална среда.



Като мизансцена, която в известен смисъл ги поставя на един пиедестал и ги преконтекстуализира, така че да бъдат видени от различна гледна точка. Баницата обитава реалността като храна и е символ на градска и по-специално на софийската градска култура.

Концептуализирана, като културен код, тя изразява множество асоциации метафори и алегория, в които са заложени културна, социална и екологична критика. Като начало ако подложим материалът на баницата на анализ, установяваме, че тя съдържа най-съществените натурални, символични продукти, както и основните биологични градивни елементи. Културологът Александър Кьосев пише следното за баницата:

„Има обаче един символ, които е ненакърним. Баницата. Нека си припомним кои са необходимите условия за успешността на един символ на колективна идентичност. Той трябва да бъде едновременно древен и съвременен, да е закотвен в делниците, в празниците, в националната идея и в колективното несъзнателно. Трябва да очертава границата между Нас и Другите, давайки обаче простор за регионални варианти. Трябва да е жив, а не музеен - хората да го ползват от само себе си, а той да рой значения, да се променя, но да остава същият. Неговата материалност трябва да е скъпа на сърцата, колкото и неговата духовност. Баницата, хубавата българска баница, по-древна от знамето, химна и герба, по-млада от всякога, изпълнява всички тези условия. Има архетипни пластове в себе си” (Кьосев, 2005).

Яйцето като символ вече коментирахме.

Най-важния пример на житното зърно е този на саможертвата. Нафората символизира тялото Христово, безкръвна жертва. В житното зърно се крие великата история за развитието на природата и човека. Преработването на зърното е символ на промяната на света, на прекрачване от природа в култура, от отвъдно в земно битие. Зърното се преработва, изчезва, но от него се създават брашното и хляба. Като него и целият човешки свят се преподрежда, променя, умира и отново възкръсва в нещо ново. Житото е отзвук от неусвоения, невчовечения още свят. Приготвянето на хляба е като приказка за раждането и живота. Всички продукти, от които се приготвя хляба - брашно, сол и вода, имат мъжка символика и играят ролята на вълшебни оплодители. Приготвянето му обаче като цялостно ястие, събирането на житните зърна в едно, е символ на единението, целостта, която се търси между световите, между хората и душите, между потомците и предците.

Сиренето символизира богатство, лукс, възможност, слава. То винаги е имало особен обществен статут. В Древна Гърция при приношенията за Херакъл носели сирене. Омир разказва, че на Олимп, Афродита се хранела със сирене, червено вино и мед. Хипократ обичал млякото и сиренето. Но като най-голям негов поклонник се изявява Аристотел. Великият философ успява да опише всички стадии на правенето на сирената – от съсирването на млякото до узряването им в избите. Градът расте, променя се, обитателите му също. Анализирайки реалните процеси, както и на културните и емоционални значения, случващи се в социалната и културна среда, чрез метафорична визуална форма, необичайна за контекста на представяне, се стреми да предизвика дискусия за стойността на съвременните процеси. Концептуализирането на Софийската баница напомня за голямата ни отговорност към този град и културата му.

Смолата, която „капсулира” и запазва или деструктурирана, остава в миналото какъв е изборът ни? Епоксидната смола като материал е безцветна и прозрачна и се свързва с всяка среда. Тук на първо място е търсена символичната стойност на материала, който се свързва с всяка среда, капсулира и запазва, но и я отправя в



историята. Търсена е „нематериалната стойност” на самия материал, неговия вътрешен потенциал да създава характерни емоционални внушения и да предава свои идеи. Експерименталния характер на самата артистична продукция определя и начина на нейната връзка с материалността като източник на значимост. Материалът не е използван просто като “суровина” за производството на нещо, предварително определено от художника като предмет на художествено изразяване. Тя освобождава значителният потенциал на същността.

Критичния обект насочва вниманието на зрителя към най-голямата драма за човечеството - екологичната катастрофа, която го очаква, ако продължава живота си по поетия път. В същото време дизайнерът дава положителни сигнали към него, че мисли, че се взимат мерки, че е отговорен чрез професията си за бъдещето.

### Изводи

Трудът описва видове критични дизайн практики, въз основава на контекстуален преглед на проекти и литература, насочени към критичните практики в дизайна, като са описани и методите, по които тези практики действат. Обичайно за тях е използването на сатира, рационалност на обекта и разказ за ангажиране и прилагане на критика. Целта на критичния дизайн, съизмерим с функцията на сатирата. Дизайнерска критика, използвана като инструмент за въздействие, с цел предизвикване на критична реакция. Няма сатира без критика, а хуморът е мощен инструмент за ангажиране. Тази критика зависи от разчитането на обектите на критичната практика като обекти на дизайна. Следователно те винаги са контекстуализирани, чрез самия обект или чрез употребата на наратив. Критичния ход е установен чрез връзката между остроумие и реалност, които резонират с потребителя, създават дилема за интерпретация. Разглежда се как сатирата в дизайна може да се отнася до вида на двусмислеността, използвана във всеки от трите вида критични практики. Това също така помага да се разбере колко рационален е даден обект и какъв разказ съдържа той. Дисертацията предлага термин в дискурса на критичния дизайн, описващ практики на студенти и преподаватели от НБУ. С това се отваря ново поле на дизайна в академичен контекст, като се присъединява към международните изследвания с нова уникална дизайн практика.

За да създаде критичния дизайн собствена интелектуална позиция, трябва да изследва по-пълно този критичен завои. Трябва да се разбере как дизайна отговаря на дисциплинарни, научни или социални проблеми. За да не загубят критичните практики на дизайна цялата си интелектуална достоверност, трябва да изследва по-добре неговия език. Дали даден проект може да бъде категоризиран като асоциативен, спекулативен, критичен или деструктивен, е възможно отвъд обвиненията, които съществуват, че се прави „дизайн за дизайнери”.



## ПЕТА ГЛАВА Съвременно изкуство- дизайн

### 5.1.Какво е съвременно изкуство?

В края на 2009 г. редакторите на списанието е-флукс Джулиета Аранда, Брайън Куан Ууд, и Антон Видокле (Aranda, Kuan Wood, Vidokle, 2009) задават въпроса „Какво е съвременно изкуство?“ Те правят опити за дефиниране, теоретизиране или историзиране на текущото или съвременно изкуство, публикувайки статии на тази тема от анализатори и художници и заявяват: „Съвременността като какафонична бъркотия ни дава огромна надежда“ (Aranda, Kuan Wood, Vidokle 2010).

Тери Смит публикува книгата си „Какво е съвременно изкуство?“, (Smith, 2009) като се позовава на това, което може би е най-проблематичния аспект на опитите да се даде отговор на една от най-важните характеристики на съвременното изкуство. Подобна е и критиката на Жан Бодриар за съвременното изкуство през 90-те и началото на 2000-те, като го характеризира като „конспирация“ (Baudrillard, 2005). По същото време Хал Фостър (Foster, 2009) представя резултатите от своя въпросник за „Съвременното“ в списание Октомври, в което респондентите на анкетата на Фостър за съвременното изкуство равнопоставено защитават и отричат стойността на философията или определянето за съвременно изкуство. Редакторите на е-флукс заявяват, че въпреки положителния стремеж на изкуството да избяга от великите разкази, критиките му към либерализма и политическите прояви в изкуството се приемат за присъщи на изкуство в преход, като това също води към съмнения в съвременното изкуство, както като термин, така и като практика. Такива съмнения включват и претенцията му към социален ангажимент, както и неговото характеризиране с демократичност и идентифицирането му с постколониалния свят и света без граници (Aranda, Kuan Wood, Vidokle, 2010).

За някои терминът „съвременно изкуство“ сам по себе си е недостатъчен за описването на изкуството на нашето време без философско основание и е неспособен да го историзира. Кети Чухров описва стремежа на съвременното изкуство към демокрация като фалшив. Тя идентифицира две направления възникващи в историята на изкуството: първото - модернистката позиция за отчуждаване на произведението от аудиторията му чрез блокиране на възприятието, удоволствието или разсъждението, което означава, че произведението е съществувало в „екстра - социални условия извън капиталистическата икономика и култура“ (Chukhrov, 2014). Второто направление, това на авангарда, поставя под въпрос буржоазната култура и разтваря изкуството в живота, като се занимава с политически или социални въпроси. Чухров определя двете направления като достигнали своя връх през 60-те и 70-те години, след което са „погълнати и компрометирани“ от съвременното изкуство. Чухров твърди, че съкращаването и твърдостта на модернизма се трансформира в производството на успешно абстрактно изкуство, а отвореността на авангарда към света извън изкуството се възприема от самата институция, от нейната нарастваща самокритика и приспособимост (Chukhrov, 2014). Според нея съвременното изкуство заявява демократични и устойчиви ценности, но в действителност е несоциално и недемократично, т.е. квази-модернистично със своите средства за производство и разум. Чухров вярва, че потенциалът на изкуството като социално-трансформиращ е изкоренен, когато функционира в съответствие с институциите. Неспособността да се дефинира съвременното изкуство също се разглежда като проблематична за практиката (Chukhrov, 2014).



Художникът Лиам Гилик пише, че макар да не е необичайно модернистките художници да отричат името им да бъде замесено в стил или движение от някой друг, терминът „съвременно изкуство“ активира отричането по съвсем нов начин. Гилик твърди, че най-прогресивните художници и куратори са недоволни от понятието „съвременно изкуство“ и затова той призовава за нов термин, в изграждането на който трябва да участват и творците. Позовавайки се на тенденцията на съвременното изкуство да се позовава на това, което се прави сега и навсякъде Гилик твърди, че терминът не може да обхване цялото динамично текущо изкуство, дори и само защото все по-голям брой художници радикално диференцират работата си от това изкуство като твърдят, че терминът е „полезен само за целите на аукционни къщи, галерии и отдели по история на изкуството“ (Gillick, 2010). Гилик твърди, че отделните творби нямат значение извън по-голямото цяло. Той описва произведения, създадени в този контекст, като лишени от политически или социален ефект, където „движението срещу потока е проблем, защото той върви във всяка посока“. Той приравнява практиката на съвременното изкуство към акта на присъединяване към магистралата с пълна скорост, където „забавянето при навлизането или излизането е трудно и нежелано“ (пак там).

През 2012 г. Видокле и Куан Ууд, като Гилик твърдят, че сега съвременното изкуство е отчело тези работи като свои и сме дочакали да видим вмъкването на политическото изкуство в музейните пространства като карикатура на социална ангажираност, разтърсваща социалния живот и художествената стойност, която прикрива пълното объркване по отношение на въпроса как да се прави артистичната форма релевантна и предизвикателна (Vidokle, Kuan Wood, 2012). Те пишат, че днес „много по-належаща е политиката на това, което прави съвременното изкуство и на първо място стои въпросът защо някои работи дори се показват в дадено пространство“, което предполага, че последните изложби в стил “Биенале”, избягват теми в полза на една „неясна и релативистична идея от отворен тип за хетерогенен плурализъм“. (Vidokle, Kuan Wood, 2012). За Видокле и Куан Ууд изобретяването на редимейд от Дюшан е от основно значение за освобождаването на художниците както от „законите на традиционния вкус“, така и от „ръчния труд“ и дават свобода на художниците да „правят и да показват каквото и да било“, а институцията е длъжна да приеме всеки обект, който художникът представя. Цената на пълен суверенитет, според тях, е висока: „Освободеният от Дюшан художник може да се появи само, когато е одобрен от арт институция, защото освободения художествен жест изисква да се появява само в санкционирани пространства за изкуство“ (Vidokle, Kuan Wood, 2012). Тази ситуация дава по-голяма власт на институциите, които стават „от своя страна също толкова отговорни за създаването на изкуство, колкото и самите художници“ (пак там). Ролята на институцията е валидиране на изкуството. Тази ситуация е сложна: докато ние ценим свободата на съвременните художници да показват някакъв предмет, когато всеки обект може да бъде изкуство, контекстът на представянето му е от решаващо значение за идентифицирането му като изкуство, а това компрометира способността на художниците да разположат своята практика срещу институцията.

Въпросите на Хал Фостър: „Затруднението при определянето на сферата на съвременното изкуство е свързано с пост-историческото му състояние“ (Foster, 2009). Фостър отбелязва, че хетерогенността на съвременното изкуство води до липсата на критично определение, което прави полето „свободно плаващо“ и непривързано към историята. Потвърждавайки, че предишните категории изкуства (като например постмодернизъм и авангард) вече не се прилагат, Фостър предлага съвременното изкуство да се превърне в институционален обект сам по себе си. Той пита респондентите дали това „свободно плаване“ е нещо реално или въображаемо, било то резултат от края на великите разкази или от все по-неолибералното общество, и има ли



някакви ползи за това, което той описва като „видима лекота на полето” (Foster, 2009). Фостър показва истински интерес за постигането на консенсус по отношение на тези идеи, като за своята мотивация заявява: „Може би това беше подхранвано от недоволство, но и объркването също изигра роля. За моето поколение съвременното изкуство изглежда има специална стойност за настоящето; чувството, че изкуството е индекс на момента, изглежда изгубено в днешното изобилие от практики. Това е източник на недоволство за мен” (Foster, 2009).

## **5.2 Теоретизиране на съвременното изкуство**

### **5.2.1 Николас Буррияд: Алтермодерн**

Двама от интервюираните във въпросника на Фостър, Окуи Енуезор и Джеймс Майер, се позовават на идеята на куратора и писател Николас Буррияд за алтермодерн в отговора си. След като създава термините релационна естетика през 1998 г. (Bourriaud, 2009) и постпродукция (Bourriaud, 2002), като средство за категоризиране на съвременното изкуство във връзка с новите методи на художествената практика, Буррияд разработва своята концепция алтермодерн за триеналето на Тейт (2009). Вместо да идентифицира нови практики, той предлага алтернативни опити теоретично да поставя съвременното изкуство в контраст с изкуството от миналото. За Буррияд настоящият момент в изкуството е едновременно прекъсване с пост модернизма и нов поглед или версия на модернизма като цяло: „Пътуването, културният обмен и изследването на историята не са просто модни теми, а маркери за дълбока еволюция в нашата визия за света и нашия начин на обитаване“ (Bourriaud, 2009). Според Окуи Енуезор той разглежда алтернативата като: насочена към разясняване на това, което може да се нарече логика на съвременното изкуство и вида на историческите аргументи, на които се основава (Bourriaud, 2009). Идентифицира понятието „алтермодерн” като сигурно твърдение основано на проследяването на начина, по който въпросите за модерността създават нови форми в съвременното изкуство по света. Той вижда съвременното изкуство като „взаимстван език” от модернизма, но „мета-език, разработен на пресечната точка на множество исторически сблъсъци” и го намира извън модернистичните центрове на Европа и Северна Америка и най-вече във връзка със „силното влияние на имперското разширяване по целия свят” (Bourriaud, 2009). За Буррияд, понятието алтермодерн по-ефективно определя нашия период като „планетарно движение на креолизацията” (Bourriaud, 2009). Други характеристики, с които Буррияд определя постмодерния дискурс за културния релативизъм и деконструкция е, че са просто заместители на „модернисткия универсализъм”, защото “не са оръжие срещу двойната опасност от еднородност и масова култура и са традиционалистки, крайнодесни и дистанцирани” (Bourriaud, 2009).

Своето отношение към възможностите на постмодерния дискурс да отчете съвременния момент, в дискусиата повдигната от изказва и професор Памела М. Лий. Нейният прочит на ситуацията е дали не сме преминали прекалено бързо през аргументите си, за да стигнем до заключението за „съвременността” (Foster, 2009). Тя постулира, че постмодерният дискурс може да постави основите на фрагментираната, историческа природа на съвременността, чрез фокуса си върху края на историята и разказа, като по този начин установява по-близка връзка между двата дискурса, отколкото тази, описана от Буррияд:

„Тенденцията да се дефинира съвременния момент, чрез все по-номадското съществуване на съвременните художници, в който непрекъснато и на пръв поглед непременно се движат по света, за да се представят в големи



международни изложби, може би е по-точно отражение на повишената мобилност на глобалното население. Освен това, когато идеята за алтермодерн има тенденция да характеризира практиката на съвременното изкуство, като единствена възможност в рамките на изложения в световен мащаб, със сигурност изключва практикуващи, които не са мобилни. Номадската категоризация на алтермодерн я прави изключително ексклузивна” (Foster, 2009).

### 5.2.2 Тери Смит

Тери Смит твърди, че отговора на този въпрос се съпротивлява, като представя една по-широка културна тенденция на базата на изявлението на редакторите на е-флукс: „ако започнем да разпознаваме неговата (съвременна) форма, или тя се измества, или ние вече сме остарели (Smith, 2009, стр. XI). В текста си Смит противопоставя съвременното изкуство на съвременността, отразявайки чувството за теоретична битка между периоди и техните идеологии. Признава, че корените на съвременното изкуство са в модерността: „през последните два века, елементите на съвременността са подчинени на могъщите сили, съставляващи модерността” (Smith, 2009, стр.256).

Смит се опитва да структурира своя аргумент в серия от категории и подкатегории, изявления и хипотези. Той идентифицира три различни донякъде припокриващи се големи течения в съвременното изкуство: Първото, неолибералната икономика, глобализацията на капитала и неконсервативната политика, се разклонява в две тенденции, първата от които повтаря авангардната шокова тактика и включва артисти като Деймиън Хърст, Джулиан Снабел, Джеф Кунс и Такаши Мураками. Втората тенденция е резултат от „постоянните усилия на институциите на модерното изкуство да ограничат въздействието на съвременността върху изкуството” (Smith, 2009) и включва художниците Ричард Сера, Джеф Уол и Герхард Рихтер. Назовавайки тази тенденция „ремодернистка”, Смит твърди, че „заедно тези тенденции се равняват на естетиката на глобализацията, обслужвайки я, както чрез безмилостното и преобразуване, така и чрез спорадична съвременност на изкуството” (Smith, 2009, стр.7). Освен това, Смит твърди, че в работата на някои художници, като например Матю Барни, и двете течения се събират, генерирайки „цунами” в изкуството, предлагайки етикетите „Spectacle Art” или „Spectacularism” подходящи за това направление. Смит определя второто направление, „различно по произход, природа и резултат” от модернистичната идея за движения („никакви движения в изкуството тук”) и е „нещо подобно на световната културна промяна - наистина, постколониален ход” (Smith, 2009). Идентифицирайки го, като следствие на деколонизацията, Смит описва изкуството, оформено от „местни, национални, антиколониални, независими, антиглобалистични ценности” (Smith, 2009). Подобно на вида изкуство, което Буррияд описва в своя алтернативен манифест Смит твърди, че този вид изкуство „циркулира в интернационализма чрез дейностите на пътуващите, експатите и в създаването на нови пазари, и че преобладава на биеналетата“ (Smith, 2009) То включва практиките в научните изследвания, тези с участие на обществеността, „дидактическите презентации “ и тези, които разглеждат устойчивостта и екологичните отношения, а и често включват „електронни комуникационни средства”. Третият и последен вид според Смит е резултат от „промяна на поколенията, настъпила, докато първите две течения се развиват” (Smith, 2009, стр. 8). Той го свързва с по-младите художници и го описва като „много ново, по целия свят и всеки ден”. За разлика от другите, това изкуство отхвърля



„свободната провокация и голямото символно изявление” и води до „специфични, дребномащабни и скромни предложения”. Тези художници разглеждат „естеството на временността”, „възможностите за своето място” в медиите, споделяйки ангажираност с втория вид повече, отколкото с „устойчивите потоци за оцеляване, сътрудничество и растеж” (Smith, 2009) По нататък Смит се пита какви ще бъдат резултатите за изкуството, критиката и теорията, ако се възроди идеята „че е време, съвременното изкуство да бъде подложено на определен вид изкуствоведски исторически анализ. На въпроса „Какво е съвременно изкуство?”, отговаря, че „изисква допълнителни отговори, извлечени от по-широки перспективи” (Smith, 2009). „Редица отговори на въпроса за съвременното изкуство, които са предложени през последните години” (Smith, 2009, стр. 244) включват характеризирането на съвременното изкуство като пост-историческо с критика към съжителството му с пазара и модата.

Интерпретирането на съвременното изкуство от критиците на „Октомври”, идеите на Окуи Енуезор за постколониализма и съвременното изкуство, алтермодерн на Буррияд, и определението на съвременното изкуство като плуралистично, Смит намира, че липсват единни теории или отговори. Смит настоява, че неговите три разказа за съвременното изкуство не са „просто симптоми” на „какво е да се прави изкуство в условията на съвременността”, а по-скоро те са „действителните видове изкуство” (Smith, 2009, стр. 269). Трите течения са антиномии „както всички други отношения, характерни за съвременността” (Smith, 2009). Смит не дефинира съвременното изкуство, но характера на неговите усилия точно отразява въпросите, свързани с опитите за дефиниция. Глобалната природа на съвременното изкуство също така вдъхновява и друг опит да се теоретизира или дефинира полето от Петер Осборн.

### 2.3 Петер Осборн

В „Навсякъде или изобщо никъде – философия на съвременното изкуство” на Петер Осборн има за цел да осигури философия или дискурс за съвременното изкуство, което той описва като непознато (Osborne, 2013, стр.1). Той идентифицира изкуството, като „концептуално наподобяващо”. Идеята е, че съвременното изкуство изисква само концептуално тълкуване или е „директен негов израз” (Osborne, 2013, стр.2). Редуцирането на изкуството и естетиката, разширяването на свободата, както и изключването на съвременното изкуство от историята означава, че е използвано за „поддържане на невежеството за съвременното изкуство” (Osborne, 2013). Осборн идентифицира три периодизации в съвременно изкуство, всяка от които е „изведена от гледна точка на конкретно историческо събитие” (Osborne, 2013). Първата от тях е хронологична и се отнася до изкуството, създадено в периода след Втората световна война. Втората периодизация започва през 60-те години с прекъсването на изкуството с обекти или специфичните форми на изкуство, а третата класификация е тази на изкуството след 1989 г., в края на Студената война, края на комунизма и падането на Берлинската стена. Осборн твърди, че през третия период изкуството вече не е свързано с идеята за авангарда и е интегрирано в културната индустрия. Този период представя растежа на институцията на биеналето. Подобно на трите идентифицирани течения от Смит, според Осборн, тези периодизации не се конкурират и работят едновременно в контекстуализирането на съвременното изкуство. Осборн има за цел да създаде дискурс, който ще „направи критично разбираема идеята за съвременно изкуство, че то не е емпирично или включено във времето” (Osborne, 2013, стр. 17) и не обхваща всички изкуства, произведени сега или всички изкуства, които някои смятат за съвременни и ги отбелязват като „съвременно” и въз основа на критична и следователно селективна концепция ги изключва (Osborne, 2013). Осборн цитира



изявлението на Харолд Розенберг от 1975 г., че „критиката на изкуството днес е история на изкуството”, (Osborne, 2004, стр. 1) като основа за своя аргумент е необходимостта от критична философия на съвременното изкуство. Той счита последните критики на изкуството за доминирани от “историците на изкуството от второ поколение, които разочаровани от формалистичния подход на Грийнбърг, дават определения на съвременното изкуство като до голяма степен документални и реконструктивни”, обезкуражаващи критичната му преценка (Osborne, 2004, стр. 4). Философската художествена критика на Осборн е сведена до твърдението, че „съвременното изкуство е постконцептуално изкуство” изявление, което разширява чрез диалектиката на текста, характеризира съвременното като измислено и хипотетично поради приемането на „тотална връзка с днешното време” и е в „единство с временния режим на настоящето” (пак там, стр. 3, стр. 22). Според него съвременното изкуство функционира така, сякаш има споделена предметна позиция, от която може да „живее съвместно с всяко чувство за релационна съвкупност” (пак там, стр. 23). Подобно на Смит, Осборн също отбелязва многообразието на съвременността и прави подобно разграничение: „тук чувството за нашата съвременност се отнася до временно съчетание на позициите на диференцирани субекти, което не е резултат от ние, а от “множество от съвременности”. Той вижда съвременното, като нещо, което трябва да се конструира, а не да се открива. За Осборн, както и за Буррияд и Смит, концепцията на постмодернизма е недостатъчна при отчитането на съвременното изкуство. Осборн вижда постмодернизма, като „концептуално и хронологично рестриктивен” (пак там, стр. 47), подобно на определението на Грийнбърг за модерното изкуство, като твърди, че това определение е отворило полето за абстрактно отрицание на постмодернизма. Осборн вярва, че критичния приоритет на концептуалното изкуство и значението на постконцептуалното му наследство не са адекватно теоретизирани в прехода от модернизъм към постмодернизъм и предполага периодизацията: от формалистичен модернизъм към концептуално изкуство, последвано от постконцептуално изкуство. След това „концептуалната и постконцептуална траектория формират гледна точка, от която се образуват широк спектър от други антиформалистични движения” (пак там, стр. 48). Осборн споменава многобройни философски позиции и твърди, че е структурирал своя текст въз основа на романтичната философия. Всяка глава от текста е самостоятелна и едновременно формира фрагмент от цялото и категоризира „съвременното изкуство като постконцептуално изкуство”. Философията на съвременното изкуство на Осборн наемва за ролята на художника и вярата му, че съвременното изкуство е нещо, което философията му трябва да конструира и прави от самия си текст нещо подобно на произведение на съвременното изкуство. Следвайки идеята на Осборн и други изследователи, разглеждат съвременното изкуство като генерично, произхождащо от концептуалното изкуство. За пост-концептуалния характер на съвременното изкуство Осборн пише, че притежава шест основни характеристики:

1. Необходима, но не достатъчна концептуалност (Изкуството се състои от концепции, техните взаимоотношения и тяхната илюстрация в практиките на дискриминация: изкуство - не-изкуство).

2. Необходимо, но недостатъчно естетическо измерение (Всички изкуства изискват някаква форма на материализация, т.е. естетическо (пространствено-времево представяне).

3. Анти-естетистическо използване на естетически материали (Това е критично изискване за необходимата концептуалност на изкуството).

4. Разширяване до безкрайност на възможните материални средства в изкуството (Транс-категориалност). Това е освободеното значение на състоянието „пост-медийно”.



5. Логически дистрибутивно т.е. необратимо релационно единство на отделните произведения на изкуството в цялата своя многобройна материална инстанция, по всяко време (Онтология на материалите).

6. Историческа лекота на границите в това единство. То е съчетание от първите две от тези черти, което води до третата и четвъртата, докато петата и шестата са израз на техните логически и времеви последици (Osborne, 2010, стр. 10,11).

## Изводи

Съвременното изкуство е постконцептуално, доколкото представя историческия опит на концептуалното изкуство и заблудата му за анти-естетиката заедно с признаването за необратим концептуален аспект на цялото изкуство. Съвременното изкуство все още не е област на художествена дейност с ясно дефинирани граници и не само заради идеологията си да не поставя никакви ограничения върху видовете материали, които могат да бъдат използвани в едно произведение, нито защото линията между съвременното, и съвременното изкуство е несигурна. Както Осборн подчертава концептуализацията на съвременното изкуство задължително включва някакво концептуализиране на неговото бъдеще, главно защото съвременното изкуство е едновременно непълно и разширено. А това включва затваряне, нещо като проекция на това че е по-изяснено и по-адекватно за своите вътрешни цели, отколкото за реалността.

В процесът на настоящото изследване този текст се отличи като най-съществен анализ, който представя философско мислене за съвременното изкуство и по този начин разширява характерната загриженост на философията на изкуството далеч от пъзелите, свързани с концептуалното изкуство. Осборн е един от първите философи, който довежда до богатата артикулация на проблема и оценка на съвременното изкуство, като разглежда „кризата на медиите” и чувството, че всички категории са изчезнали.

От анализът в настоящото изследване, на редица авторитетни източника, за това какво е съвременно изкуство можем да направим следните изводи: Със сигурност няма консенсус, а само някои най-обща предположения. Като най-сериозно изследване се приема това на Петер Осборн и на тази база се разглежда темата. В стремеж си да получи по-пълна и ясна картина при анализа са включени и други компетентни източници, както и авторски заключения.

### **5.3 Съвременно изкуство и наследството на концептуализма**

#### Въведение в темата

Концептуалното изкуство е проблематизирано състояние на изкуството във връзка с критиката, историята и теорията. Във връзката си със съвременното произведение на изкуството, практиките и наследството на концептуалното изкуство са придобили ново внимание като легитимираща парадигма за съвременното изкуство. Но какво е наследството на концептуалното изкуство? Как позоваването на концептуалното изкуство ни помага днес да открием потенциалът на изкуството днес? „Ако съвременното изкуство се определя основно от концептуалното изкуство и се е превърнало в глобален феномен, то рано или късно този вид глобален еквивалент на концептуално изкуството ще бъде конструиран”, както твърди и Петер Осборн (Osborne, 2013, стр. 1).

Обобщеното понятие в литературата за концептуалното изкуство е, че неговата основна характеристика е антивизуалността. В настоящото изследване се следва тезата,



че то не се основава на отказ от визуалност. Разграничаването между визуалните и невизуални параметри са почти без значение за него, а водещата му сила е информацията. Концептуалните художници предприемат два различни радикални подхода, единият социален, а другият институционален: първият се базира на възхода на постиндустриалното или информационното общество, което е теоризирано от критиците като Джек Бърнхам (Burnham, 1968), и социолози като Даниел Бел (Bell, 2001), а при вторият водещата роля е на институциите, като посредници между произведенията на изкуството и публиката. Едновременното действие на тези две условия може да се разглежда като свързани форми на върховенството на информацията. Тези условия определят основните параметри на художествения резултат. Възходът на пост-индустриалното общество е свързан с теорията на информацията, а концептуалните художници приемат буквално позицията на брокери на информация (Hobbs, 2004). Тяхната артистична практика е подложена на протокол, който в много случаи напълно разделя концепцията от нейното изпълнение, отричайки отговорността си за последната.

Доктората накратко разглежда и начина, по който концептуалните практики са променили изкуството и критичния му прием. Няма да бъде разглеждано концептуалното изкуство във връзка с практиките на графичния дизайн, а ще бъде изразена само авторската позиция, не само поради ограничението на формата, а и поради факта, че тя е ясна, и видима. Работата на художници от Пикасо до Pictures Generation, се фокусира изцяло в утвърждаването и преконтекстуализиране на работата на графичните дизайнери. Тези актове на естетическа приватизация са подкрепяни от прогресивно мислещи критици и историци заради критичния си потенциал да разкриват идеологиите, стоящи в основата на печалбата на масмедията. И все пак, ако се приложи логиката на присвояване в обратен ред и разгледат хилядите случаи на дизайнери, заемащи тропи от модернистичното изкуство, като например близостта до геометрична абстракция резултатът е мрачен. Вместо разграничаването на „високо” и „ниско”, може да се възприеме кръгов процес: дизайнери цитират художници, които сами цитират от различни форми на дизайн. Културните йерархии, които казват, че се нарушават са объркани. И все пак стратегическото пресичане на порестата граница между изкуството и дизайна вероятно е за предпочитане да се премахне напълно.

Пак накратко са разгледани концептуалните процедури в изкуството и е описано съвременното изкуство, като система на творчество и приемане, съдържаща парадоксалната представа за приложно концептуално изкуство. Не се коментира напрежението между концептуалните амбиции на съвременното изкуство и декоративното му предназначение. Поради формата на изследване ще бъдат представени предимно лични анализи, базирани на виждания на артисти и изследователи. Изследователският стремеж тук е те да бъдат максимално дистанцирани от субективизъм, въпреки съзнанието, че това ще бъде трудно предвид авторското участие в процесите - арт и дизайн. В частите Художникът-дизайнер и Дизайнерът-художник са разгледани подробно дизайнерски, артистични практики и анализирайки творбите на концептуални художници изследването доказва, че в концептуалното изкуство не само концептуалният подход е дизайнерски а и в много голяма част резултатът от художествената концептуална продукция е много близък до „чист дизайн”, разглеждан от позицията на съвременността. Дизайнът много често е обвиняван за това, че нарушава „границите” с изкуството. Тук цел на настоящето изследване е да промени това „клише” и да покаже, че границите отдавна са нарушени и то от страна на изкуството. Следствие анализа, в предишната глава за разширената концепция на функцията и приложената тук при анализите на артистичните резултати на концептуалното изкуство от днешна позиция, дори аргументът за липса на



функционален елемент в артистичните продукти е неприемлив за отричане присъствието на дизайна в тях.  
Заклучението синтезира общия аргумент на текста.

### 5.3.1 Периодизации

Със знанието, че не можем ясно да определим какво е съвременно изкуство също така е неясно определимо кога започва то. В тази теза, въз основа на проучване и анализ се приема 1970 г, като най-вероятна за историческа начална точка на съвременното изкуство. Определя се и анализира съвременното изкуство като пост-концептуално.

Въз основа на това, се избягва втората вълна на концептуално изкуство, пост-концептуално - термин, въведен в света на изкуството за определена работа, създадена през 90-те години, която тук се разглежда като фундаментална идея. Приема се, че всички изкуства, създадени след 1970 г. са постижения от наследството на концептуалното изкуство. Социалните и институционални условия, които се приемат от концептуалните художници, все още съществуват и имат дълбоки последици за позицията на творците днес. Съвременното изкуство все повече се включва в сферата на комуникацията. Тъй като концептуалните художници са първите, които приемат практиката си във връзка с трансфера на информация, възстановяването на концептуалните корени може да помогне да се осветлят условията, които определят артистичната продукция днес.

Промени, настъпили след 1970 г.

В лекция през 2006 г. Джеф Уол прави следния анализ: От началото на 70-те години насам изглежда, че повечето художници или не обръщат внимание на (концептуалното) редуциране, или го възприемат интелектуално, но го пренебрегват, произведенията, които се правят, не са същите, както преди (Wall, 2006, стр.59-60). Тъй като вече няма задължителни технически или формални критерии или дори физически характеристики, които могат да изключат един или друг обект или процес на мислене, необходимостта изкуство да съществува чрез произведения се потвърждава и използва новата отвореност в ново „разширено поле”.

Новите видове творчество се вписват по собствен начин в историята, чрез приемането на твърдението, че от началото на 70-те години Новите творби достигат състояние на историческо самосъзнание чрез приемането на твърдението, че има форма на изкуство, което не е произведение на изкуството и което определя как трябва да се направи произведение на изкуството. Това е понятието „постконцептуални средства” (Wall, 2006, стр.59-60). Това означава, че се увеличават начините, по които се прави изкуство, а от там и огромното нарастване на форми, което е характерно за настоящето. Артистичността присъща на таланти и умения остава в миналото, а никой от тях нямат никакви шансове да се разпознаят в изкуството. Критиката на това, поне на нейния каноничен статут, е била основна в атаката на авангарда върху визуалните изкуства и концептуалното изкуство продължава тази атака с голям ентузиазъм (Wall, 2006, стр.59-60). В средата на 70-те години новите форми и понятието за разширяващото се поле стават почти канонични. Видео изпълнения, специфични за обекта интервенции, звукови и музикални произведения и всички видове варианти на тези разработки се развиват все по-бързо и правилно са считани за сериозни нововъведения. Тези нововъведения не изглеждат като музика или театър в тесния смисъл, а като „случаи на специфичност в контекста на изкуството”. Това е „не-музика”, „не-филм”, „не танц”. Другите изкуства изпитват нещо, което може да се нарече „втора външност”; като „случаи на съвременно изкуство” (Wall, 2006, стр.62). Това ни дава индикация за начало на съвременното изкуство, според въведената по-долу периодизация.



Концептуалното изкуство, като обект на изследване е проблематично. То често се показва в общ контекст с минимално и постминимално изкуство, арте провора и ленд арт. В литературата за концептуалното изкуство се цитират редица различни времеви рамки, за да се разграничи движението. През 1962-69 г., Бенджамин Бюклох започва своята работа с няколко „протоконцепционални“ творби на Сол Люит, Робърт Морис и Едуард Руша, датиращи от 1962 г. (Buchloh, 1990. стр.107-143). Ретроспективни изложби каталози с малки изключения предпочитат времевата рамка 1965-75 г. (Goldstein, Rorimer, 1996). Много писатели изглежда се съгласяват, че историческата кулминация на концептуалното движение е през периода 1968-1970 г. Друг въпрос на хронологията се отнася до историческата начална точка на съвременно изкуство. В тази теза е разгледано съвременното изкуство като „пост-концептуален“ феномен и система, която има абсорбционни стойности, разработени в концептуалното изкуство. Това предполага, че началото на съвременното изкуство около 1970 г., в кулминационния момент на концептуализма е вярна. Според някои големи институции като Музея на модерното изкуство в Ню Йорк и др., 1970 г. е идентифицирана като годината, след която единични произведения вече могат да бъдат представяни като съвременно изкуство. Различни анкети предлагат интересен спектър от информация за рождения ден на съвременното изкуство (Foster, 2009). Няколко анкетиранни предполагат, че в отделите по история на изкуствата в университетите най-скорошният период, като „история на съвременното изкуство“ започва през 1945 г. или 1960 г. (Foster, 2009, стр.13,18). Други, предимно музейни куратори, се придържат към 1970 г., потвърждавайки модела на MoMA (Foster, 2009, стр.30,79,113). Някои историци на изкуството споменават падането на Берлинската стена през 1989 г., като повратна точка в историята и като началото на съвременния период (Foster, 2009, стр.55). В тази мозайка от академични понятия и професионални възгледи се явява ежедневната концепция съвременно изкуство, в която терминът просто означава „изкуството днес“. Като следствие могат да се направят два извода:

1. Всяко сериозно предложение за периодизация на съвременно изкуство трябва да бъде представено заедно с критична дефиниция за него. Без такава дефиниция за съвременно изкуство, изборът на всеки конкретен рожден ден остава произволен. Тук приемаме „пост-концептуалността“ като фундаментална идея.

2. При разработването на историческа, критическа и теоретична рамка за съвременно изкуство, институционалните и контекстуалните аспекти не са по-важни от артистичните понятия.

### **5.3.2 Писането за концептуалното изкуство**

Писането за концептуалното изкуство е заложено в традиционния арт исторически подход. Литературата му е предимно монографична, монотематична и специализирана, фокусирана върху индивидуални творби, изолирани художествени постижения, и отделни личности, например Alberro и Stimson (1999), Newman и Bird (1999), Alberro и Buchmann (2006).

Дисертацията отбелязва някои тенденции в писането за концептуалното изкуство след 1989 г. В литературата се очертават четири важни понятия:

- 1 Анти-визуалността на концептуалното изкуство.
- 2 Идеята за концептуално изкуство като (неуспешно) революционно движение.
- 3 Бюрократичния аспект на концептуалната дейност.
- 4 Основните противоречия на концептуалното изкуство. Заключение, направени въз основа на анализ на текстове, написани от трима историци на изкуството.



Концептуалните художници преобръщат или потискат визуалното измерение в изкуството. Томас Кроу през 1996 г., обобщава: Оттеглянето на визуалността или потискането на наблюдателя, които са оперативните стратегии на концептуализма, (Benjamin H. D.; Buchloh & Harrison C.) поставят под подозрение визуалната илюзия като централна тема за размисъл и разбиране на произведенията от изкуството (Crow, 1999, стр.565, 566), а концептуалните художници, като Кроу, споделят „недоверието към визуалното изживяване, което осигурява адекватна основа за изкуството” и вярват, че разчитането на изкуството върху „чисто визуално усещане е обратно пропорционално на неговата когнитивна стойност” (Crow, 1999, стр.567,568.). Това се превръща в основна тема при второто приемане на концептуално изкуство. Много автори излагат своите собствени специфични вариации. За Лиз Котц, отдалечаването от визуалния елемент е част от общ лингвистичен обрат, който може да се види в изкуството от това време (Kotz, 2006). Майкъл Нюман 1996, заявява, че концептуалното изкуство прекъсва естетическото първостепенно присъствие на визуалността, което води до криза от отчуждени, механични форми, изчистени от смисъла, използван от минимализма (Newman, 1999). Разнообразието от практики, събрани под името концептуално изкуство, се свързва с първия авангард, с желанието да изчезне като предмет на изкуството, независимо дали в идеята, дизайна или ежедневието (Newman, 1999, стр.206). Ашър, Джон Найт и Дан Греъм изследват връзката на изкуството с архитектурата и дизайна. Във всеки случай това обхваща почти цялото концептуално изкуство от средата на 60-те години на миналия век. Желанието изкуството да изчезне - в архитектура, в текстове, статии, в списания, плакати, в обществените градски функции, в пространството, в същото време зависи точно от условията, които пречат на изчезването му (Newman, 1999, стр.218). Според Бенджамин Бюклох концептуалното изкуство не само се отказва от визуалността, „но и догматичният закон създава забрана за всякаква визуалност” (Buchloh, 1990, стр.119). За Бюклох това оттегляне на визуалността е стъпка към пълноценна институционална критика. Това, което разбираме е отказ от критика, която оперира на нивото на естетическа „институция”. Това значи, че материалите и процедурите, повърхностите, и текстурите, местонахождението, и намирането, са вече вписани в езиковите конвенции в рамките на институционалната власт, и идеологическите, и икономическите инвестиции (Buchloh, 1990, стр.136). В есето си „Conceptual Art and the Suppression of the Beholder”, Чарлс Харисън определя липсата на визуалност като „потискане на зрителя”. Потискането на наблюдателя е просто въпрос на произведения, които са радикално неартистични или радикално политически и в този смисъл невъзможни за гледане (Harrison, 2001, стр.29-62). Наблюдава се тенденцията в литературата свързана с представянето на концептуалното изкуство като не успяло революционно движение.

Концептуалното изкуство често се възприема като радикален опит да се промени създаването на изкуство и фундаментално институционалната структура: системата от галерии, музеи, аукционни къщи, частни колекционери и критици, както и обществените икономически отношения. Счита се, че тази антиинституционална цел се простира отвъд границите на изкуството и се свързва с по-широките социални, и политически измерения от края на 60-те години. Както отбелязва Луси Липърд: „Епохата на концептуалното изкуство също е ерата на Движението за граждански права”, Виетнам - Движението за освобождение на жените и контракултурата (Lippard, 1997, стр.vii,xiv).

Тази политическа обстановка е потвърдена и от Джоузеф Косут през „1975”:



Невъзможно е да се разбере, без разбиране от 60-те години и да се оцени концептуалното изкуство за това, което беше: изкуството на ерата на войната във Виетнам (Kosuth, 1999, стр.345).

Барбара Роуз пише в „Артфорум“ през 1969 г.:

„Неудовлетворението от сегашната социална и политическа система води до нежелание да се произвеждат стоки, които удовлетворяват и поддържат тази система, тук се сливат сферата на етиката и естетиката“. Ленд арт художниците, не само критикуват традиционните начини за създаване на изкуство, но и самото изкуство, и институциите му. Те преместват фокуса от материала върху преходността, от изкуството като стока (предмет на изкуство като търговски обект) до ефимерно изкуство, което отговаря на промените в средата, в която се намират. Чрез извършване на нематериална, ефимерна или обективна работа, изкуството премахва вътрешното си качество. Това предизвиква не само пазарния механизъм, но и авторитета на критиката, чрез изясняване или отхвърляне на ролята му на познавач на ценността или на качеството (Rose, 1969, стр.3). Луси Липърд, Джон Чандлър (Lippard, Chandler, 1968, стр.49) и Джоузеф Косут прогнозира същото (Kosuth, 1993, стр.170-171).

Концептуално изкуство, според Блейк Стомсон, представлява историческия момент, в който изкуството се стреми към напълно интелектуален статус и това е значимо, тъй като художниците не само поемат ролята на критиката в тълкуването, критикуването и защитата на собствената си работа, но и част от документирането на теорията, и историята на концептуалното изкуство (Stomson, 1999, стр.xli). Както Стомсън твърди обаче, само няколко години след като идеята за концептуалното изкуство като революционно движение се появява в дискурса, се проявява и неговия провал (Stomson, 1999, стр.xlii). Още в началото на 70-те години разочарованието вече е изразено от поддръжници като Сет Сигелауб и Луси Липърд. Концептуалното изкуство не трансформира институционалната структура.

Ясно е, че каквито и да било малки революции в комуникацията са постигнати чрез процеса на дематериализиране на обекта (лесно изпратена работа, каталози и списания, предимно изкуство, което може да се покаже евтино и ненатрапчиво в безкрайни места в даден момент) (Lippard, 1997, стр.295).

Пробивът на изкуството до широката аудитория не се случва, казва Липърд в Postface of the anthology „Six Years“. А вместо това то печели голям търговски успех.

Концептуалните художници излагат в престижни галерии и музеи. Работата им се продава и търгува, като обектно-базирано изкуство (Lippard, 1999, стр.294). По същото време и Сет Сигелауб, търговец на изкуство, ги обвинява, че са се предали и се възползват от конвенционалните икономически механизми (Siegelau, Claura, 1999, стр.288, 289).

Интересна е връзката между критическото приемане на концептуалното изкуство (в края на 60-те и началото на 70-те години) и последвалото му арт историческо приемане. И в двата случая, писатели, които са симпатизирали на каузата на движението са автори на най-критичните оценки за него. Бенджамин Бюклох в есето си „Концептуално изкуство“ 1962-1969 пише:

„Концептуалното изкуство не успява да осъзнае, че неговата трансформация на ученията и разпространението, неговото премахване на статута на обекта и формата са краткосрочни, и като следствие то ще отстъпи място на връщането на призрачните повторения на изселените живописни и скулптурни парадигми от миналото. Така че режимът, който концептуалното изкуство твърди, че е разстроило, скоро ще бъде възстановен. Което, разбира се, се случва (Buchloh, 1990, стр.143).



Хал Фостър също изразява огорчението си относно радикалното обещание на концептуалното изкуство по време на кръгла маса през 2002 г.:

Концептуалното изкуство, движението, което искаше да направи възможно най-прозрачното изкуство, остана непрозрачно, поне за зрителите извън непосредствената му среда, извън котерията. Светлината за читателя или за зрителя никога не се случи (Foster, 2002, стр. 215).

Проблемът с идеята за концептуалното изкуство като революционно и антиинституционално действие е, че показва неразбиране на бюрократичния аспект на много от своите произведения.

Бюрократичния аспект

Основните дейности на концептуалните художници като че ли са насочени към съхраняване, документиране, подаване, описване, архивиране и индексирание на информация. Още през 1966 г. Сол Люит казва ясно, че този бюрократичен аспект не е случаен страничен ефект, а е нещо предвидено и дори програмно. Той сравнява художника с чиновник:

Целта на художника е да даде на зрителите информация. Той ще следва своето предварително определено предположение и заключението, с цел избягване на подчиненост. Шансът, вкусът или несъзнателната форма няма да играят никаква роля за резултата. Серийният художник не се опитва да създаде красив или загадъчен предмет, а работи като чиновник, който каталогизира резултатите от своето представено предварително условие (LeWitt, 1990, стр. 140).

Този бюрократичен аспект е признат при приемането на концептуализма в арт историята, но той е не съвместим с анти институционалното тълкуване на изкуството. Бюрократичното измерение на концептуалното изкуство може да се счита за пълно, чрез есето на Бенджамин Бюклох „Концептуално изкуство 1962-1969” (Buchloh, 1990). През 60-те години развитието на икономиката на късния капитализъм трансформира мениджърския елит в централна социална класа. Бюклох посочва структурната аналогия между естетиката на администрацията, представена в концептуалното изкуство и социалната идентичност на новата средна класа, която формира публиката. Подобно на мениджъри и администратори, концептуалните артисти предпочитат да работят с книжа. Бенджамин Бюклох определено се затруднява да се справи с бюрократичния аспект. Не е трудно да се разбере защо. Този аспект представя концептуалното изкуство, не като критично, а утвърждаващо и конформистко. Това представя миметичната му страна, основана на имитация на процесите и инструментите за управление, администриране и контрол. А когато се разглежда естетически, то представлява повтаряща се, неекспресивна компилация от третиране на материали. Мимезисът на управлението и администрирането могат да се разглеждат като подривни и по този начин, като критични, но в по-широкия социален контекст това критично значение изчезва. Имитацията на бюрократичен режим заплашва установяването на връзка между концептуалните художници с управленската власт (Buchloh, 1990, стр.143). През 1972 г. в Артфорум Макс Козлоф, заедно с концептуални художници обяснява липсата на политическа отговорност:

Може би те имат общо с разбирането, че обектите сами по себе си не са това, което е цивилизацията, но самите те са систематично отнети от човечеството и се считат за приемници на политическия свят. Изглежда артистичната сцена сега е лекомислен микрокосмос с много реторика и манипулации. Аз съм впечатлен, в известен смисъл от бюрократичните тенденции на изкуството като идея и факт, че все по-далечна, повтаряема и безцелна работа изпълва въздуха с крипто ефективност (Kozloff, 1999, стр.275).

Основните противоречия на концептуалното изкуство.



В тази част се идентифицира по-отблизо противоречията при арт историческото приемане на концептуалното изкуство като фокуса е върху работата на трима автори: Бенджамин Бюклох, Александър Алберро и Чарлс Харисън. Смисълът на прегледа е да се идентифицират основните проблеми с художествено историческо третиране на концептуалното изкуство от позицията на днешния ден. Само чрез опознаване на връзката между двусмислената природа на концептуалния проект и неговата практика могат да се разрешат тези неясноти, а не да се възпроизвеждат при неговата оценка днес.

Концептуалните артисти придвижват редимейд на Дюшан една стъпка по-напред от традиционната практика:

Точно както редимейд отрича не само фигуративното представителство, автентичност и авторство при създаването на повторение, и поредица (т.е. индустриалното производство), и замества студийната естетика на ръчно изработения оригинален обект, така и концептуалното изкуството идва да измести дори изображението на масово произвеждания обект, и неговите естетически форми в Поп Арт, заменяйки естетиката на промишленото производство, и консумация с естетическата стойност на административната, и правна организация, и институционалното валидиране (Buchloh, 1990, стр.119).

Бюклох винаги ги разглежда като съмнително постижение, тъй като са неразривно свързани с дълбока и необратима загуба. Практиката, която не разбираше, че прочистването на образа и уменията, паметта, и видението във визуалното естетическо представяне не е просто друг герой в неизбежния прогрес за освобождаване на света от митичните форми на възприятие, и йерархичните режими на специализираното преживяване, а е още една от ерозиите (и може би най-ефективните и опустошителни), към които традиционно отделената сфера на художественото производство е подложена на постоянни усилия да се подражава на епистема на управление в парадигматична рамка, подходяща за изкуството (Buchloh, 1990, стр.143).

За да обобщим, Бюклох критикува концептуалните артисти:

1. За това, че са тавтологични и позитивистични.
2. За съответствие с търговската логика на рекламата и маркетинга за сметка на заличаването на високото изкуство.
3. За това, че тези неща имат дългосрочен ефект. Въпреки това есето на Бюклох е важно, като анализ на парадоксалните постижения на концептуалното изкуство в светлината на социално-икономическите условия на времето. Въпросите, които поставя и дилемите, които очертава не са загубили актуалност.

В Концептуалното изкуство и политиката на публичност Александър Албероу разширява някои от идеите на Бюклох. Той е убеден, че появата на концептуалното изкуство е свързана с фундаменталните промени на капиталистическото общество и го свързва с новото общество, описано като постиндустриално, информационно, и потребителско общество, което се отличава с нови начини на комуникация, и разпространение на информация, различен вид консумация, бърз ритъм на модните промени в стила, и разпространение на рекламата, и медиите в безпрецедентна степен. Предоставянето на услуги и манипулиране на информацията става сърцевината на тази нова икономическа парадигма (Alberro, 2003). В този контекст художниците, приемат деловият модел на артистична практика, насочен към публичност, маркетинг и предприемачество. Всъщност, необичайните формални черти и схеми на циркулация на концептуализма в много отношения използват, и въвеждат по-дълбоката логика на информираност. Тези артисти възпроизвеждат не само капиталистическата форма на разделение на умствения и физическия труд, но те възприемат и привилегирват етапа на планиране, възприемат дизайна над процеса на изграждане (Alberro, 2003). От тук



също се извежда аргумента си за неразличимост на артистичните практики от дизайн. Главният герой в книгата на Алберро е Сет Сигелауб, арт дилър, който играе важна роля в популяризирането и разпространението на творбите на художниците Робърт Бари, Лорънс Уайнър, Дъглас Хюблър и Йозеф Косут. Алберро иска да покаже, че в социално-икономическите условия на края на 60-те години дилърите, а не критиците, са станали най-важните посредници на визуалните художници (Alberro, 2003).

Сигелауб променя изложбеното пространство на художествената галерия използвайки виртуалното пространство за реклама. За художниците, чиято работа се състои предимно от предложение, въображаемо или реализирано предаване на информация, според Алберо е идеална дистрибуторска стратегия:

абсолютното отричане на скъпоценността, характеризираща тези произведения, заедно с разпространението им в масовите комуникационни мрежи, елиминира уникалността на произведенията на изкуството, които са по-достъпни от всякога. (Alberro, 2003.)

Той идентифицира две общи цели на концептуалното изкуство, като първата е:

1. Демистификация на артистичността. Концептуалното изкуство извършва съзнателен опит да коригира идеализираният имидж на художника като човек, който въз основа на занаятчийските си традиционни умения представя единството на психиката, обществото и културата, основаващо се на синтез от физически, умствени, духовни качества, и техническа работа (Alberro, 2003).

2. Художникът като бизнесмен или информационен мениджър е моделът, предлаган да замени модернистичния тип с неговия романтичен и бохемски образ. Концептуалните художници възнамеряват да премахнат специалния статут на произведението на изкуството:

работата като рекламата става обект, чиято стойност на ползване е разположена в нейната публичност и знакова стойност. Работата премахва всички претенции за естетическа стойност и аурата, която преди това дава предимство на изкуството (Alberro, 2003).

За разлика от късната модернистична художествена практика от 40-те и 50-те години концептуалните художници отказват да разграничават изкуството от информацията във връзка с него, от изложбата и контекста на разпространението, в който се е появило. В резултат на това „критичните и оценяващи категории”, които разграничават високата култура на изкуството и масовата култура, между изкуство, и изкуство, стават неясни (Alberro, 2003). Според Алберо, критичният импулс на концептуалното изкуство е насочен срещу „институционалното ограничаване на изкуството”. Той го поставя в политически контекст като „работници на изкуствата”, заявявайки, че: има явна нужда в нов политизиран свят в изкуството за истинско демократично, публично изкуство, което оспорва авторитета не само на музеите, но и на всички арт институции и условия (Alberro, 2003).

Алберро пренебрегва бюрократичното измерение на концептуалното изкуство. Фактът, че преди всичко анти-естетическото концептуално изкуство поставя конкретна естетика на администрацията, принуждава групата Art & Language да преосмисли своята практика. По някакъв начин те са били застигнати точно от това, от което се опитват да избягат. Освен това бюрократичния образ изглежда несъвместим с желанието за истинно демократично обществено изкуство. Имиджът на художника като чиновник с почти механична обработка на информацията и свързаната с нея роля на художника като мениджър, предполага авторитет и йерархия. Както Бенджамин Бюклох, и Александър Алберро не е в състояние да примири бюрократичния аспект на концептуалното изкуство с предполагаемите критични цели. Тъй като концептуалните художници оспорват традиционното понятие за авторство, резултатът е „нарастващо



безпокойство относно собствеността и авторството” сред дилърите, колекционерите и други заинтересовани страни (Alberro, 2003). Това е решено, както казва Алберро, чрез въвеждането на договори и правни удостоверения, предназначени да гарантират автентичността на конкретни произведения, да идентифицират правата на създаващите ги художници и да уточнят условията за придобиването им от институции или частни колекционери. Всъщност изкуството е приведено в съответствие с пазара и служи само за ограничаване на работата, която съществува като абстрактна идея или като алтернатива, и също като толкова широко разпространената документация в рамките на нейните капиталови взаимоотношения, като по този начин внедрява концептуалното изкуство в пазара на изкуството (Alberro, 2003). По този начин аурата на произведението е неутрализирана, но се въвежда отново с аурата на подписа. Алберро заключава, че двете критични цели на концептуалното изкуство - демистификация на артистичността и изкореняването на аурата от произведението на изкуството не са реализирани. Това ни води до мисълта, че тези цели, не са били толкова строги или са само временна прищявка на малка група.

За концептуалните произведения, които се появяват сега сред колекциите и в най-големите музеи в световен мащаб, можем да се чудим дали наистина представляват движение срещу, а не е с определена естетическа стойност. Автономното произведение на изкуството е толкова недвусмислено концептуално и метафизично във философската му структура, тъй като тя е историческа и „естетическа” в начина му на появяване. Ето защо е грешка да се предположи, че тъй като е концептуален, в него няма никаква роля за „естетика” (Osborne, 2004, стр. 22).

В няколко текста Чарлс Харисън коментира понятията качество и естетическа стойност. В своето есе „Conceptual Art and critical judgement” (Harrison, 1999) заявява, че е невъзможно историците на изкуството да обсъждат концептуалното изкуство без да правят критични разграничения. Дори простата задача да се различат художествените работи от обикновените документи, включва прилагането на определени критерии и йерархии. Харисън признава, че би било погрешно да се въведе отново въпросът за дискриминация относно качество, действително доказал се като несъответстващ на концептуалното изкуство и не постигащ добра цел чрез повторното му въвеждане (Harrison, 1999, стр. 539). Въпреки това той предлага, тъй като нито пазарът, нито кураторската и музейната практика имат склонност да отразяват механизмите и критериите за подбор и оценка, тази задача да се падне върху критиците на изкуството.

Изглежда просто въпрос за благочестие да се приписват произведения на Концептуалното изкуство, всяко с привилегировано критичен статус, например въз основа на предполагаемия радикализъм като форма на статут (Harrison, 1999, стр. 539).

Когато се разглеждат концептуалните произведения на изкуството, единственото, което има значение за него, е степента, в която те се разграничават от авторитета на модернизма.

„Никакво описание на концептуалното изкуство не може да бъде адекватно, ако не е адекватно в разбирането си за модернизма” (Harrison, 1999, стр. 540). Подходящите оценъчни критерии не са открити като абстракции, нито се появяват като добре оформени комплекти. Те са разработени на практика в процеса на критическо четене и те се признават във форми на различие от тези принципи на преценка, които по една или друга причина са станали догматични или бюрократични или просто неефективни (Harrison, 1999, стр. 539).



За Харисън, тенденцията към дематериализиране, често разглеждана като решаваща в концептуалното изкуство, е безкритично продължение на модернистичното намаляване, предполагащо „теоретична и социална приемственост” както в практиките, така и с аудиторията на авангарда.

Задачата на арт историците е да разграничат релевантните от ирелевантни форми на концептуализма, да разделят „онези работи, които са ефективно удължаване на системата (на модернизма) от тези, които предлагат някакво ново начало, доколкото го свеждат до абсурд (Harrison, 1999, стр. 542). Отличителна черта на най-критикуваните произведения на концептуалното изкуство е, че те са непрозрачни за интуитивните отговори на модернисткия ценител, дори и в пост-минималистичния му вид. Разглеждани под феноменалните и морфологични аспекти, те остават незначителни, непостоянни или абсурдни. В резултат на естетическата празнота те вдъхновяват искането за четене - тоест, едно искане, което модернизирания бенефициент не може да задоволи, без да изоставя основанията, които сам по себе си е оставил (Harrison, 1999, стр. 542). Потискането на наблюдателя не е просто въпрос за правене на неща, които са радикално неартистични или радикално политически - и в този смисъл непоколебими, за да се видят. Нито пък просто означава да се предвиди различен избирателен район. Това означава да се установят основанията за различна форма на сделка (Harrison, 1999, стр. 545).

Дали тази оценка разкрива нещо за провала на специфичен режим, който не може да защити своите ценности или е промяната на смисъла на изкуството, което доскоро е почти синоним на естетика. Това представя връзката между концептуализма и общите характеристики на съвременното изкуство. По-конкретно, че променените исторически условия, отговорни за възхода на концептуалното изкуство, структурират основа за критична оценка. И тази трансформация означава началото на съвременното изкуство - единствената система за културно производство, която въвежда фразата на Доналд Джъд, „работата се нуждае само от това, да бъде интересна” (Judd, 1965, стр. 4).

### **5.3.3. Наследството на концептуалното изкуство**

Трябва да се подчертае, че труда не разглежда влиянието на движението върху индивидуални съвременни художници. Интерес представлява ефекта, който концептуалното изкуство има върху системата за създаване и приемане, известна като съвременно изкуство. Глобализацията е важна за съвременните художници от всякакъв вид, тъй като определя основните артистични практики.

Оценката на концептуалното изкуство може лесно да се превърне в дискусия за наследство от протестните движения през 60-те години. Именно идеята за концептуалното изкуство като „изкуството от ерата на войната във Виетнам” (Kosuth, 1999, стр. 345), допринася за оценката на концептуалното изкуство като революция, която се е провалила.

„По-различна гледна точка към концептуалното изкуство би могла да бъде по-ефективна, за хладната и дистанцирана природа на много концептуални произведения и едва ли отговаря на анти-авторитарна позиция от 1968 г. Нашата “радикализация” е, по-скоро хладнокръвна, еволюира от нашата работа” (Kosuth, 1999, стр. 337).

Да се каже, че концептуализмът е политически опит да се разруши институционалната и търговска инфраструктура на изкуството, е по-скоро наивно очакване, както предполага Роберт Смитсън:



„Пазарът на идеи” премахва идеите от всяка физическа действителност. Тъй като галериите и музеите са били жертви на „съкращения”, те се нуждаят от по-евтин продукт - обектите се свеждат до „идеи” и в резултат на това получаваме „концептуално изкуство” (Smithson, 1999, стр. 285). Не трябва да е изненада, че кураторската и търговска ратификация на отделните произведения и кариери съвпада с историческото установяване на движението като цяло (Harrison, 1999, стр. 538).

Изводите са, че Концептуалното изкуство не се измъква от институционалното ограничение. Това показва, че ограничението е неизбежно и е условие за изкуството. То продължава да е валидно и днес. Благодарение на миметично бюрокрастичния аспект, концептуалните художници отричат артистичността. Чрез своята работа те излагат една институционална творческа структура и възприемането на изкуството.

Освен това концептуалните художници отказват да дадат на аудиторията си това, което тя очаква - свободна и експресивна креативност на човека. Вместо това, те утвърждават значението на изкуството в неговия институционален контекст. Парадоксално, но това се оказва единственият начин концептуалистите да спасят идеята за артистичност. Майкъл Нюман казва, че концептуализмът е незавършен проект и че неговата връзка с практиката на изкуството днес се крие в липсата на решение за завършване. Концептуалното изкуство е невъзможен проект в частта си, в която работи за потискането на артистичността, но самият акт на потискане също е произведение на изкуството и по този начин се самоотстранява.

#### **5.3.4. Съвременно изкуство и наследството на концептуалното изкуство**

Съвременното изкуство като цяло е пост-концептуално, но това не означава, че е преодоляло противоречията на концептуалното. Цялото съвременно изкуство се определя от условията на концептуализма, то е феномен, развит на базата на тези противоречия. Или концептуалното изкуство отбелязва преходът към съвременното изкуство около 1970 г., следвайки тезата на Петер Осбърн:

Само във връзка с категорията на концептуалното изкуство в неговата присъща проблематика е възможен критично-историческият опит на съвременното изкуство. Концептуалното изкуство не е просто друг специален вид изкуство, в смисъла на по-нататъшна спецификация на съществуващ род, а опит за фундаментално предефиниране на изкуството като такова, трансформация на неговия род: трансформация в отношението на чувственост към концептуалност в онтологията на произведения на изкуството, която оспорва нейното определение като обект на специфично „естетическо” (т.е. „не-концептуално”) или същностно „визуално преживяване”. Концептуалното изкуство е атака върху предмета на изкуството като външен вид. В това отношение „пост-концептуалното изкуство” не е името на определен вид изкуство, колкото историко-онтологично условие за производството на съвременно изкуството като цяло (Osborne, 2004, стр. 31).

Според Тери де Дюв Изкуството като цяло по някакъв начин е празно, защото съдържа само потенциални, а не действителни произведения на изкуството; това е историческа концепция, която може да бъде датирана и описва ситуацията, в която ние съзнателно се намираме след легитимността на редимейд от Дюшан картините от историята на изкуството. Следователно, той не е нито средство, нито жанр, нито стил.

„И” е въведен нов елемент: в допълнение към изразяването, произтичащо от естетическия опит, изкуството като такова се прекласифицира на дизайн обект (de Duve, 2007, стр. 29).



От това следва, че според де Дюв съвременното изкуство е генерична форма на художествено произведение. В генеричната концепция за изкуството творбите се категоризират основно като „art in general” изкуство (de Duve, 2007), а не като примери за конкретна среда, например живопис. Съществуват, разбира се, художествени картини в съвременното изкуство, но тази концепция е валидна само чрез определени отрицания на техния традиционен или модернистичен характер. В „Изображение, Обект, събитие” Джеф Уол твърди, че цялото художествено поле е разклонено и че съществуват два фундаментално различни типа практики, два типа дискурс: пост медийно и генерично изкуство. Продължаването на практиката на медийното ниво има критерии за критика извлечени от историята на медията, така че няма криза в критичното писане за фотография, филм или живопис. Той открива постмедийното разширено поле на изкуството, без да обезсмисля традиционните медии, чиято легитимност Уол поддържа, за да бъде осигурена тяхната практическа приложимост:

Каноничните форми на изобразителното изкуство са твърде силни за критиките, които са хвърлени върху тях (Wall, 2006, стр. 27).

Осборн защитава генеричната концепция, че след концептуалното изкуство произведението на изкуството вече не може да се разглежда като формално отражение върху традиционните артистични медии или дисциплини - живопис, музика, литература, театър, фотография, филм, скулптура, танц и др. По-скоро едно съвременно произведение на изкуството обикновено се реализира в множество медии, то се разпределя върху серия от различни материали: същото произведение съществува като разпределено единство. По този начин подобно серийно единство е коварно във времето. Това е следствие от концептуалния характер на изкуството: произведението не се дефинира от естетическите качества на фиксиран обект, а от концептуални операции и идеи, които предоговарят за всяка творба разликата между изкуството и не-изкуството. От друга страна, той твърди, че произведенията са неизбежно материализирани в някаква естетическа форма, не може да има чисто концептуално произведение на изкуството. Но за да бъде пост-концептуална форма, естетическото измерение на работата трябва да обхване концептуалната критика на естетиката: естетическият материал трябва да се използва по начин, който се поставя под съмнение (Osborne, 2002, стр.4).

При пост медийното състояние на съвременното изкуство артистите могат да избират различни медии и техники като живопис, писане, рисуване, филми, видео, скулптура, фотография и звук или комбинация от тях, а медията не е определяща за работата на художника. Понятието стил е загубило позицията си, то вече не притежава критичен потенциал, в работата се търси нова художествена концепция, а визуалността се възприема като несъществена. Това е следствие на факта, че изкуството е погълнало от собствения си критичен дискурс. Съвременното изкуство е дискурсивно едновременно чрез самото себе си и за себе си. Поради своя генеричен характер, с всяка своя творба то създава нова легитимност. Съвременното изкуство като цяло се характеризира с липсата на занаятчийство. Само чрез акта на присвояване определени умения могат временно да бъдат от значение в контекста на изкуството. Няма изисквания, които артиста трябва да овладее, за да прави изкуство, точно както и няма критерии за това, кое се счита за произведение на изкуството и кое не - достатъчно е да се обяви „Това е произведение на изкуството”. Ако областта на съвременното изкуство представлява представителна компетентност, със сигурност не е в консенсус. Всяко отделно произведение може да бъде прочетено като временно изявление на художника (de Duve, 2007, стр. 30, 31).

Де Дюв казва, че по принцип, при липсата на правила и конвенции, всеки може да направи естетическа преценка. Никой не може да претендира а priori, че е в



по-компетентна позиция от всеки друг. И също, че не е странен факта, че в днешно време се счита за напълно легитимно всеки да е художник, без да е художник, писател, музикант, скулптор, продуцент на филми и т.н. Дали модерността изобрети изкуството изобщо? Аз предлагам да се използва терминът изкуството в общия смисъл на думата, да се говори за априорната възможност, че всичко може да бъде изкуство (de Duve, 2007. стр.30).

Като дисертацията представя по-долу художника като дизайнер, така и е представено радикалното пренебрегване на контрола на качеството от концептуалните художници. Но готовността им да приемат всякакъв резултат от осъществяването на концепцията е загубила интелектуалния си блясък в съвременното изкуство. Това показва, че някои характеристики на съвременната артистичност са се развили след концептуалните.

Постструктуалистните мислители предполагат, че това, което се разбира като структури, стоящи в основата на културата и обществото (неща като език и изкуство) са конвенции. Всяка една от тях припокрива другите множества възможни интерпретации. Множествените значения в текста, независимо дали е произведение на литература или изкуство, могат да бъдат деконструирани чрез анализ на предположения. Всяко едно значение е еднакво валидно. Разбирането на произведение на изкуството вече не е авторски процес (от художника, който го прави), а е четивен (зависи от зрителя, който го интерпретира). Смисълът не се намира в работата или в намерението на твореца, а само в нейното тълкуване. Тази концепция е освободила произведението от неговия първоначален замисъл. То вече може да се ползва по други начини, да бъде присвоено. Някои художници при присвояване дори усвояват стила от източниците си, така че разликата е трудно установима. Но разликата не е проблем.

Концептуалните практики надхвърлят самото картографиране на модернистките модели, тенденциите за пространствеността на езика и темпорализацията на визуалната структура. В концептуалното пространство обектът на пространственото възприемане на експеримента чрез аналитична работа, е конституиран като последователен резултат от статута на този обект: неговата визуалност, стоковият му статус и неговата форма на разпространение, осъществяването на конструкцията и ролята (или смъртта) на автора, заедно с пиетета на наблюдателя са дефинирани условия. По този начин те извършват най-строгото изследване на конвенциите на изобразителното и скулптурно представяне и критиката на традиционните парадигми на визуалността (Buchloh, 1990, стр. 107).

Бушлох продължава:

Но тази естетика на езиковите изяви и легалните договорености не само отрича валидността на традиционната естетика, а и отменя естетическо творчество и потребление, които все още управляват „Поп Арт и Минимализъм”.

Именно теоретичната критика (и крайната прогноза) става все по-догматичен закон за творчеството в първата декада на двадесети век, така че концептуалното изкуство вече е създадо забрана на всякаква визуализация, както и на най-добрата естетика двадесети век (Buchloh, 1990, стр. 119).

Социалното деквалифициране на художника е отразено във въвеждане на зрителя, който от този момент вече не се нуждае от специална компетентност, за да оцени напълно изкуството. Традиционния, йерархичен модел на привилегирован опит за авторските умения и придобитата компетентност на прием е заместен със структурна връзка от абсолютни еквиваленти, която ще демонтира и двете страни: йерархическа позиция на артистичния обект, точно толкова, колкото и привилегированата позиция на автора (Buchloh, 1990, стр.140).

В този контекст, под влиянието на концептуализма, тристранната връзка между художника, произведенията на изкуството и зрителя е променена. Художник,



произведение на изкуството и зрител са равностойни в поле, подчинено на институционалните и дискурсивни сили.

Концептуалното изкуство е преходната фаза между модернизма и съвременното изкуство. Този преход обаче не се разглежда като абсолютно разделение или като пълно изтриване на прецеденти.

Две важни характеристики на модернизма се ползват в съвременната художествена практика. Първата е липсата на правила. Вместо да се съобразява с някакъв стандарт за валидност, всяко произведение на изкуството предлага свой набор от правила или критерии, а единствената критична оценка е тази, която идентифицира дали правилата работят, т.е. самата работа ще определи условията за нейния провал или успех. Втората наследена черта от модернизма е субектификацията. Решенията за това какво да прави с работата си е отговорност единствено на художника. В същото време отговорността за тълкуването на произведението се измества от художника към критиката или по-общо към зрителя. Зрителят трябва да поеме отговорност за тълкуването на произведението, тъй като интерпретацията никога не може да се приеме за даденост. Де Дюв казва, че по принцип поради липсата на правила, всеки може да направи естетическа преценка. Въпреки, че експертите все още преобладават, традиционната фигура на познавач е немислима в контекста на съвременното изкуство (de Duve, 1994, стр. 32, 33).

С разделението между концепцията на произведението и неговата реализация, чрез сценарий или протокол, който би могъл да бъде изпълнен от всеки, независимо от естетичния и материален резултат (ако има такъв), концептуалните художници се дистанцират от представата за художника и неговото творчество. Отказвайки отговорността за изпълнението, те признават, че никой художник изобщо не е имал пълен контрол върху резултата от своята работа.

След като излезе от ръката му, художникът няма контрол над начина, по който зрителят ще възприеме работата. Различни хора ще разберат едно и също нещо по различен начин (Lewitt, 1967, стр. 2).

Произведенията на изкуството винаги носят заедно със себе си своята институционална рамка. Концептуалното изкуство не се опитва да се измъкне от институционалното ограничаване, независимо че заявява, че е несъвместимо, то е условие за изкуството от информационната епоха. Това ни връща към бюрократично-миметичния аспект на концептуалното изкуство. Артистите отказват да помогнат в демистификацията, а чрез своята работа те излагат една гола институционална структура. Като се откъсват от модернистичните идеали, а именно от имиджът на художника като свободно човешко същество с автономен творчески ум, парадоксално, но това помага да се преодолее бюрократичната мимикрия. Концептуалистите са привлечени от нея, защото нейните процедури са противоположност на интуициите и нагласите в късния модернизъм. Възприемането на „естетиката на администрацията“ е начин да се дисквалифицира един модел на артистичност и да се предложи друг, който е в синхрон с времето. Но за критиката се изисква творческият процес да бъде премахнат от критичното оценяване. Само така професионалната практика на мениджърите и бюрократите би могла да се превърне в целесъобразен модел на художествена работа. Концептуалното изкуство работи върху потискането на артистичността, а актът на изтласкване на произведението на изкуството е начин тя да бъде отстранена.

Без повече реализъм, без повече представителни обекти, без повече линии, цветове, форми и контури, без повече пигменти, без повече четливи удари, без повече извиквания, без повече рамки, стени, галерии, музеи. Нужен е просто „приемник“, който може или не може да бъде човек, или изобщо да не бъде там,



и просто „художник“, който може да бъде някой или никой. Теория на изкуството, чисто и просто, думи на страница, литература, незасегната от визията, плоска, по-плоска, визия невидима, дори неефективна, несмислена като ангелите и универсалните души (Wolfe, 1975, стр. 91, 92).

Идентификацията на изкуството се случва на дискурсивни основания, в институционален контекст, в който важна роля играят дилъри, критици, музейни куратори, теоретици, историци – всеки във своята област и съответната си част (Wolfe, 1975, стр. 84).

Важно е да се подчертае, че това не се основава на официално определените сгради и обекти, а на институционалния език, на продуциране на дискурс. Независимо от местоположението, (както например Ленд арт и обектните инсталации), произведенията на изкуството винаги носят със себе си своя институционален характер. Концептуалните художници разчитат на историци на изкуството, като Бюклох и Харисън, които подкрепят концептуалния проект, независимо от възраженията си към света на „високото изкуство“, който повечето концептуални художници са приели като свой. Потискането на артистичността е отменено и заменено от неограничено пазарно ориентирано създаване на съвременни творби на изкуството, което Бюклох и Харисън пренебрегват и определят концептуалното изкуство, като неуспешна революция.

### **5.3.5. Приемане и Канонизиране**

През последните десетилетия радикалното изкуство от 1960 г. е канонизирано. Приемането на концептуализма продължава в перспективата на „високо изкуство“, докато връзката му с културата и специално с визуалната култура и социалната му история все още предстои да бъде написана (Buchloh, 1987, стр. 66). Следователно вече не се изисква от критиката да предоставя разумна дискусия, емпирично доказателство за „художествената“ компетентност или историческите параметри на оценката и критериите за качество, чрез които би могло да се получи легитимност (Buchloh, 1987, стр. 67).

При разглеждането на критичното преставителство като важен критерий, историците на изкуството автоматично го приемат априори присъщ на концептуалната работа. Проблемът с критичната оценка ще бъде неразрешим, ако фокуса от реализацията се измести към самата концепция. Какъв тип критерий може да се използва за определяне на критична преценка на концепцията? Естетически, социален, политически, философски или дори екологичен критерий? Проблемите, пред които са изправени критици, теоретици и куратори на изкуството налагат предефиниция на позициите.

Когато Сол Люит заявява, че „концептуалното изкуство е добро само когато идеята е добра“ (Lewitt, 1967) той не предоставя такива критерии за каквато и да е система и отказва строгото разделение между изкуство и скандал. След концептуалното преформулиране на ореола на художника, повечето историци на изкуството остават привързани към автономност на артистичността, дори в художественото движение, което вярва, че се е отървало от него. Критериите за оценка, като например иновациите, оригиналността и критичната агенция - критерии, които концептуалните художници смятат за неподходящи и се опитват да разрушат, все още се прилагат към тяхната работа, както показва анализа от прегледаната литература. Много от историците на изкуството не са преустановили критичното си оценяване.

### **5.4. Чистата идея и материалност**



### 5.4.1 Чистата идея

Призракът, който преследва съвременното изкуство е невъзможността и всевъзможността на произведението на изкуството, което се състои само от идея. През 1961 г. Хенри Флинт казва:

Концептуално изкуство е преди всичко изкуство, в което материалът е „концепции”, както материалът на музиката е звук. Тъй като „концепциите” са тясно свързани с езика, понятието изкуство е един вид изкуство, в което материалът е език. Това, за разлика от предишните музикални произведения, в които истинската музика (за разлика от нотации, анализ и др.) е просто звук, идеята за истинско изкуство включва език (Flynt, 1963, стр.1).

Аналогията между звука като суровина на музиката и концепциите като суровина на концептуалното изкуство не се разбират, защото звуците се възприемат докато с концепциите не е така. Без материална среда, никой не може да осъзнае някаква концепция. Можем да предложим, че концептуалните произведения на изкуството не се генерират само от идеята на художника, но и от създадените значения от асоциации, и чрез тяхната материалност.

Движението, наречено концептуално изкуство, е просто резултат от преждевременната историзация на тази фантазия. Невъзможността на концептуалното изкуство вече е скрита във формулировката на Флинт. Концептуалните художници попадат в объркване и се справят с невъзможното, като го разглеждат като концептуално материално изкуство.

През втората половина на 60-те години се наблюдава поредица от такива опити. Обичайните образци са подобни на тайната картина на Мел Рамсдън, направена през 1967 г. в Лондон на път за Ню Йорк, като коментар за границите на живописата като практика. Тайната живопис на Мел Рамсдън се състои от черен квадрат, отново съпоставен със съобщение:

„Съдържанието на тази картина е невидимо, характерът и измерението на съдържанието трябва да бъдат запазени постоянно в тайна, известна само на художника.” Надписът показва, че не трябва да мислим за това по същия начин, както Черния квадрат на Казимир Малевич (1915 г.), който се занимава с минимализъм. Черната повърхност на Рамсдън не е нещо, което да бъде разгледано и разглеждано като визуален обект: не е представено като картина сама по себе си, а представлява пречка за видимостта, която се твърди, че покрива истинска или вероятно автентична картина, която се намира под нея (Allen, 2013).

Този пример е достатъчен, за да се предположи, че художниците, които искат да пречистят съдържанието на своята работа чрез премахване на всичко, което не е идея, са в опасност от явен формализъм. Едва ли е възможно да се преосмислят такива крайни позиции, под маската на стриктно отделяне на умственото от физическото - концепция от действие. За дематериализацията на Липърд не трябва да се мисли като заличаване на физическото, а по-скоро като девалвиране на материала в полза на концепцията. Тази стратегия не се ограничава до периода от 1966 до 1972 г. Нямаше да има история на концептуалното изкуство без телефонните картини на Ласло Мохоли-Наги (László Moholy-Nagy) от 1922 г. (aplan, 1995, стр.119). Дада също възхвалява възможностите на телефонните указатели за производство на картини. Между 1966 и 1968 г. Джон Балдесари наема известен художник, за да направи картини, състоящи се само от текст или текст с фотография. Балдесари диктува какво трябва да се направи:

Стремих се да използвам езика не като визуален елемент, а да чета нещо. Това означава, че вписването на бележника за живописата може да замени картината.



Опитвах се да направя нещо, което не излъчваше изкуствени сигнали. Единственият знак на изкуството, който исках, беше платното (беше важно) и че аз бях стратегът. Текстовете са цитати от художествени книги, а знамения художник беше инструктиран да не се опитва да направи привлекателни и изобразителни букви, а да напише информацията по най-лесния начин (Baldessari, 2017).

Например Балдесари представя минималистична работа с текст върху платното: „Работа само с едно свойство”. Това показва, че материалното доказателство за концепция, се равнява на отричането на картината. Но и Джон Балдесари и Лорънс Уайнър приемат ръчната работа с физическия материал. Очевидна е тенденция през 60-те години да се разработва метод за постигне на достоверен резултат с традиционни медии, вместо те да се отхвърлят. Този метод често включва текст, отнасящ се до работата с материали или с предмети. Когато Уайнър използва тази форма и се отказва от авторството си, за да направи изкуство, той преформулира художествената си природа, явявайки се като стратег, който организира други да вършат работата за него. Някои художници дават инструкции сами на себе си, които по същество имат същата цел, именно да спасят идеята в художествена творба. В тези примери все още има разделение на труда между изобретателя и изпълнителя, дори и ако едно и също лице играе и двете роли. Художникът се въздържа от цялостното оценяване на процеса, а всеки резултат е добър резултат. Инструкцията трябва да бъде изпълнена по най-добрия възможен начин, а резултатите да бъдат представени възможно най-клинично.

През 1967 г. Сол Люит описва това:

В концептуалното изкуство идеята за концепцията е най-важният аспект от работата. Когато един художник използва концептуална форма на изкуство, това означава, че всичко, планиране и вземане на решения са направени предварително, а изпълнението е безупречна афера. Идеята става машина, която прави изкуството. Този вид изкуство обикновено е свободно от зависимостта от уменията на художника като занаятчия (Lewitt, 1967) (изображение 5.11).

#### **5.4.2. Материалност**

Когато се анализира дематериализацията като точен термин, а не като естетическа концепция, съдържа или по-скоро се основава на противоречия. И ако се фокусираме върху отстраняването на обекта, а не върху нематериалността, която е емблематична за съществената трансформация в изкуството, то трансформацията от формална се конституира като обект, който работи концептуално с материалността. Разбирането на концептуалното изкуство като критика на обекта е широко разпространено сред критиците, както и сред художниците. Вместо да придаде материалност на конкретни и крайни форми, концептуалните артисти създават материалност в широка естетическа област - мулти, между и пост-медийни, там където тя се трансформира във виртуалност, която се актуализира в абстракции на произведения. В контекста може да се формулира следното - абстракцията не обяснява и не отговаря на въпроси. С други думи, концептуалното изкуство поставя под въпрос материалността чрез абстракция на мисълта, а не във визуален смисъл. Такова тълкуване на дематериалността означава връщане към или ангажиране с реалността. В същото време, когато концептуалното изкуство създава материалност, освободена от обект, тя се свързва с неидеализираната сфера на реалността с различните проблеми и възможности за артистична дейност. Вместо да се опитва да преодолява



материалността, чрез нематериални принципи като например идеология, красота и знакова стойност, концептуалното изкуство подчертава социални, икономически и културни аспекти и ги подлага на алтернативни концептуализации, които най-често се ръководят от принципите и ценностите на хетерогенността, ирационалността, откритостта и дестабилизирането, противопоставящи се на хармонията и контрола. Тя предизвиква неформална и дискурсивна естетика, с която е пропита съвременната естетика и художествените практики в широк мащаб. Като се коментира материалната структура в концептуалното изкуство, се дистанцира по-догматичната структура на концептуалното изкуство, представена от Сол Люит и Йозеф Косут. Тези творци са ангажирани най-вече с формалните качества на изкуството, като концептуален, т.е. философски и езиков феномен като идея, и техните творби със сигурност изискват различно тълкуване на дематериализацията. Косут намира своя концептуализъм, като интерпретира редимейд на Марсел Дюшан като момент, в който изкуството се измества от въпрос на морфология или външен вид, към въпрос на функция (дизайн). Тази промяна от външен вид до концепция е началото на концептуалното изкуство (Lewitt, 1967). Разбирането, че дематериализацията изисква естетика, според която концептуалността е определяща, може да се тълкува, че естетиката в концептуалността винаги е материална. Тази естетика предполага нови връзки и открит обмен между концептуалното и материалното в изкуството. При материалност, освободена от обекта и дискурса, естетиката на чистата визуалност, която представя идеята на труда, позволява да бъде разбран потенциала на материалността, като възможност за безкрайно концептуално кодиране, структуриране, разпространение, контекстуализация и тълкуване. Или концептуалното изкуство поставя под въпрос материалността, като я актуализира в ментален, а не във визуален смисъл. При такова тълкуване на дематериализацията, изкуството се връща към реалността. Когато концептуалното изкуство създава материалност, свободна от обекта, тя го свързва със сферата на реалността в най-широкия смисъл - с различните ѝ проблеми и възможности.

## **5.5. Арт и дизайн**

Променената роля на визуалния артист, като културен създател е свързана с професионализиране и предприемачество. Концептуалните художници и графичните дизайнери се определят като информационни работници и се насочват към трансфера на информация чрез графични средства. По-важното е, че и двете групи са разделили работния си процес на две напълно отделни части - информация и визуализация. Концептуалните артисти твърдят, че ограничават отговорността си до първата част и други решават дали, и как да визуализират информацията, а графичните дизайнери отказват отговорността си към информацията, която им е възложена да визуализират. Разделението между информацията и визуализацията означава, че практиката на концептуалистите е действително в спектъра на дизайна. Това го потвърждава и парадоксалното приемане на художник като Джеф Кунс, като концептуален художник. При определянето на езика като основен носител на абстракция, концептуализмът отразява един икономически режим, в който абстрактната мисъл става все по-оперативна и конкретна. „Абстрактното мислене”, както го нарича Паоло Вирно, се е превърнало в стълб на социалното творчество” (Virno, 2004, стр. 63). В този процес статутът на формалната абстракция се променя радикално. От това, че става проява на чувственото мислене, формата се превръща в дизайн - т.е. в изпълнение на концепция чрез кодиране или програмиране на равнина, а не чрез извличане на формата чрез субективно обвързване на равнината с нейните свойства. Този „стадий на дизайн” може



да се види в широкия спектър от изкуството на 60-те години на миналия век. От живопис чрез минимализъм до концептуално изкуство. Формите стават подобни на логотипи, шамповани върху повърхност или три измерни конструкции.

Барбара Хаскел пише: Картините на Стела не са записи на вътрешни психологически състояния, не са необходими специални знания, за да ги дешифрират; защото техният смисъл лежи върху материалната повърхност на картината, тя е теоретично достъпна за всички (Haskell, in Moss, 2007, стр.17). И продължава:

Резултатът беше толкова далеч от изключителна важност, че той изглеждаше по-скоро обект сам по себе си, отколкото картина. Този живописен обект беше толкова осезаем, колкото и всичко друго в пространството на зрителя (Haskell, in Moss, 2007, стр.18).

А Каролайн Джоунс:

В съчетание с оформеното платно, произведенията на Стела се възприемат като идентичност като обект и „говорят за” в „реалния свят”, а не в студиото (Jones, in Moss, 2007, стр.24).

Това също може да се разглежда като показателно за концептуалния обрат на изкуството през 60-те години на миналия век. Заедно с езиковия концептуализъм на Джоузеф Косут, съществува формалистичен концептуализъм на Сол Леуит или концептуален формализъм, в който се използват концепции. Когато Люит характеризира идеята като „машина, която прави изкуството” (Lewitt, 1967). Той признава, че формите са примери за концепция, подобно на проектираните стоки от 60-те години.

През XX век авангардните художници се опитват да пробият бариерите на естетиката и да получат достъп до социалната област. Тъй като това изисква използването на всички възможни средства, те често се включат в дизайна, което изненадва и самите тях. Дизайнът обхваща цялото ежедневие на човек и това привлича артистите. Приемливо е и дори е логично художниците да приемат проектирането на по-добър свят или дори на по-добър стол. Особено през 1910-те и 20-те години на миналия век с Де Стил и Баухаус духът на авангарда прониква в областта на интериора, без да го компрометира. Придържайки се към своите революционни идеали художниците приемат, че постоянно могат да бъдат в ролята на дизайнери. Тази тенденция се запазва и през 50-те години на миналия век, когато продуктите на „добрия дизайн” стават вече много достъпни за хората. Докато някои художници и теоретици продължават да се придържат към йерархичното разграничение между изящното и приложно изкуство, други теоретици виждат това, като единственият начин да се осигури социално освобождение на съвременното изкуство от позицията на автономия в архитектурата, чрез дизайна.

Модерното изкуство олицетворява желанието на художниците да се освободят от буржоазния стил, но произведенията им продължават да се свързват с понятия като лукс, богатство и статут. Скандално е, че може би дори и днес, произведенията на повечето художници продължават да са в буржоазния интериор, като интелектуални орнаменти на бита. По този начин тези произведения на изкуството все още изпълняват представителна или дори декоративна функция. Това, което създаде разнообразието от практики, под името концептуално изкуство и ги свързва с първия авангард е желанието да изчезне като предмет изкуството, независимо дали в идеята, дизайна или ежедневието. Парадоксът, разбира се е, че самата институция и дискурсът, които позволяват изразяването на това желание, са възпрепятствали то да бъде изпълнено. Следователно това, което определя постконцептуалното изкуство не е изкуството, което имитира външния вид на концептуализма, а това изкуство, което приема



сериозно своето наследство и това е изкуството, което е в съответствие с желанието си за изчезване, като едновременно признава невъзможността да изчезне.

### 5.5.1.Художникът-дизайнер

Не се коментира Джеф Кунс като дизайнер. Ако има някой, който може да измисли луксозен артикул, това е Кунс, който събира старите бикини на всички от София Копола до Наоми Кембъл и ги превъща в редимейд (изображение 5.12). Всъщност между модата и изкуството отдавна съществува интензивна връзка, а участието на Луи Витон в изкуствата е толкова старо, колкото и самата марка. Неотдавна Мона Лиза се появява върху торби за Луи Витон в колекцията „Masters”, включваща над 50 кожени изделия и аксесоари, изработени от серията „Gazing Ball” - Мона Лиза, шедьоври на Ван Гог, Тициан, Рубенс и Фрагонар (изображение 5.13, 5.14, 5.15). В Skrillex, Кунс се обедини с Google, представяйки най-достъпните си „неща” до момента - телефонни калъфи, известни още като „живи казуси”. През 2006 г., Стела Макартни и художникът представиха огърлица и гривна под формата на един от зайците на Кунс. През 2013 г. Кунс издига марката Дом Периньон на друго ниво, като съдейства на Шампан за производството не само на бутилки за \$ 287.65, но и розовата скулптура - балон на Венера, които се продават на дребно в Neiman Marcus за \$ 20,000. През 2010 г., след Александър Калдър, който нарисова първата BMW Art Car, след него много други известни художници по света рисуват Арт Кар БМВ, като Дейвид Хокни, Джени Холцър, Рой Лихтенщайн, Робърт Раушенберг, Франк Стела и Анди Уорхол и др. към тях се присъединява и Кунс. Към днешна дата са създадени общо 17 BMW Art Cars (изображение 5.16, 5.17). Кунс е дизайнер на яхтата на гръцкия милиардер Дакис Джоану, основен негов колекционер и мн.др. изяви в областта на дизайна (изображение 5.18).

Подигравката, с която критиците и артистите се отнасят към Джеф Кунс се губи в неговата слава. Не е харесван не само заради маркетинговите си трикове, но и защото може би представя истината за съвременното изкуство, като гротекстна баналност. Произведенията му са визуална комуникация. Художникът иска да предаде нещо на обществеността. Външния вид на работата му е подчинен на основни идеи, вкоренени в нашата концепция за изкуство, които се оспорват само от случаен човек, който се чувства неудобно от множеството положителни намерения. Но смущението внезапно става пълно, когато Джеф Кунс ги изговаря. Неговата творба се основава на широката иконография на всичко от римски статуи и класически бюстове до Майкъл Джексън, Попай, кучета с балони и домашни предмети като баскетболни топки и прахосмукачки Hoover, играещи с мащаб и контекст като някакъв паралакс на сливане на Duchamp, Dali и Disney (Miller, 2013).

Една реди мейд творба се превръща в художествена творба, защото Дюшан избира и го поставя в изложбен контекст, създавайки нова мисъл за това нещо. Работата не е завършена нито от машината, нито от художника, нито от неговия асистент, а от самия зрител, което Дюшан нарича „коэффициент на художника”, който завършва творческия акт, като премисля абсурдността на това нещо като „изкуство” (Firestone, 2017). Анди Уорхол разшири Дюшан. Той фетишизира ежедневните масово произведени обекти, за да създаде някакъв спектакъл от баналност, тъй като смята, че изображенията от голямо изкуство, като шедьовърите в Лувъра, са станали толкова прекомерно възпроизведени и разпространени, че оригиналите са принизени от историята до визуалните клишета. В студиото си в Ню Йорк, наречено „Фабрика”, Уорхол разработва различни „свободни ръце” форми на изкуство:

„Работя на всяко ниво, художествено, рекламно,” каза той.



Уорхол не използва машината, за да направи изкуство. Той е машината (Firestone, 2017).

Докато Дюшан изследва кога едно произведение – реди мейд се превръща в изкуство, то Кунс превръща своето изкуство в стока и обсъжда на мета - ниво, въпроса за изкуството като стока, която има за цел да съблазни зрителя със своя привидно луксозен блясък. Салц си спомня Кунс в клуб, в Мадрид десетилетие преди да бъде създаден Кракд Ег (изображение 5.19).

Точно десетилетие след продажбата на „Кракд Ег” в Кристис балонът оранжево куче, скулптурата от неръждаема стомана, събрана и полирана от творческите му елфи, разтърси световния пазар с продажба от рекордните \$ 58.4 милиона.

Как сме се озовали тук? Толкова високо, но се чувстваш така ниско? Историята на изкуството позволява на Дюшан да превърне реди мейд в изкуство, а Уорхол да превърне художника в машина. Но сега, какво ще кажете за Кунс? Какво е направил? Най-голямата крещяща творба на нашето време не успя да се справи с реди мейд, а с „ready maids” (готови слуги), прилагайки ироничен, изключително традиционен, практичен подход за изработване на произведения на изкуството - И той е гений? Неговата работа абсолютно няма никакво значение. Това, което има значение, е как можем удобно да наречем нещо „Кунс”, ако Кунс не е направил „Кунс.” Това е една от най-хубавите загадки в света на изкуството, а опитът за разбиране или предизвикателство не е, за да се разбере защо присъства асистентът, а по-скоро как липсва художникът (Firestone, 2017). Какво наистина гледаме или по-скоро купуваме? Изкуство в името на занаятите или изкуство в името на концепцията? Изглежда, просто изкуство в името на името. Този художник не прави изкуство, той създава търговско име (Firestone, 2017).

„Точно както Кунс е положителна емблема на епохата, когато изкуството отново се занимава със света извън себе си”, обяснява Салтс за кариерата на художника. „Сега той е емблематичен за този, в който могат да играят само господари на Вселената.” И сега сме тук, обратно в Лувъра, откъдето сме започнали, като смекчаваме звука на „Stronger” на Kanye West. Мона Лиза, която отпразнува „Мастърс”, съвместно с Кунс за Луи Витон, седна на иронична вечеря, която след Тайната вечеря на Да Винчи заслужава номинацията като най-значимата сцена на потребление на историята на изкуството (Firestone, 2017).

Луи Витон е заменил крал Луи като златен демагогски суверен на изкуството, без дори да се налага да напуска сградата. А изкуството създава луксозни форми на визуален брандинг за богатите звезди на своето време по нов и съвсем буквален, съвременен начин.

Скулптурите на Кунс, които не разкриват никакви следи от работа (резултат от огромен брой работни часове, прекарани в следа от всички следи от човешки труд), са самата дефиниция на стоковия фетиш. Кунс, художника, чиито помощници, рисуват картини върху понички, играчки и пластмасови балони, превръща безсрамието в универсален принцип. Той използва всеки трик, прави абсолютно всичко, за да общува и да спечели зрителя. Кунс вярва, че неговата работа може да достигне както до образовани, така и до необразовани аудитории. Той не иска никой да се чувства изключен. Неговият фокус не е зрелия, който може да критикува, а детето, утвърждавайки болезнената истина за широко разпространените художествени клишета и в изказванията си, и в работа си. Детето като идеал за невинно виждане е още една стара тропа на съвременното изкуство, а също и за новия обрат с Кунс, който има за цел да предаде младото чудо на света на обектите около него. Тук обаче невинността означава по-малко свобода от конвенцията, отколкото наслада в стоковия имидж, дори идентифицирана с него. В резултат на това, неговите реди мейд продукти имат толкова



общо с комерсиалната култура и рекламата, колкото и със стоката (Foster, 2014. стр22). „Също така, продължава Фостър, Коунс не променя трите категории, които са неговите хляб и масло - кич, порно и класически статуи.” „Работата ми” има за цел да „освободи хората от преценка. Винаги съм бил наясно с дискриминационните правомощия на изкуството и винаги съм бил против това в него”. Кунс казва, че работата му е „концептуална” в това, че използва естетиката като „психологически инструмент”. И в края на разговора той прави извънредна забележка: Това, което винаги съм обичал в поп речника, е неговата щедрост към зрителя. И казвам „щедрост към зрителя”, защото хората, всеки ден, се сблъскват с образи и се сблъскват с продукти, които са опаковани. И това поставя хората под голямо напрежение, за да се почувстват опаковани сами (Koons in Foster, 2014, стр 23).

Неговото творчество след 1999 г. под заглавие Easyfun-Ethereal, според противниците му са плитки и вулгарни шампи, но за неговите поддръжници са концептуално изкуство (изображение 5.20). Но концептуалното изкуство не е ли позиционирано срещу редуцирането на изкуството до цветни шампи? За да разберем този парадокс, трябва да знаем как работи художника. При създаването на работата си Кунс работи по-скоро като самостоятелно създаден главен изпълнителен директор на малко корпоративно предприятие, насочвайки и управлявайки проекта с подкрепата на персонал от над 100 занаятчии и помощници в студиото си в Уест Челси (Miller, 2013). Тази серия идва от лъскави списания и лични фотографии, а след това използва компютъра, за да комбинира тези изображения с невероятно оптимистично пренареждане, пренасочвайки контекста и мащаба. След компютърната манипулация, тези изображения се прехвърлят обратно в традиционната среда на маслената живопис с фотореалистично съвършенство. Тази серия е изработена от изненадващи и сложни слоеве от смисъл, включително темата, която прониква в творчеството на Кунс:

Съблазнителна потребителска естетика, която се съпоставя със съвременната реклама и медиите. Палачинките и серията Easyfun Ethereal като цяло изстреляха Кунс обратно в центъра на света на изкуството (Gagosian Gallery, 2001).

Кой всъщност „твори”? В днешния материален свят, където наетите помощници правят високото изкуство, за да достигне то по-високи цени, как можем да разберем стойността на „произведението” на изкуството, когато узнаем, че създателят на съвременното изкуство може да не е работил дори по време на творческия процес? Когато става дума за определяне на отговорностите между художника и неговите асистенти, къде ли буквално поставяме линията? (Firestone, 2017). Джон Пауърс, бивш „роб” на Кунс, описва условията във фабриката, когато рисува „Cracked Egg”, част от поредицата „Celebration”. След като четирима други персонални художници оцветяват и маркират всеки нюанс и повърхност Пауърс взема четката с размер на косъм от мигла, за да създаде педантично изработена и перфектно изпълнена повърхност за 14 долара на час. Джери Салц, провокатор в света на изкуството и старши критик на изкуството за списание Ню Йорк, хвали някои от картините на Кунс, защото изглежда, че никога не са били докосвани от живи същества, но са били направени от десетки, може би почти стотици ръце. През 2003 г. Cracked Egg се продават на търг на Christie за малко повече от половин милион долара, като счупи рекорда като най-скъпата работа на Кунс по това време” (Firestone, 2017).

Какъв е процеса на работа? Кунс показва различните етапи на развитие от суровини чрез преработка в компютъра с помощта на Adobe Photoshop за прехвърляне и завършване на платно:

До 40 асистенти повече от месец работа по тези картини с маслени бои двадесет и четири часа на ден, на смени по осем часа. В почти клинично изглеждащото



студио той разказва за организираната работа и конкретното изпълнение на план, който трябва да бъде реализиран. Идеята на художника, темата, която се проявява в отчуждението на гения, като израз на величие с претенции за абсолютна уникалност, изглежда така, сякаш принадлежи на друго хилядолетие (Dengler, 2007, стр. 248).

От тук става ясно, че концептуалният характер се изразява от факта, че първо се проектират на компютър, а след това се изпълняват от помощници. Неговите картини са дизайнерски картини. Тук дизайна осигурява всички маркери на естетическата амбиция, за разлика от които, интимните изображения на художника стават четливи като нещо повече от кич. Креативният аспект не е в ръчното изпълнение, а във фазата на предварителното проектиране. Това двойно естество обяснява защо неговите опоненти говорят за „mere form” „чиста форма”, а неговите почитатели за „концептуално изкуство”. Кунс практически е унищожил традициите за наслагване на жеста на художника, който сега съществува само в концептуални, а не в материални условия. В тази нова роля художника Кунс се превръща в импресарио, отговарящ за високотехнологичния производствен процес, ръководен от наети експерти. Кунс се докосва до всички възможни художествени препратки в творбите си, вариращи от барок и рококо до артисти като Полок, Магрит и Розенквист, а само на финала прилага познатото противопоставяне между живопис и концептуално изкуство, различаващи го от конвенционалните художници. В тази рамка Кунс е дизайнер, диаметрално противоположен на художниците, за които концепцията и изпълнението на живописиста вървят ръка за ръка, като интегрирани аспекти на един комплексен и непредсказуем процес на добавяне, изваждане, коригиране и развитие. Значението и оригиналността на работата на Кунс се състои в това, че тя се отклонява от него напълно. Това достатъчно ли е, за да се нарече Джеф Кунс концептуален художник, както се смята за него? Никой не може да го обвини, че той просто се стреми към естетически ефект. За Кунс целта не е естетиката, тя разделя хората, изключва определени групи от споделено преживяване. Важен аргумент за категоризирането на Джеф Кунс и много други като него, като концептуален художник е, че неговият начин на работа щеше да бъде немислим без историята на концептуалното изкуство. Съвременната баналност, че „изкуството е комуникация”, резултат от промяна, настъпила в този период, когато визуалните артисти започват да се възприемат като предаватели на информация. Концептуалните художници са възприели позиция като информационни брокери в най-буквалния смисъл. Това, което виждаме в Кунс, като ръководител на комуникация, вече се е появило в изкуството през 1960-те, но със сигурност за пръв път е толкова уместно и с историческа тежест. Парадоксалното объркване между концептуалността и дизайна, достигнало кулминацията си в работата на Кунс, има свои оригинали в ранното концептуално изкуство.

Откакто художниците започват да мислят за работата си по отношение на предаването на информация, те са обзети от гледната точка на дизайна.

Според стандартното тълкуване концептуалното изкуство въвежда дематериализацията на предмета на изкуството, намаляването и свеждането на произведението на изкуството до идея. Художниците се считат за отговорни само за интелектуалната част, а не материалното изпълнение, опитвайки се да превъзмогнат материята, като отказват да носят отговорност за изпълнението. Това е разгледано в книгата *The Dematerialization of the Art* (Lippard, Chandler, 1968).

### **5.5.2. Дематериализацията**



В действителност, нито ръчната работа, нито материалността са преодоляни. Медии, живопис и скулптура, може би са заменени от по-чисти, като фотография, видео, текст, колаж и печат. Живописата не е остаряла, а само по-малко практикувана от художниците.

„Най-добрите” художници, които продължават да рисуват, се чувстват в освободена ситуация - вече не трябва да носят цялата тежест на художествената промяна и са по-свободни да изследват безкрайните възможности, които все още са отворени в рамките на живописата. Въпреки това, те вече не могат да претендират за специален статут. Сега картината трябва да бъде добра, интересна като изкуството, преди да е интересна като картина (Smith, 1999, стр. 258).

Въпреки това Джон Балдесари, Кавара, Даниел Бюрен и Кристин Козлов продължават да използват боя върху платно. А относно естетиката изглежда формулират естетическите параметри по друг начин, като просто остават някои фактори да я изолират. В статията си от 2006 г., („Conceptual Expression: On Conceptual Gestures in Allegedly Expressive Painting, Traces of Expression in Proto-Conceptual Works, and the Significance of Artistic Procedures”) концептуално изразяване на концептуалните жестове в предполагаема експресивна живопис, има следи от изразяване в прото-концептуалните произведения и значението на художествените процедури. Исабел Грей изяснява отношенията между прото-концептуалните художници и художественото движение, познато като „нео-експресионизъм”. Първоначално е използвано като понятие, което описва всякакви картини, които изглеждат като фигуративни, експресивни или жестоки. Въпреки отрицателните конотации на термина, той описва все по-разрастващо се движение, което получава бърз успех на пазара в Европа и Америка. Движението е представено в Европа от „Mulheimer Freiheitcollective”, наречено на адреса на студиото им в Кьолн, „Wilden” в Берлин (Wild Ones), „Transvanguardia” в Италия (Chia, Clemente) и в САЩ от художници като Джулиан Снабел, Франк Стела, Жан-Мишел Баския и други (Graw in August, 2010, стр. 7). Грей използва много примери, за да покаже как артистите, свързани с концептуалното и протоконцептуалното изкуство, действително използват методи, които сега могат да бъдат разглеждани като експресивни. Тя също така твърди, че нео-експресионистите използват тактики, системи и методи, за които е известно, че определят характеристиките на концептуалното изкуство. Гледната точка на Грей е, че днес и двете страни вече могат да се видят като приличащи си по начин, който никой от тях не би могъл да признае по онова време, защото никой от тях не готов да изгуби позиции (Graw in August, 2010, стр.7). За картините на Балдесари, тя твърди, че да се декодира в полза на една или друга фотография или на една или друга идея е доказателство, че артистът вече „изразява” лично предпочитание и работи подобно на страстните жестови удари на нео-експресионистите (Graw in August, 2010, стр. 7, 8).

### **5.5.3. Информацията. Разделяне на практиката**

Заедно с Луси Липард, социологът Даниел Бел публикува книгата си „Идването на пост-индустриалното общество”, в която предвижда появата на пост-индустриална икономика, основана на услугите, при която властта вече няма да принадлежи на собствениците на капитал и средствата за производство, а на мениджърите и комуникационните технологии. В дългосрочен план комините ще спрат да пушат, работниците напълно ще са заменени от машини, а неквалифицираните от квалифицирани длъжности в управлението, но функционирането му е зависимо от изместването на производството в страни, където трудът е слабо заплатен, комините са



преместени в маргинални региони на света, където няма никакви ограничения върху производството (Bell, 2001).

Но с това не се отговаря на въпроса дали концептуалната работа е просто продукт на пост-индустриалното бюрократичното общество или всъщност представлява критика към него. Това разграничение може да е изгубило своята актуалност, тъй като критичните оценки са превърнати в стандартна процедура, подобно на всяка бюрократична система. Изглежда, че по тази причина са пропуснати и контрола на качеството и самооценката. По отношение на художествения обект възможната причина може да е дистанцирането от ръчната работа защото е идеологическа или защото тя не е определяща за изкуство според концептуалните артисти.

Съществуват обаче индикации, че художници, които позиционират своята дейност главно в областта на предаване на информация откриват, че действителното извършване на творбите е най-големият им проблем, именно поради това, че човек вече не може да направи нищо, без концептуално основание. За да елиминират ръчната работа, те започват да я проектират. Кристин Козлов рисува текста „this is not art”, черни букви на бял фон, поставени в рамка. Джоузеф Косут представя текста FIVE WORDS IN BLUE NEON, изпълнен със син неон (изображение 5.1, 5.2).

Подобни работи се основават на кръгова процедура:

концепцията предполага, че дизайнът съвпада с проектирания обект, но проектираният обект е и средство за предаване на концепцията.

Други художници като Лорънс Уайнър са обсебени от ръчната работа и работата с материали. Работата на Уайнър се състои от изявления, които предизвикват материален резултат, който е следствие от физическо действие: THE FLOOR AND ALLOWED TO DRY или THINGS PUSHED DOWN TO THE BOTTOM AND BROUGHT UP AGAIN; 1000 GERMAN MARKS WORTH MEDIUM BULK MATERIAL TRANSFERRED FROM ONE COUNTRY TO ANOTHER.

Тук смисълът е по-скоро идеализиране на предмета на изкуството, а не толкова неговото дематериализиране. В интервю на въпроса каква е работата му, Уайнър отговаря:

Материали. Аз съм чувствен художник. Аз се занимавам с чувствените взаимоотношения на материалите. Това изглежда е естеството на изкуството. И по-нататък признава: Така че тези картини са наистина релефи и предмети и тук се разпадат традиционните категории? Тези категории съвсем се сринаха върху мен. Исках да се сринат, но няха намерение да ускоря колапса им (Benjamin, 2017).

Подобни изявления могат да бъдат направени и от някой друг без значение, защото е ясно изразена връзката с материалите и разпадането на категориите изкуство и дизайн. Какво точно правят художниците, когато правят дизайн на ръчната работа? Те подлагат дизайна на протокол - набор от предписания и правила, изработват инструкции, които след това се изпълняват. Ако ръчния труд е включен в протокола е възможно да се делегира изпълнението му.

През 1966 г. в Чикагския институт за изкуство е поканен Робърт Морис да представи две дървени L скулптури (изображение 5.3). Морис изпраща своите чертежи до магазина на музея в Чикаго, където те са построени. Разликата между това и изявленията на Лорънс Уайнър е, че Морис твърди, че неговият дизайн е изпълнен правилно. Същото се отнася и за Тони Смит с работите му Black Box (1962) и Die (1962), чието изпълнение, отбелязва промяна в методите му, поставяйки специално ударение върху концептуалния дизайн (изображение 5.4, 5.5).



И двете художникът поръчва по телефона. С тези номера в ръка Смит звъни на Индустриалната заваръчна компания в Нюарк, фирма, на която хвърлил око при пътуванията до, и от Ню Йорк, и поръчва изграждането на черна стоманена кутия пет пъти по-голяма от тази, която толкова завладява въображението му. Die беше направена по същия начин. И по-нататък:

Няма правилен начин за конструиране на обект, ако обекта е изпълнен, той не представя себе си, как изглежда, а само как може да изглежда (Keenen, Pachner, 1998, стр. 25).

Смит поръчва куб шест фута.

Защо не го направихте по-голям, за да се издигне над наблюдателя? - попита го Робърт Морис. - Не правех скулптура - отговори Смит. - Тогава защо не го направихте по-малък, за да може наблюдателят да види над върха? Настояваше Морис. - Не правех обект - отговори художникът (Keenen, Pachner, 1998, стр. 25).

Със сигурност не съм мислил за кутиите като скулптура. Току-що си мислех, че са там, така се е появила думата „присъствие”. Аз не мислех за тях като за „присъствие”, но по-нататък използвах тази дума само в контекста, че са били там, че са били налице (Keenen, Pachner, 1998, стр.190).

Не можем да не отбележим категоричното разграничение на художника от Минимализма, както и скулптурните обекти на модернизма. Важно е това, че неговите структури са поели различен път.

Не бива да се пренебрегва степента, до която самата тенденция, която подкрепя информационните и комуникационните системи в изкуството, е довела до това художникът да стане дизайнер. В това отношение прецедентите включително телефонните картини на Махоли-Нат и скулптурите на Робърт Морис в Чикаго, са разкриващи, осъзнаването, че чрез отхвърляне на стилистичните въпроси, изкуството избира ролята си на дизайн в комуникацията (изображение 5.21, 5.22). Концептуалната чистота на артистичната продукция може да се разглежда подобно на подхода към чистотата в „чистия дизайн”. Дори най-радикалните, които смятат, че не е необходимо техните идеи или предложения действително да бъдат осъществени, не могат да заобиколят дизайнерския фактор. За някои участници години по-късно това е изненада. През 1998 г. в интервюто си с Лоръс Уайнър, Бенджамин Бюклох, казва:

Изглежда, че има странно противоречие: от една страна, настояваш, че скулптурата е основното поле, в което твоята работа трябва да бъде прочетена, но в същото време и вие замествате език като модел за скулптура. По този начин разрушавате традиционното занимание със скулптура като занаятчийска практика и материално производство, като процес на моделиране, резбарство, рязане и производство на предмети в света. Аз ги наричам „работи”, аз ги наричам „парчета”, каквото и да е друго нещо, което идваше с това звучеше, сякаш не беше скулптура. Казах, че е възможно да го построя, ако искат, казах, че е възможно някой друг да го построи и после осъзнах, че е възможно просто да го остави на езика. Нямахше умение; изкуството не е за умение (Buchloh, 2017). По нататък Бюклох изразява своето уважение към неутралното представяне на Уайнер в края на 60-те години, т.е. за пълната липса на типография и „избор на дизайн” в оформлението на книгите.

Уайнер незабавно го поправя:

Не съм съгласен с това абсолютно напълно. Тези ранни прояви - те не са рано, но от края на 60-те години, когато имах възможността да правя плакати и книги и неща - са толкова проектирани, че не можете да повярвате. Искам да кажа, вземайте изявления: има фактор за дизайн, който да изглежда като книга от \$



1,95, която бихте купили. Типичното лице и решението за използване на пишеща машина и всичко останало е избор на дизайн. Независимо от това, вашата подредба на дизайнерските характеристики се противопоставят на дизайнерската култура на 20-те и 30-те години, тъй като дизайн, който разработихте в контекста на Концептуалното изкуството се различава значително от героичния момент на авангарден дизайн. Вашият дизайн на книги се позиционира в почти утилитарен контекст: книгата е малка, книгата може да се носи навсякъде, книгата е абсолютно непретенциозна, няма графични сложности, тя е най-функционалният обект, който можем да си представим (Buchloh, 2017).

Разговорът за възприемането на дизайн в концептуалното изкуство продължава с:

Така дефинирате дизайн като съобщение, което се вмъква в обществения живот без да се представя, самият той култов носител (cargo-cults), опитва се да привлече хората да разберат, че можеш да говориш за универсални идеи, използвайки прости основни понятия. Но този подход към дизайн сред авангардните художници от 20-те години беше едно, докато междувременно какво се случи с дизайн на културата, особено в Америка след Чикаго Баухаус. Дизайнът се превърна в енергийна система от първи ред (Buchloh, 2017).

По времето, когато е публикувано, политическото предложение на Сол Люит, че „концептуалното изкуство е направено да ангажира ума на зрителя, а не очите му” (Lewitt, 1967. стр.15), е очевидно стратегическо по отношение на позицията, която той и огромна група артисти създават за себе си. В ретроспекция обаче се вижда, че предложената антитеза между мозъчната и „ретинална” форма на изкуство, което се връща към идеята на Марсел Дюшан, вече се е разпаднала. Настъпват може би непредвидени последици за концептуалното изкуство. Чрез разделянето на идеята от изпълнението и отхвърлянето на приоритета на визуалното, художниците може да мислият, че се противопоставят на натрупването на несъществени и неоснователни образи, но всъщност започват да използват методи и процедури, подобни на тези, използвани от дизайнерите.

През 60-те години на миналия век, художници като Франк Стела са допринесли за това толкова, колкото и минималисти като Карл Андре и Дан Флавин. Известно е, че Дан Греъм, Лорънс Уайнър и други концептуални художници са силно повлияни от някои от своите ретинални колеги. През 1985 г. Греъм пише, че намира въвеждането на редимейд на Дюшан в изложбеното пространство като незадоволително, предпочитайки решението на Дан Флавин. По същество Дюшан се опитва да оспори аристократичната функция на изкуството и художествената галерия като институция. Тъй като този въпрос беше представен само на логично абстрактно ниво, критиката му веднага беше интегрирана обратно в институционалната система на галерията или музейното изкуство, като стана един вид „изкуство” на идеята. Друг проблем с анализа на Дюшан е разрешаването на противоречието между галерията и изкуството във връзка със социалната ѝ стойност, основана на историческа концепция; състоянието на изкуството не се разглежда нито като социално, нито като обект на външна социална промяна. За разлика от тях, флуоресцентните светлини на Флавин не са само априори философски идеализации, а имат конкретни отношения с конкретни детайли на архитектурното разположение на галерията, детайли, които създават смисъл (Graham, 1999, стр. 420).

В цитираното интервюто с Бюклох, Уайнър разкрива огромното си възхищение от черните картини на Франк Стела.

Мисля, че те са абсолютно страхотни. Спомням си, че в началото на 60-те



години интервюирах Франк Стела. Стела се загледа в камерата и каза: „Боже мой, ако си мислиш, че те са скучни за гледане, можеш ли да си представиш колко са скучни да ги рисуваш?” Бях много впечатлен (Buchloh, 2017).

След телефонните произведения на Махоли-Нат, работата на Стела е пример за дизайнерска живопис. Стела е важен пример за концептуалните художници. Хелън Моулсуърт (главен куратор в The Museum of Contemporary Art МОСА, Los Angeles) и нейните сътрудници в „Работна етика” поставят дейностите на концептуалните артисти в контекста на работното място и твърдят, че се занимават с въпроси на управлението, създаването и уменията, които придружават появата на информационната ера. Това ни дава разбиране за структурите и амбициите на широк спектър от изкуството (Molsworth, 2003). Стела разделя създаването на картина на две фази - фаза на проектиране и фаза на изпълнение, така че да освободи процеса от егото на артиста. Стела създава две роли за себе си, всяка от които има отделни отговорности. Тези две роли, на дизайнерът, който проектира и контролира, и работникът, който изпълнява имат напълно противоположна ориентация, както в социално, така и в икономическо отношение. Стела шокира света на изкуството с идеята си за „изпълнител художник“. Уорхол осъзнава този модел, когато създава фабрика (Molsworth, 2003, стр. 35).

Проектната фаза при Стела е създадена в света на дизайна, а Джоунс сравнява картината на Стела от 1964 г. „Сидни Грюберман” с логото на Chase Manhattan Bank, проектирано от Том Греисмар през 1960 г. (Smith, 2001, стр. 24) (изображение 53). Критерии като разпознаваемост и непосредственост са заменили качествата, които обикновено се считат за художествени. Акцентът върху „визуален отпечатък” превърща дизайна на такъв вид рисуване в лого на марката

Стела: „Нямаше дълбочина, просто визуална информация” (Smith, 2001, стр. 24). Освен това Стела насърчава буквалното четене, както е олицетворено от известната му забележка, „това, което виждате, е това, което виждате” (Moss, 2007, стр. 11). За Стела, е съвсем естествена идеята за структурирането или „инженеринга” на повърхността на картината, да е ясна преди тя да е действително изрисувана. Всъщност, изграждането на изобразителното поле в буквален, почти архитектурен смисъл винаги е основен аспект на неговата работа. Дори конвенционалните правоъгълни полета на черните картини са възпроизведени далеч от повърхността на платното, чрез използването на много дълбоки прорези, които подчертават техния обектен характер.

Извършването на дизайн с боя върху платно е трудна работа, „скупна работа”. Стела рисува ивиците ръчно, без да ползва предпазна лента, по същия начин по който един бояджия би боядисвал рамка на прозорец. Той използва четки и индустриални бои, а техниката на рисуване избягва всяко изразително докосване, но именно поради тази причина работата е изтощителна. При четенето на творбата на Стела, освен радикалното разделяне на труда е интересна логиката и начина на преодоляване на това. Самият Стела звучи много логично:

“Останалият проблем е просто да се намери метод за боядисване, който би следвал и допълвал дизайнерското решение” (Moss, 2007, стр.11,12).

Каролин Джоунс пише: Абстрактните експресионисти все още искат да рисуват с боя, докато Стела и онези, за които се опитва да говори, просто прехвърлят боята от контейнера с възможно най-малка намеса (Moss, 2007, стр. 11, 12). В „Специфични обекти” Доналд Джъд (Judd, 1965) обявява границите както на боята като медия, така и на правоъгълното платно като рамка, използвайки индустриални материали, за да се придвижи към триизмерно пространство (изображение 5.23). Доналд Джъд също така заявява, че оформените картини на Франк Стела са по-сходни с предмети, отколкото с картини. Оформените картини на Стела са свързани с важни характеристики на триизмерната работа. Тъй като повърхността е изключително обединена и включва



малко или никакво пространство, паралелният план е необичайно различен (Judd, 1965).

Трансферът на боя на Стела е техника на домашен бояджия, при която ширината на четката определя ширината на ивиците. Вертикалният жест на майстор, съчетан с монохромно черно платно, демонстрира нова концепция, която представлява голям интерес за новото поколение (Moss, 2007, стр.12).

Това е направено с помощта на техниката и средствата на „домашен майстор“. А каква може да бъде връзката между майсторите и графичните дизайнери? Изглежда, че няма. Дизайнерът е мениджър и изпълнителен директор, а художникът е работник на ниско ниво.

След Черните картини, Стела създава поредицата “Бенджамин Мур” през 1961г. (изображение 5.24). Тук виждаме технически средства, които проникват в чисто живописната картина и тези средства вече могат да бъдат наречени инженеринг. Съчетаването на метода на конструиране на художествената картина, разграничена от други утилитарни конструкции, можем да наречем художествено конструиране, а гледани от днешна гледна точка - дизайн. Тези картини, дори повече от предходните се основават на ясни, предварително съществуващи формати подобни на чертеж на сграда (изображение 5.25, 5.26).

Те изглеждат по-скоро обекти, отколкото картини. Тези живописни обекти са толкова осезаеми, колкото и всичко друго в пространството на зрителя (Moss, 2007, стр.19).

Серията се състои от шест графични диаграми, изпълнени с различни чисти цветове гланцова боя върху негрундирано платно, които представят остра линейна структура, без видима следа от четка. Можем да предположим, че той сам е изпълнил серията Бенджамин Мур, защото знае, че никой друг, който има достатъчно познания в живописните техники, не е в състояние да ги изпълни достатъчно точно.

Името не е познато в кръговете на изкуството, въпреки че търговските декоратори разпознават червения триъгълен знак на Бенджамин Мур и Ко - американски производител на боя за къщи вече повече от 130 години (Phaidon, 2018). С използването на името, той директно свързва своите произведения с дизайна. Затова, че корените на произведението му са в стоковата култура и в значението на рекламата. От средата на 60-те години на миналия век той наема асистенти, на които вече е разрешено да използват предпазна лента. Художникът вече е мениджър. Фактът, че картините стават все по-изолирани дори от докосването на работника и все повече приличат на произведени обекти, засилва чувството като за продукти на дизайна.

В интервю Глейзър през 1966 г., Стела казва:

Моята картина се основава на факта, че само там може да се види. Това наистина е обект. Всяка картина е обект и всеки, който се занимава достатъчно с това, най-накрая трябва да се изправи пред обективността на всичко, което прави. Всичко това трябва да се приема за даденост. Всичко, което искам да излезе от моите картини, и всичко, което някога съм излязъл от тях, е фактът, че можете да видите цялата идея без объркване. Това, което виждате, е това, което виждате (Glaser, 1966). С най-цитираното изказване на Стела „Това, което виждате, е това, което виждате.“ става ясно, че смисълът е прехвърлен изцяло на повърхността на обекта.

По-долу интервюиращия прави следното предложение на Франк Стела: Казвате, че картината е почти напълно измислена концептуализирана, преди да бъде направена, можете да измислите диаграма в съзнанието си и да я поставите на платно. Може би би било подходящо просто да изричате този образ и да го давате на обществеността, вместо да му давате вашата картина? Стела:



Диаграмата не е картина; това е толкова просто. Мога да направя картина от диаграма, нали? Тя може просто да остане диаграма, ако това е всичко, което правя, или ако това е вербализация, то просто може да остане вербализация (Glaser, 1966).

От средата на 80-те до средата на 90-те години, Стела създава голямо разнообразие от творби, които са с все по-дълбок релеф. Картината на Стела е напълно триизмерна, с форми, извлечени от конуси, колони, криви, вълни и декоративни архитектурни елементи. За да създаде тези произведения, художникът използва колажи или макети, които след това са увеличени и повторно създадени с помощта на асистенти, индустриални металорежещи машини и цифрови технологии. През 90те години развива архитектурни проекти и пространствен дизайн за обществени пространства (Wikipedia).

Несъответствието между изявленията на Стела и неговата практика, както по време на това интервю, продължава да расте. В края на 60-те и началото на 70-те години на миналия век, публичните му изявления все повече подчертават тънкостите и чувствителността на живописиста. Макар на практика той напълно да делегира ръчното изпълнение, отново започва да претендира за авторство. До 1970 г. реториката на художник-мениджър или изпълнителят художник напълно е изчезнала. Стела е защитник на силната защита на авторските права за художници. Публикува във вестник за изкуство, в който се оплаква от предложението от САЩ закон за осиротелите произведения, наказанието за нарушаване на авторски права, ако създателят на произведението не може да бъде намерен след внимателно търсене (Wikipedia).

Свеждането на живописиста до основните и елементи е обосновката на минималистичното изкуство на Джъд и Морис. Артистичният обект не е елиминиран, а живописиста започва да прилича на обект.

Художниците започват да се концентрират върху триизмерните обекти и феноменалното преживяване между обект и зрител, където смисълът произлиза от „времето и пространствено” четене „на изкуството” (изображение 5.9, 5.10).

#### **5.5.4.Отказ от контрол на качеството**

Сол Люит го заявява ясно:

В концептуално изкуство идеята за концепцията е най-важният аспект от работата. Когато един художник използва концептуална форма на изкуство, това означава, че всичко, планиране и вземане на решения са направени предварително, а изпълнението е формална работа. Идеята става машина, която прави изкуството. Този вид изкуство обикновено е свободно от зависимостта от уменията на художника като занаятчийска машина (Lewitt, 1967).

Използването на корпоративни и бюрократични термини като решения и планиране от страна на Люит предполага, че концептуалните художници действително се стремят към аналогичен статус, сякаш проектират и контролират производствен процес. Но те съзнателно се въздържат от последната стъпка, от фазата на изпълнението на концепцията въз основа на оценката на първоначалните резултати. По този начин е прието: всеки резултат е добър резултат и също контролът върху качеството не се отнася до нас. Един важен аспект от задачата на мениджърите и бюрократите не е присвоен от концептуалните художници - елементът на контрола на качеството. Изпълнителите изпълняват своите планове по най-добрия възможен начин и представят резултатите възможно най-сухо. В последния случай художникът се разделя на две - точно както е направил Стела, като се има предвид, че инструкциите не биха могли да се променят след началото на екзекуцията. При никакви обстоятелства



художественото съдържание на произведението не зависи от дорото изпълнение, но е възможно да има и варианти. Твърдението на Сол Люит, че концептуалното изкуство не зависи от техническите аспекти, умението на художника изглежда се отнася главно до традиционни медии като живопис и скулптура. Но отново, би било неправилно абсолютно да се разграничава мозъчната работа от практическата при художниците и скулпторите. Например, около 1968-69, има разлика между артистичните практики на Франк Стела и Джон Балдесари, въпреки че и двамата създават картини, които са „дизайн”, и двамата наемат други, които да изпълнят дизайна.

През 60-те години на XX век социалната позиция не само на дизайнерите, но и на концептуалните художници произтича от професионалната комуникация. Това повдига въпроса дали основната разлика е, че работата на концептуалните художници в качеството им на автономно изкуство е самореференциална, докато работата на графичните дизайнери не е такава. Ясно се вижда, че работата на дизайнерите също отразява условията, в които се е появила. Тяхната работа може да се чете като алегория на собствен производствен процес - качество, което често се разглежда като типично за модернистичните форми на изкуството. От тази гледна точка, би било неправилно да се посочва разликата между автономното и приложното изкуство като абсолютна. Дори ако изследването приеме твърдението, че художествената автономия е абсолютно необходима за всякакъв вид саморефлексия, няма основание да се приписва по-малко автономия на графичния дизайн, професионална дисциплина със свои институции и свой собствен дискурс, отколкото на визуално изкуство.

Както твърди Джеймсън, „то представлява едно алегогично ниво сред много други” (Jameson, 2012, стр. 159). Пример за това е включването на бюрократични процедури и структури, което се случват, и в концептуалното изкуство, и в графичния дизайн от този период, и има алегоричен характер. Колкото и да е трудно да се дефинира колективното творчество на концептуалните художници, може да бъде интерпретирано като алегория на манията за предаване на информация, основана на рационално планиране и решения, за разлика от прозрачността, към която дизайнерите се стремят, чрез представяне на идеологическата сцена на клиента, има съзнателно редуциране в концептуалното изкуство.

## **5.6. Визуална култура, дизайн култура**

Превъзходството на дизайна днес е утвърдено от визуалната култура. През последните години се наблюдава утвърждаване на визуалната култура в академичния свят, материалната култура и най-накрая, дизайнерската култура като научна дисциплина. Визуалната култура частично се е появила от историята на изкуството чрез включването на културни изследвания. Съществената материална култура е в смес от антропология, музейни проучвания и история на дизайна. Терминът дизайн култура се използва по-спорадично и не само в академичните среди. Ако дизайнерската култура трябва да бъде консолидирана като академична дисциплина, каква трябва да е връзката му с тези други категории, за да представя наистина самата практика? Като се имат предвид фокуса на визуалната култура в образите и тази на материалната култура в нещата, те теоретично трябва да се представят от дизайн културата. Авторите на визуалната култура като цяло включват дизайна заедно с изобразителното изкуство, фотографията, филмите, телевизията и рекламата в рамките на техния обхват. Джулиър разглежда въпроса за визуалната култура най-общо по следния начин. Визуалната култура, следователно, предизвиква и разширява полето на изследване, по-рано заемано от историята на изкуството. Този проект е от 70-те години на миналия век в рамките на „Нова история на изкуството”. Той се разделя с традициите на формалния



анализ и предприема по-антропологично виждане към визуалното. Оттук нататък всички визуални форми са допустими в академичния канон - понятие, предизвикано от възхода на културните изследвания, популярни културни проучвания, медийни изследвания и наистина историята на дизайна. Нейната основна задача е изследването на връзката между зрителя и твореца. Независимо от тази откритост, методите на визуалната култура са ограничени както за изкуството, така и за дизайна. Появата на „визуален завой“ е следствие от създаването на масови потребителски пазари и урбанизацията по време на индустриалната революция. Всъщност разпространението на образите се превръща в ключова характеристика на съвременното общество. Тъй като визуалната информация стана ефимерна и непосредствена, така че земята, на която се играе културата, се е изменила. Увеличаването на вездесъщността на дизайна като самосъзнателно различаваща се черта в ежедневието разширява основанията, върху които се крият визуалните ценности.

„Културата сега е триизмерна, толкова осезаема, колкото и визуална или текстова, навсякъде около нас, живее вместо да се среща в отделно представително място (Julier, 2006, стр.67). Джулиър заключава: Приемането на Дизайн Култура като академична дисциплина изисква, следователно, различна чувствителност от тази на Визуалната култура. На първо място, тя принуждава един да се движи отвъд зачестило положение на отделения или отчужден наблюдател, затрупан от образи. Вместо това, изследване за дизайн на културата проследява картографията, която излага и анализира връзките на артефактите, които представляват информационните потоци, и пространствата между тях. Второ, докато човек може да се занимава с отделни артефакти, този процес изисква те да се разглеждат във връзка с други артефакти, процеси и системи. Трето, тя може да бъде мобилизирана не само като анализ, а като генеративен режим, който създава нови чувствителност, нагласи, подходи и интелектуални процеси в дизайнерската практика. По този начин тя обещава критичен и познавателен път към подобряването на този забързан свят (Julier, 2006, стр. 76).

През последните десетилетия при режима на визуалната култура и дизайн настъпват и последствия за изкуството. Въпреки, че това е свързано с дизайна, е ясно, че визуализацията на невизуалните вътрешни процеси по дефиниция са в програмата на художника. Тези въпроси принадлежат към основната дейност на визуалното изкуство. В съвременното изкуство превъзходството на дизайна съвпада с диктата на професионализирането. Важна предпоставка по отношение на артистичната практиката е, че всеки аспект на творческия процес може да бъде планиран, контролиран и обоснован.

Дискусията по-горе за управленска революция в изкуството вече е факт. Диктатът на професионализма се налага еднакво за всички в творческия сектор артисти и дизайнери. И този факт изтрива отново различията между тях. Иронията на историята отива още по-далеч. При паралела между концептуалните художници и графичните дизайнери през 60-те години, двете групи разделят информацията от визуализацията, като ограничат отговорността си към една от двете части на творческия процес. Например Джеф Кунс демонстрира, че това вече не е приемливо за съвременните неоконцептуални художници. Те не само претендират за отговорност към концепцията и дизайна, но и контролират нейното изпълнение. Трябва да добавим, че вече през 90-те години графичните дизайнери проявяват тенденции за по-голяма отговорност към работата си. Резултатът е, че паралелът между дизайнерите и визуалните художници продължава. Някои критици на дизайна приемат, че визуалното изкуство и графичният дизайн сега могат да бъдат възприемани и оценявани аналогично и не защото се мисли за творчеството на дизайнера, а за това, че и художникът и дизайнерът, като проектанти



на изкуството се занимават с форма на критика и произвеждат някаква версия на приложно концептуално изкуство. Този въпрос предполага анализ на взаимоотношенията между формални, вътрешни и контекстуални аспекти, и задава въпроса за това как дизайнът заема своето място при взаимодействието с околната среда, а това е въпрос в рамките на доктрината за автономно изкуство. С появата на „културната индустрия” и медиите, автономността придобива друго изражение. По същество заплетеността на изкуството с визуалната култура, от реклама до експериментално цифрово видео. Става все по-малко важно как се прави нещо и става все по-важно къде се представя нещото, с какви намерения и чрез кои медии. Стената, която разделя изкуството от обширната мрежа на визуалната култура, може да създава на изкуството илюзията, че е автономно, но освободената хаотична контекстуализация надделява в реалността, като едновременно с това го затваря, чрез идеологичеките високи стойности, въпреки, че концепцията за автономия е остаряла.

„В новата визуална култура, изобразителното изкуство отдавна е клон на дизайна” (Bruinsma, 2000). Много отдавна художниците искат да се простират извън границите - Dada, футуристите и конструктивистите декларират изкуството като мъртво. Баухаус под егида на архитектурата иска да даде обновена социално активна позиция създавайки дискурс, в които изкуството е станало въпрос на контекст, а не присъщо свойство на определен обект, направен съгласно определени правила (Знака „R. Mutt“, 1917). Неразбиране е, че художника няма да се държи като дизайнер или архитект, както и обратното, това, което идва от ръцете на архитекти и дизайнери никога не може да бъде изкуство. Институционално недоразумение е объркващата идея, че изкуството е присъщо на обект, а не предимно характеристика на контекста, в който е представен този обект, като дизайнерите много добре разбират контекста.

Заплетена в мрежата на визуалната култура, изкуството повече от всякога е част от тази среда, вместо да се отдели от нея или над нея, и основно всеки художник се е превърнал в дизайнер, макар и не всеки дизайнер прави изкуство (Bruinsma, 2000). Ако част от наследството на концептуалното изкуство е това, че художниците не могат да направят обекти повече означава ли, че всяка отделна разлика между визуалното изкуство и дизайна е изчезнала? Че границите между дисциплините са напълно замъглени? Дали в крайна сметка всички визуални дисциплини включително живопис, телевизия, архитектура, градоустройство и кино ще бъдат включени в супер категория на дизайна? Отговорът би трябвало да бъде отрицателен. Практикуващите във всяка от тези дисциплини могат да са сигурни, че в конкретния контекст, визуалната култура и принципите на добрия дизайн са взети под внимание. Те имат свой собствен дискурс и специфична референтна рамка, а това са неща, които са гарантирани от институциите и експертите, те да продължат като отделна дисциплина, дори и ако и последните външни различия са изчезнали. Може да има и друг отговор, който не изключва първия. Добре експлоатираният дискурс за замъгляване на границите не може да оцени факта, че границите на изкуството вече са изчезнали преди 50 или 100 години. Откакто художниците за пръв път представят произведения, които са неразличими от промишлени продукти или ежедневни обекти, вече е станало невъзможно да се определят свойствата на визуалните изкуства в дадена област на чисто визуално основание. Въпреки това отново и отново, рекламната машина на съвременното изкуство заявява, че границите са замъглени. Тази тенденция само обяснява колко отчаяно са необходими тези граници и ще продължат да бъдат необходими, само за да се позволи на трансгресивния авангарден жест да запази значението си. В действителност това, че някои художници влизат в бизнеса на дизайнери, режисьори или фотографи, изобщо не е изключение, тъй като е невъзможно да се определи правилото по което подобни практики биха били определени. Тези, които коментират



замъгляването на границите, игнорират факта, че извън контекста на представяне или производство, никой не знае какво е това, което прави едно творчество такова и затова никой не може да посочи точката, отвъд която визуалното изкуство вече не е изкуство. Няма критерии, които да определят какво означава днес да бъдеш визуален артист. Не се изискват специални умения за визуалните артисти. В професията съвременен визуален артист липсват безспорни норми на компетентност и опит. Всичко може да бъде произведение на изкуството, стига един художник да го представя като такова. Но колкото и да съжеляват за този факт или събитие, това е основната ценност на изкуството в двадесети век. Това представлява неблагоприятната свобода, която притежават художниците, когато става дума за дефинирането на своята работа. Какво е визуално изкуство е отворен въпрос, на който всяко произведение на изкуството дава еднократен, конкретен отговор (de Duve, 2007, стр. 33). Силата на отделния художник е условна структура от свойства, неподлежаща на обобщаване. Невъзможността да даде дадена обща дефиниция за експертизата на визуалния артист ясно показва невъзможността на визуалния художник в информационната ера. Съвременният артист може да се смята за квалифициран дилетант, професионален аматьор. За човек, който не знае повечето неща, но в съвременното изкуство използва знанията на другите, точно както го правят мениджърите. Британският художник Мартин Крейд обобщава тази парадоксална ситуация: „Вярно е, че всеки може да го направи. Това е просто нещо, но аз съм по-добър от всеки друг” (Gibbons, 2001).

### **5.7. Историческото въздействие**

Историческото въздействие на концептуалното изкуство предизвиква две сътресения. Характерните му формати - текстови панели, фотографски документи, временни ситуации, представления и т.н. са част от инструментариума на всеки съвременен артист. В същото време критериите за оценяване на произведенията на изкуството не са променени в духа на концептуалното изкуство. Концептуалното изкуство е заело мястото си в изкуството на ХХ век, но то все още не е оказало влияние върху начина, по който историята на изкуството през ХХ век е написана. Това обяснява защо изкуството от средата на 70-те години на миналия век е толкова уязвимо за обвиненията в плагиатство. Замяната на завършено произведение с описание заплашва да дестабилизира самата идея за смислена преценка. Ако всяка реализация е добра реализация и всеки резултат е добър резултат, какво може да се каже? А състоянието „ANYTHING GOES”? Обхвата на израза е широк. Той обвинява съвременното изкуство, че е празно, нелепо, банално, случайно, арогантно, зле и т.н. Истината се крие в това, че днес всичко може да е изкуство. Но това е различно от всичко може да е съвременно изкуство.

„Всичко става” е факт от днешната култура. Днес е технически възможно и институционално легитимно да се прави изкуство от всичко. Но емпирично доказателство за това, че всичко може да бъде изкуство няма, нито има доказателство за обратното.

Концептуалните художници игнорират възприетите модернистични критерии за качество, като по този начин елиминират позицията на професионалните критици. Типичните клишета в съвременното изкуство като че ли потвърждават концептуалното наследство, но всъщност служат за противоположна цел, а именно да защитават идеята за оригинална и критична художествена практика. В контекста на това, е много важно това, което критиците са написали за работата на Синди Шърман (изображение 56). Когато визуалният облик на произведението едва се различава от продуктите на търговската масова култура, критиците се позовават на основните идеи и на качеството,



оригиналността и критичното съдържание на тези идеи, като основа за преценка. Интерпретацията на Розалинд Краус за Шърман се очертава като абсурден опит да се усети духа на концептуалното изкуство, което е затруднено от нейната радикалност. Когато една творба не е оригинална единственият начин да се оцени тази работа като положителна е да и се придаде критично съдържание. Тъй като Краус отрича както оригиналността, така и критичното съдържание на творбата на Шърман, тя неизбежно се оказва празна (Krauss, 1991). Най-големите критици, верни на духа на концептуалното изкуство, избягват да маневрират в такава невъзможна позиция - критично отношение към визуалността и визуалните приоритети. Както историкът на изкуството Томас Кроу пише:

Оттеглянето на визуалността или потискането на наблюдателя, които са оперативни стратегии на концептуализма, решително отхвърлят предполагаемото предимство на визуалната илюзия като централна за изработването и разбирането на едно произведение на изкуството (Crow, 1999, стр. 565, 566).

Кроу обвинява историците на изкуството, които се опитват да променят професията си в интердисциплинарно изследване на визуалната култура и са обвинявани от него, че тази промяна се превръща в приоритет за изкуството през последните четиридесет години. Терминът визуална култура представлява огромна вертикална интеграция простираща се от езотеричните продукти на художествените традиции, до видеоклиповете, но зависещ от хоризонталната логика, която се съдържа в модерния фетиш на визуалността (Crow, 1999, стр. 565).

Доктората се опитва се да покаже, че отношението на концептуалните художници към визуалния аспект на изкуството е по-малко отхвърлящо, отколкото се приема. Тези художници са първите, които приемат принципа на информираност - културно постижение, което отхвърля всяко категорично разграничение между визуални и невизуални параметри. По този начин концептуалното изкуство не поставя невизуалното над визуалното или езика над образа, а приема еквивалентността им, като по този начин променя произведението на изкуство в средство за предаване на информация. За Хорхе Пардо само текстът дава много повърхностен поглед върху произведението и никога не е заместител на изживяването:

„Изкуството е присъствие и това не може да бъде заменено, когато е описано в писмена форма” (Pardo, 2008).

Фостер също ни напомня за опасността от загубата на чувството за история и разпадащата се дисциплина в масовата култура:

Всички споделяхме една антропологична идея за култура, която не прави разлика между масовата култура и съвременното изкуство. По този начин нашите интереси се простират от телевизионни програми до работата на Синди Шърман.

Не възнамерявах да атакувам мултикултурализма като цяло, а по-скоро да критикувам псевдото ролята на художника като етнограф, на художника, работещ от място на място, от дебат до дебат; опасността за заплахата от онези художници, критици и куратори, които работят в предварително зададени ситуации, забравяйки конкретния исторически аспект на проблема или това, което се нарича „историческа памет”. В този смисъл мултикултурализмът попада отново в плурализма, характеризиращ първоначалните етапи на постмодернизма. Това ме кара да протестирам в полза на определена дисциплина, на необходимостта от вертикално движещи се знания, с други думи, на известно диахронно чувство за история. Смятам, че интердисциплинарността не може да се практикува без предишното доминиране



на дисциплина. В противен случай рискуваме да изпаднем в еkleктизъм или неточност по отношение на специфичните граници и обхват на историята на изкуството (Foster in Guasch, 2000).

Бенджамин Бъклоу (Buchloh in Guasch, 2000) предлага вариация на този аргумент. Той също признава, че Косут, чрез смелите си искания за изследване на общите условия на изкуството, успешно е премахнал догмата, но и предупреждава, че свободата на концептуалното изкуство, придобита чрез еманципацията му от материалния художествен обект и ръчното му творчество, е измамна свобода. Спирането на всички традиционни критерии за критика в крайна сметка само укрепва силата на институциите на изкуството. Защото, ако даден предмет или практиката за неговото производство вече не се квалифицира като изкуство въз основа на разпознаваеми материални свойства, то в крайна сметка музеите или пазарът определят дали е изкуство или не.

Бъклоу описва този съмнителен триумф на концептуалното изкуство, както следва:

При липсата на конкретни визуални качества и поради явната липса на (артистична) ръчна компетентност като критерий за разграничение, всички традиционни критерии за естетична преценка на вкус и на познание - са програмно анулирани. Резултатът от това е, че определението за естетика става от една страна лингвистична конвенция, а от друга - функция както на правен договор, така и на институционален дискурс (дискурс на власт, а не на вкус) (Buchloh in Guasch, 2000).

Както Краус, така и Бъклоу поставят значението на институционалната критика от историческа гледна точка, като последната форма на изкуство, която все още може да направи разликата. Позицията на Бъклоу е, че е:

твърде рисковано да се преструваме, че имаме един хомогенен метод, обхващащ структурализма, постструктурализма и Франкфуртската школа.

Роланд Бартс казва, че

„Изкуството е единственото нещо, което ни показва, че всеки обект се нуждае от собствената си наука. “Моето виждане за изкуството е определено чрез гледане и опознаване на много художници: Марсел Бротайърс, Джеймс Коулман, Герхард Рихтер и други, от които научих много. Лично аз вярвам, че няма смисъл да се изработва теория, която не може да се приложи към реалния свят. Това, което ме интересува тогава и продължава да ме интересува, сега е това, което се е случило с живописиста. Умряла ли е или е все още жива? Но когато обсъждаме тези въпроси с Герхард Рихтер, той се смее и казва, че е безсмислена материя: живописиста е жива (Buchloh in Guasch, 2000).

На въпрос: Вярвате ли, че критиката на изкуството изпълнява важна социална функция? Бушлох отговаря:

Преди всичко мисля, че ролята на критиката е приключила. И причината за това е вътрешен мотив на тази система, наречена изкуство. В тази нова система всеки колекционер става компетентен зрител, който вече не се нуждае от посредник, който твърди, че има по-големи познания за изкуството. Няма нищо аморално в това. Няма и нищо, което да направим, за да го избегнем. Това е голяма крачка напред: в крайна сметка това, което се потвърждава, е, че всеки зрител е самодостатъчен и не се нуждае от трети човек, който да обяснява какво се наблюдава. Функцията на критиката е приключила (Buchloh in Guasch, 2000).

Но липсата на критерии за преценка на творбите на съвременното изкуство означава, че често се прибегва до дискурс от авангарда, което може да се приеме като отказ да се предаде изкуството на посредствеността и превъзходството в съвременното



общество. Дори утвърдени и професионални критици, потвърдили смъртта на авангарда, несъзнателно се придържат към този дискурс, като използват някаква форма на критично отрицание или негативност, като крайна възможност за изкуството. Докато в популярните медии вече са избрали да оценяват работата на художниците въз основа на принципите на добрия дизайн. Това е тавтология, тъй като те признават само произведения на изкуството които вече отговарят на тези принципи. Фактът, признат от концептуалните художници е, че информацията е довела до премахването на разлика между отрицанието и утвърждаването.

Когато произведения на изкуството, като думи, са знаци, които предават идеи, те не са неща в себе си, а символи или представители на нещата. Подобна работа е по-скоро средство, а не самоцел. Средството не е необходимо да бъде посланието и някои ултраконцептуални изкуства изглежда декларират, че конвенционалните медии вече не са адекватни, тъй като медиите са послания сами по себе си.

„Идеята в изкуството се разглежда като изкуство за критика, а не за изкуство, или дори за изкуство. Напротив, дематериализацията на обекта може в крайна сметка да доведе до разпадането на критиките, както е известно днес.

Педантичната или дидактическа или догматична основа, на която настояват много от тези художници, е включена в изкуството. Тя заобикаля критиката като такава” (Lippard, Chandler, 1968, стр. 49).

Времето, в което създаването на живопис неизменно се тълкува като отказ от изображения, които могат да се видят, или дори като атака върху самата живопис, принадлежи към едно невъзстановимо минало. Отказът от визуалност, подобно на информацията, при обмена между художника и обществеността вече е без значение. Въпросът е дали са съвместими с визуалния обрат на визуална култура? Изглежда са в конфликт. Информацията не прави разлика дали се визуализира нещо или не, а визуалната култура приема неща, които са явно визуализирани. Общото между тях е, че приемат визуализиране на невизуалното и неяснотата, като следствието от това е без значение.

Чрез разделянето на информацията и визуализацията в областта на изкуството е не само ограничаване, но и подчиняване на изкуството на законите на медиите и визуалната култура.

1. Критериите за оценяване произведенията на изкуството никога не са били адаптирани в съответствие с духа на концептуалното изкуство.

2. Всеки опит е обречен на неуспех поради противоречия.

3. В никакъв случай не трябва да се пренебрегва значението на концептуалното изкуство, тъй като то е симптом на социални и културни условия, които запазват своето влияние и днес.

Не могат да бъдат формулирани общи технически или естетически изисквания, които трябва да бъдат изпълнени, за да се квалифицира нещо като успешна работа в изкуството. Въпреки, че това е постижение на историческия авангард, това създава усещане за криза. Всяко качество на произведението също трябва да се разглежда като потенциален недостатък и обратното. Не е редно да бъдат формулират нови, съвременни критерии за качество и за отричането или критичното съдържание на произведението. Вероятно посоката е да се работи на базата на осъзнаването на пост - концептуалността, която включва разбиране защо тази ситуация е необратима. Добре е да бъде признат факта, че критикът е затънал в самоизмамата, с която художникът работи. Невъзможността разкриване на тяхната експертиза, която винаги е с ограничена дефиниция е структурен факт, пред който както художниците, така и критиците трябва да се изправят.



Макнамара също коментира темата по следния начин: През повечето време идеята, че „изкуството говори за себе си”, се превръща в нещо като реакционно, анти-интелектуално изказване срещу критиката или историята на изкуството (това е единствената ми ненавист срещу традиционната форма на оценка, която ценя много за всички видове поради причините: често ценителите са много отхвърлящи историята и критиката на изкуството, но собствените им дискурсивни умения са доста ограничени, сякаш са обявявали „загуба”, когато са изправени пред задачата да обяснят защо определено произведение е по-важно от други (McNamara, Butler, 1995).

## 5.8. Наследството

Сол Люит пише своя манифест за концептуалното изкуство през 1967 г. От тогава минават повече от петдесет години, но все още има много млади художници, които се появяват на сцената, чиято работа е представена като концептуална. Какво прави този етикет толкова привлекателен? Какъв е успехът на концептуалното изкуство, на какво се основава? Още през 1973 г. Сет Сигелауб и Луси Липпард, двама важни представители на първото поколение, изразяват своето разочарование и недоволство от това, което концептуалното изкуство е постигнало. По това време те чувстват, че предвидената трансформация на арт системата се е провалила. Желанието да се елиминира кодификацията на изкуството се оказва нереалистично. Радикалните идеи, разработени от концептуалните художници за връзката между произведението на изкуството и неговата публика, остават до голяма степен неразбрани отвъд малък, добре информиран елит и по този начин не успяват да бъдат общоприети. Следователно успехът на концептуалното изкуство би трябвало да се разглежда като вътрешен успех на изкуството. Като набор от идеи и артистичен манталитет, той се разпространява ефективно чрез академии и художествени школи в Европа и в Северна Америка. От 60-те години на миналия век Майкъл Ашър, Стенли Бруун, Даниел Бюрен, Джон Балдесари и други пионери на концептуалното изкуство са обучили много студенти по изкуства. Несъмнено не е случайно, че концептуалните художници често се оказват добри учени. Те в известен смисъл се специализират в отделен анализ на основните проблеми на произведението на изкуството и художествения изказ. Това разделение на интелектуалната и физическа дейност, заедно с използването на инструктажа, като артистична форма вероятно имат силно въздействие при обучението на млади художници. На това отчасти се дължи на продължително съществуване на концептуалното изкуство, което освен чувството за интелектуалност етикетът, идентифициращ едно съвременно произведение на изкуството като концептуално има и реален смисъл.

Днес в много случаи има малка или никаква разлика в съдържанието на съвременната работата. Невъзможността да се даде специфичен смисъл на етикета концептуално по отношение на съвременното произведение на изкуството е ефект с обратна сила върху тълкуването на концептуалното изкуство от миналото. Ако някога е имало лоша основа за очертаването на това движение, сега изглежда, че е изчезнала завинаги. По отношение на разсъжденията, условието на Сол Люит, е че всички решения трябва да бъдат взети преди началото на реализацията, би могло да се приложи и към работата и на минималисти като Доналд Джъд и Тони Смит. Позицията на Карл Андре и Робърт Морис е, че категоричното разграничение и дори антагонизмът между минималното и концептуалното изкуство са установени по-късно. В ранните творби на Морис, например в Card file от 1962 г., се установява, че умствената и физическата работа вече са били разделени в изкуството. Същото се отнася и за разкриване на връзката между инструкциите в концептуалното изкуство и



инструкциите в движението Флуксус. Връзката между концептуалното изкуство и Флуксус се развива отчасти в музикалните им практики. Сътрудничеството между композитори, хореографи, изпълнители и художници като, Йоко Оно, Ивон Райнер и Робърт Морис през 60-те години на миналия век, създават важни процедурни модели за концептуалното изкуство. Замяната на завършеното произведение с инструкция, която трябва да бъде изпълнена от произволен човек в произволно време и място, е най-важният от тези модели. Джон Кейдж, чиито композиции са последвани от Брехт и различни артисти от Флуксус в края на 50-те, дава решителен тласък на това развитие. Неговата композиция 4'33 от 1952 г. „може да се разглежда като модел на максимата”, „всеки резултат е добър резултат” (Kotz, 2001, стр. 59, 60).

Историци и теоритици не потискат произведение на изкуството, което се състои само от идея. Има постоянен поток от артисти, които искат да я споделят с надеждата, че публиката, за която наименованието концептуалист е страхотен маркетингов инструмент. Това е полезно за постигане на известна публичност., като например вълнението, причинено от Work No. 227: The lights going on and off 2000 г., работата на Мартин Крийд, която получава наградата „Търнър” през декември 2001 г., и протеста на някои автори срещу решението на журито, и срещу неговия трик за сметка на „художници и скулптори с истински творчески талант”. Наградата на Мартин Крийд може на теория да се разбира като реализиране или тълкуване на „резултата” на Брехт (Kotz, 2001, стр. 92) от 1961 г THREE LAMP EVENTS (Blom, 2018, стр. 1).

\* off. on.

\* on. off.

\* lamp

Но това, е малко вероятно поради факта, че името на Брехт не е споменавано. Подобен подход е възприет отново от Брехт от работата му от 1961 г. Three Chair Events с неговата езикова (обектна) изпълнителна структура. За Брехт работата е индексивен контингент, който изисква контекст. Three Chair Events използва резултата за създаване на контекст за обектите в рамките на дискурсивно поле. Джозеф Косут в емблематичната си работа One and Three Chairs (с изрично триангулиране на текст, обект и снимка) също е много близо до Брехт (изображение 5.27, 5.28, 5.29). Една причина за историческия провал на концептуалното изкуство, признат от Сигелауб и Липърд през 1973 г., е тенденцията да се появява на фона на измама. Мартин Крийд е само една версия. Големи скандали, свързани с имитация и плагиатство, често включват артисти с концептуален статус като Деймиън Хърст (той не отрича това, дори твърди, че „всички мои идеи са откраднати” (Alberge, 2010; Frize, 2018). Роб Шолте също е обвиняван в плагиатство, но за разлика от Хърст, цитирането е част от неговата артистична стратегия. В тези случаи раздражението между колегите и обществото се засилва от факта, че очевидно неквалифицирани художници успяват да спечелят много пари почти без да правят нищо. Подобни неща показват голямо безпокойство при разглеждането на проблема с концептуално наследство.

Нищо, обаче, не може да промени факта, че концептуалното изкуство е историческо явление. Концептуалното изкуство е влязло в аналозите на изкуството на XX век, без критерии за качествено оценяване, има трайно въздействие върху начина, по който е написана историята на двадесети век и продължава да има тотално влияние върху съвременното изкуството.

## **5.9. Съвременното изкуство (номерация)**

Областта на съвременното изкуство е предимно област от специалисти. Но идеята, че визуалното изкуство е експертна област, все пак е отхвърлена още през 60-те



години. Всичко, всеки предмет и всеки процес по някакъв начин може да бъде произведение на изкуството, при условие че има художник, който решава, че то е, и го представя пред публика. Недостатъкът на това състояние на неопределеност е, че съвременното изкуство вече не представлява експертиза, която артистите могат да приемат отново. Развитието през последните десетилетия показва опити да се ограничи това състояние. През 80-те години на ХХ век художници, критици, куратори, теоретици и специалисти се опитват да възстановят визуалната и картинна експертиза на съвременното изкуство. Ранните години на деведесетте се характеризират с дискурс за митичната или магическа функция на визуалното. Това се основава на предполагаем глад за образи, съчетан с предполагаема автентичност на творците. Следващото десетилетие се характеризира с институционално подкрепена кампания за повторно признаване на социалната експертиза на съвременното изкуство. Чрез използването на инфраструктурата на изкуството някои артисти се стремят да предлагат решения за социални проблеми, вариращи от екологични енергийни системи в Африка (Bradley, 2005) до езикови курсове за бежанци от Косово (Jeanne, 2002). Тези проекти едва скриват шизофренното си основание - от една страна, тези художници се опират на авангарда, че всичко може да бъде произведение на изкуството, а от друга твърдят, че значението на тяхната работа не зависи от контекста на изкуството. Днес подобни неща (са валидни само за шепа хора) не бива да се приемат сериозно, поради фактът, че тези предположения си противоречат. Състоянията на колективна съпротива, които са се развивали през последните тридесет години, вече са напълно приключили.

Близката връзка между информационната парадигма и съвременното изкуство, води до определянето му като приложно изкуство и дизайн. Според Николас Буррияд (Bourriaud, 2002) преминаването от индустриално производство към производство на услуги през 90-те години на ХХ век е причина за декоративния аспект на съвременното изкуство. Съвременният художник в известен смисъл е културен производител, чийто пост-концептуален статус предполага, че той не може просто да направи нещо без концептуално или контекстуално основание. Това може да означава, че разделението между информацията и визуализацията, между концепцията и реализацията още съществува. От съвременните художници обаче се очакват да се съобразят с културното предприемачество, с управлението на проекти.

Позицията на съвременните артисти в обществото се дискутира предимно на базата на пространствени метафори. Прекарва се граница между изкуството и живота, пресича се тази граница или се изтрива, обсъжда се способността на артистите да избягат от полето на изкуството и едновременно да остават активни като художници. В един момент авангардът се състои от художници, които заемат твърдо място в обществото, но вниманието се фокусира върху художници, които съзнателно се дистанцират от всеки социален въпрос. Дебатът за социалната значимост на съвременното изкуство има тенденция да се замразява още в ранна фаза, а желаното премахване на разделението между изкуството и живота обикновено се проявява като пространствено препятствие. Художниците възприемат общественото пространство на галериите и художествените институции като задължителни. Произведението на изкуството остава невидимо или непризнато без неговата институционална рамка. Например „Дизайн уик“ извън галериите показва, че когато контекста на изкуството е преобразуван в информационна и комуникационна мрежа, обектите на изкуството биха могли да се считат до голяма степен взаимозаменяеми.

Може би е добре, че произведенията на изкуството, каквито ги познаваме днес са ограничени по своята значимост, като се обвързват изключително с малка група със свои собствени конвенции. А в обществото съществуват разделителни линии, отвъд които изкуството вече не може да се счита за надеждно, защото художникът е свободен



само в онези области, където обществото може да си позволи лукса дотолкова, че хората да се чувстват правилно.

### Заклучение

Безспорно е, че съвременното изкуство се характеризира с огромно разнообразие както в намеренията си, така и в своите прояви.

Философската история на изкуството кулминира в признанието, че няма смисъл да се иска повече дали това или това може да бъде изкуство, защото отговорът винаги ще бъде „да”, като отбелязва, че външните граници на определението за изкуство - морални съображения преди всичко - винаги остават. Определението за изкуство трябва съответно да съответства на абсолютния плурализъм, що се отнася до произведенията на изкуството (Danto, 2002). Следователно всяко определение или теоретично описание на съвременното изкуство ще трябва да се позовава на безкраен брой художествени образци.

Думите на Данто: „Условията за неща, които претендират да бъдат изкуство трябва да бъдат сравнително абстрактни, за да се включат всички възможни случаи” (Danto, 2002), може да означават, че само теоретичните описания, формулирани в най-общи и абстрактни термини могат да имат трайно значение. Всеки опит да се дефинира съвременното изкуство, като се идентифицират конкретни артистични тенденции или течения, като предложеното от Тери Смит се основават на модернистични критерии, които лесно ще се окажат невалидни.

Приносът, който трудът има за цел, е да подкрепи пост - концептуалното дефиниране на съвременното изкуство. Обобщен е както следва:

1. Съвременното изкуство се появява около 1970 г., когато концептуалното изкуство е на върха си.

2. Съвременното изкуство е глобализирана система за артистично създаване и възприемане и произлиза от концептуалното изкуство.

3. Концептуалното наследство не е въпрос на индивидуални художествени заслуги и влияние, а на общите условия на изкуството от 60-те години на ХХ-ти век и напълно осъществени през 70-те години на миналия век.

4. Съвременното изкуство успява да бъде успешно и легитимно само като пост - концептуално изкуство, поправяйки онова, което изглежда като най-голямата непоследователност на концептуализма: неговият отказ от контрол на качеството.

Анализа на пост-концептуалността предполага, че тя се е просмукала и проникнала в съвременното художествено произведение като цяло. Съвременното изкуство е редуцирано до сбор от фундаментални, исторически специфични условия за творчество и приемане. Те са:

1. Културното господство на информацията води до разделение между концепцията и визуалната форма.

2. Чрез професионализацията на артистичните практики художникът придобива статут на ръководител на проект и културен предприемач.

3. Универсалната приложимост на критериите за „добър дизайн”.

Описвайки съвременното изкуство като приложно изкуство, са посочени процедурите, разработени от концептуалните художници за отделяне на концепцията от нейното изпълнение, които позволяват на художника да възприеме практиката на приложното изкуство и дизайн.

Представеното до тук описание на съвременното изкуство е универсално и е в съответствие с откритостта и плурализъмът на съвременното произведение.

Разработката се занимава с най-общите и абстрактни условия на художественото



произведение. Това важи в еднаква степен за всички артисти, работещи в сферата на съвременното изкуство. Фактът, че някои художници не са запознати с концептуалния произход на системата на съвременното изкуство не означава, че на индивидуално ниво е възможно завръщане към предконцептуална ситуация. Дори и художници, които отхвърлят наследството на концептуализма, се основават на някаква концепция, например на концепцията за специалния статут на живописца, интуицията или изразяването. Дори симулация на предконцептуална артистична практика само потвърждава силата на пост-концептуалните условия, които позволяват да бъдат възприети. Те може и да не са наясно с това, но при критична оценка на работата трябва да се предполага, че са такива. Това е потвърдено от Томас Кроу в есето му за концептуално изкуство:

Почти всяка творба на сериозно съвременно изкуство репликира, на някакво изрично или имплицитно ниво, историческата последователност на обектите, към които принадлежи. Съзнанието за прецедент се превърна в почти същинското условие и определение за голяма артистична амбиция (Crow, 1999, стр. 564).

Постконцептуалното тълкуване на съвременното изкуство се извършва на фона на несъответствията на концептуализма, а те са:

1. Концептуалното изкуство е критично, тъй като отхвърля критиката.
2. То се оказва зависимо от институциите, които счита за излишни.
3. Извършва потискане на артистичността под формата на произведение на изкуството.

Тези несъответствия в концептуалното наследство са важни последствия за създаването и приемането на съвременните произведения на изкуството. Наистина е странно за произведение на изкуството без критерии за качество, да се осъзнае, че всяка критична преценка е потенциално обратима, което означава, че силата на работата може да бъде и нейната слабост и обратното. Това оказва влияние върху позицията на всички професионално ангажирани в съвременното изкуство - художници, критици, куратори, учени и др. Освен това, съвременното изкуство е само дискурсивно. То интегрира критическия дискурс в начините си за създаване. Приписват му се качества, които са резултат от разговори и критики в контекста на изкуството. Няма начин да се заобиколи тази дискурсивна среда, тъй като тя формира контекста, в който съвременното изкуство задължително се създава и приема.

Разкрива се как разделението между концепция и реализация се променя с течение на времето от отделена и освобождаваща стратегия в конвенция и предпоставка за успех в съвременния свят на изкуството. Показано е, че най-радикалните концептуални форми на изкуството винаги са се сблъскали със съдбата си да се разпаднат в чист дизайн. Също така е показано как употребата на указания и инструкции от художниците, като начин за атакуване на авторството, може да бъде възприета като утвърждаване на корпоративната или управленска власт. Изведено е заключение, че концептуалното изкуство цели институционална революция в изкуството, докато резултатът от тази промяна противоречи на духа на концептуализма. Предполагамата априори заложена критика в концептуалното и съвременното изкуство, създава модел на интерпретация, който има за цел да:

1. Избегне най-яръстните форми на критика.
2. Създаде дискурсивна легитимация (продуцирането на дискурс в съвременно изкуство винаги е легитимираща изкуството спекулация).

Трите условия, които определят съвременното изкуство като система са:

1. Културното господство на информацията.
2. Професионализирането на художествените практики.



### 3. Прилагането на критериите за дизайн.

Те са представени в съгъстена форма. Това се случва в исторически повратна точка. Моментът, в който Модернизма е остарял и може би изчерпан.

Концептуалното изкуство е исторически предопределена професионализирана и управленска форма на артистичност. Концептуалното изкуство трае кратко, но предопределя условията за съвременното изкуство. Пикът му е от 1965 г. до 1970 г., а неговия заключителен период (1970-75 г.) се припокрива с ранните години на съвременното изкуство. Този преход от концептуално към съвременното изкуство е белязан от декласиране и дилетантизм, причинени от професионализирането и от автономията на изкуството, съчетана с понятията за приложно изкуство и дизайн. Работата в студиото остава основна в професионалната практика на съвременните художници. А автономията на съвременното изкуство е предпоставка за оцеляването му при прилагането на критериите за дизайн. Това тълкуване ни изяснява нерешени аспекти на концептуалното изкуство. То иска да покаже как диалектиката на декласирането и професионализирането, автономията и приложните форми са формирали корените на съвременното изкуство още при появата му през 1970 г. Освен това ни дава основание да изоставим идеята, че концептуалното изкуство е революция или неуспех или неуспешна революция. Всъщност концептуалното изкуство е осъществен потенциал, който е решаващ за днешното изкуство. Не е показано лично отношение към твърденията за социалния и политически ефект на съвременните художествени практики, които въпреки голямата им неоснователна и утопична природа се популяризират в света на изкуството.



## ШЕСТА ГЛАВА

### Материалите за арт, дизайн и архитектура-иновативни материали и дизайн подходи

#### Въведение

Развитието на материалите традиционно стимулира както естетическите, така и технологични успехи. От края на деветнадесети век в развитието на материалите настъпват драстични промени. Учените вече могат да анализират състава, да откриват структурата и да правят връзка между структура и свойства. През двадесети век новите материали променят почти всички аспекти на човешката дейност. Въпреки, че това не остава без сериозни странични ефекти, първият от които е, че материалната научната общност в голяма степен се отделя от материалната култура.

Институционализираното разделение между форма, структура и материал, дълбоко вкоренена в модернизма теория на дизайна, паралелно с методическото разделяне между моделиране, анализ и творчество, превърна формата в приоритет. Такова приоритизиране на формата пред материала се наблюдава в разработката и е залегнала в логиката на дизайна на CAD. За съжаление с този сценарий се сблъскват повечето дизайнери и студенти по дизайн. Като значителната липса на познания за материалите означава, че дизайнерът се концентрира предимно върху формата, докато избора на материали и развитието на дизайна обикновено се оставят на инженерите и производителите. Причината за това е, че много от психо-физическите свойства на материалите са ясно субективни и така са извън пределите на науката за материали. Взаимодействието между хората и материалите се осъществява чрез сетивата за цвят, мирис, звук, допир и вкус на материалите. Тези психо-физически свойства също са необичайни, защото те притежават едновременно психологически и културни елементи. Развитието на дизайна и материалите, с които работи ясно е показало, че обучението по дизайн за материалите от инженерни или материални специалисти е напълно погрешно. Експертите по материали имат специфични области на компетентност за материалите, конкретните технологии и процеси. Инженерите преподаватели не могат да предадат онези характеристики, касаещи мета дисциплината дизайн. Преподаватели, обучени и развиващи се в сферата на арт и дизайн са компетентни в тази специфична материя. Защото изкуството е фундамента, върху който е изграден дизайна като различна дисциплина и няма причина да забравяме това.

Материалът може да се види като ДНК във всеки дизайн продукт. Той е това, което се определя както от тактилни, така и от технически свойства и следователно до голяма степен определя начина на производство и въздействие върху околната среда. Например качествата като иновации и устойчивост не са добавки, които могат да бъдат инжектирани от инженера в продукта, така че, ако не е проектиран да бъде устойчив продукт, то най-вероятно никога няма да бъде такъв.

Днес под императивите на нарастващото признаване на неуспехите и екологичните задължения на този подход, съвременната дизайн култура преживява смяна на отношенията си с материалите. Вдъхновени от стратегиите на природата, където поколения форми се развиват с максимална производителност и минимални ресурси, чрез местни материали, изследователи предлагат и развиват модели и процеси за подход към материалите, въз основата на активирана чрез изчисления саморазвиваща се форма. Появява се нова посока за изследвания, за активната роля на



материалите при формирането на нашите преживявания. Много влиятелни проучвания са проведени, за да информират как усещаме материалите. Независимо от това знанието за това, как да се проектира преживяване с различните материали, остава слабо разбрано за сега.

### **6.1. Материалите са ДНК на дизайна**

Връзката между материали (като въпрос или същност на нещата) и преживяване (като начин да се разбира света и да се обогатят знанията за него), отдавна е подчертана в пионерските философски произведения. В областта на изкуството в „Живота на формите в изкуството“, където се подчертава уникалната роля на материалите в процеса на мислене и отразяване. Физическите срещи с материалите и естетическите преживявания, които произтичат от манипулирането им, повлиява положително на творческия процес. Материалът е заложен в ДНК на дизайна. В Баухаус са особени привърженици на обучението за и с материали. Около 1920 г., Итън формулира своята теория на контрастите, която се превърща в основа на образователния му подход за обучение в Баухаус. Итън обучава студентите да изследват сетивните контрасти, свързани с материалите, като гладък - груб, мек - твърд, лек - тежък, топъл - студен и т.н. В нея вниманието се насочва към природата на материалите, с цел показване на съществените им и разнообразни характеристики. Освен това, тези контрасти трябва да се усетят, а не само да се видят. С този подход, студентите на Итън са в състояние да изпитат и оценят характера на материалите като директно сетивно възприятие. След Итън Махоли-Нат в разработен курс за Баухаус се фокусира върху тактилните характеристики на материалите. Това представлява крачка напред от „училището за виждане“ към по-голям акцент върху осезанието. С цел да упражни тактилният опит, Махоли-Нат организира тактилни маси с колела и ленти, върху които материалите са подредени в зависимост от специфични сетивни критерии, обикновено под формата на две линейни скали, които биха могли да се почувстват едновременно - от гладък до груб или от интензивен до монотонен. И двата подхода подчертават ролята на сетивните усещания за по-цялостно разбиране за материала, като съществено за стимулиране на дизайна и са ориентирани към обогатяване на преживяванията чрез него. Много дизайнери в историята на дизайна ползват опита с проучването на материалите, на тяхната разнообразна текстура и възможности заедно с феноменологичните им аспекти, които стимулират дискусиата по същество за използване на конкретни материали за определени цели, дейности и продукти. Днес ние все още виждаме такъв подход в произведенията някои пионери-дизайнери. „Материал“ е централна точка на теорията и практиката и на дневен ред в продължение на десетилетия в дизайна. Наскоро се появява нова посока на изследвания - активната роля на материалите при формирането на нашите преживявания е на вниманието на ред учени. Много влиятелни проучвания са проведени, за да информират как усещаме материалите. Независимо от това знанието за това, как да се проектира преживяване с различните материали, остава слабо разбрано.

Свят на материали, нещата се създават от материали и се вижда потенциал в материалите преди те да получат форма. В резултат от бързото темпо на иновациите в науката за материали, съществува широка гама от материали, за създаването на артефакти. В този век се наблюдава и промяна в използването на материалите, както никога преди.

Потребителите на материали от общността на изкуството и дизайна знаят, че правилното използване на материалите в дизайна е от съществено значение за създаването на естетика, качество на живот и устойчивост. Въпреки големият брой от



нови и непознати материали с разнообразие от възможности за избор, те се оказват неподготвени за тях. По същия начин, производителите и учените коментират, че материалите не достигат до потребителите на материали, в резултат на което много материали никога не намират приложение. Причините за това са няколко:

Творчеството твърде често остава на заден план, когато компаниите правят избор по отношение на инвестициите за повишаване на тяхната компетентност в дизайна. Но образът на творчеството като вродено знание, все още присъства в съзнанието на хората и заключенията са, че за да се изгради компетентност в дейността на проектирането, ключът към успеха се крие във вродена креативност към логиката на систематизираното творчество, което е заложено и във „философията” на TRIZ.

Големите загуби за материалната индустрия са причинени от разделението между общностите на науката и изкуствата. Произходът на това разделение е в кумулативния процес на дисциплинарната специализация и фрагментацията на знания за материалите на възприетите професионални граници. Това разделение води до концепцията, че съществуват два вида познание за материалите - едно техническо и едно естетическо, интуитивно, материално и перформативно. Те се смятат за притежание на два различни вида - учени и творци. Това разделение е резултат на познанията и комуникационните проблеми между производители и потребители на материали и се смята, че има неблагоприятни последици, както върху икономиката и обществото като цяло, влияещи на успеха на материалите, така и върху удовлетвореността на потребителите, естетиката, устойчивостта и качеството на живот. За да изберат материали, дизайнерите са изправени пред реален проблем до степен, че човек може да избира от няколко хиляди, които повече или по-малко изпълняват същата функция. Дизайнери и индустрия с тревога приемат новата връзка между материали и знания. Незнаен брой разработени, в голяма степен идентични материали не успяват да постигнат пазар. Извън въпроса за това е, как са изработени и с каква идея, какво материално знание всъщност е, когато разграничаването между науката и културата е безсмислена и как се предава това знание, но факт е, че това са новите културни и икономически загуби.

Дизайнерът създава дизайн „рецепта” и дизайнер, който не разбира материалите може да се сравни с главен готвач, който не знае рецептата. Дизайнерите понякога трудно се ориентират в материалите, защото не са обучени. Част от причината за това е, че много от психо-физическите свойства на материалите са ясно субективни и така са извън пределите на науката за материали. Взаимодействието между хората и материалите се осъществява чрез сетивата за цвят, мирис, звук, допир и вкус. Тези психо-физични свойства също са и необичайни, защото те притежават едновременно психологически и културни елементи. Широките отношенията между физически и психо-физически свойства са проучвани от Ашби и Джонсън чрез картиране. Развитието на отношенията между дизайн и материали ясно показва, че обучението по дизайн за материалите и техните специфични за областта качества, от инженерни или материални специалисти е напълно погрешно. Експертите по материали имат специфични области на компетентност за материалите, конкретни технологии и процеси. Инженерите, преподаватели не могат да предадат тези характеристики, касаещи мета дисциплината дизайн, развиваща се в все по-широко поле.

## **6.2. Интердисциплинарност и социалното знание**

Материалите се очертават като един от най-важните и вълнуващи изследователски области в световен мащаб, като откриват нови възможности и за антрополозите. Всички материали са в употреба чрез социални интервенции - чрез



изобретение, иновации, тенденции, избор, откритие, дизайн, прилагане и използване. В исторически план изобразителните изкуства и създаването на нови материали са тясно свързани. Но когато развитието на материалите е преместено в науката, тези общности се разклоняват, както вече е обсъдено. Дизайнерите и социолозите имат свои компетенции в областта си. До сега начина за разработването на материали е бил научен, непълно разбиращ процесите и продуктите на всекидневния живот. В отговор на това, материалните учени и дизайн групата от отдела по антропология в UCL, разработват нови начини, с които антрополозите да се занимават със света чрез материали, като си сътрудничат с учени и дизайнери за решаване на проблемите с широко обществено въздействие. Дизайнерите трябва да имат възможност да влияят върху развитието на материалите още от лабораторията. За да може това да бъде успешно, дизайнерите трябва да комуникират ефективно с материалните учени, така че материалите да се развиват с желаните от дизайна функции и свойства. Използването на изоморфни групи при разработването на нови материали и допълнителните, нематериални стимули вложени в тях са инструменти за преодоляване на дисциплинарната пропаст между дизайнери и материални учени. Екипите показват как могат да бъдат използвани като преводач между двете общности, за да се изследва систематично връзката между техническите характеристики на материалите и субективните преживявания на базата на техния звук, вкус и усещане.

Все по-голям брой, предимно специализирани университети получават финансиране за проучване на потенциала на социалната наука и художественото творчество за науката за материалите и технологиите. Влагането на обществен ресурс в университетите за тяхното развитие не е само политически акт или търсена икономическа целесъобразност, а е израз на ценностната система на обществото като цяло, за доверие и респект към науката и университетите. Например Институт по дизайн в Умеа, Швеция предлага на преподаватели и студенти възможност да получат по-задълбочени познания за материали в своя проект „прототипи на бъдещето”. В Университета на Нортъмбрия в Обединеното кралство е създадено R3i, изследователско студио и лаборатория за дизайнери и технолози, с цел да се засили научноизследователската и търговска продукция.

Консултации с хора от света на изкуството и със социалните учени създават все по-голям брой възможности за изследване. Една такава възможност е учредителната конференция за вдъхновяващи материали, проведена в Кралския колеж по изкуствата в Лондон през април 2012 г.. Художници, продуктови дизайнери, архитекти, учени и социолози представят участието си в развитието и прилагането на нови материали. Арх. Майк Дейвис, който е известен с работата си върху Куполът на хилядолетието и Център Жорж Помпиду предложи визията си за бъдещето на сгради с биомиметични фасади, които реагират на енергията от околната среда и могат да разбират и да отговорят на нуждите и настроенята на своите жители (изображение 6.1). Брадли Куин представи нови концепции за дрехи от материал, реагиращ на светлина и топлина, изпълнен с аерозолна технология. Аерозолната технология позволява вариации в състава на нишките, цветовете и свойствата им. Материала, който се получава е нетъкан текстил с различна дебелина, в зависимост от желанието на дизайнера. Той предлага много нови възможности (изображение 6.2).

### **6.3. Нови територии за дизайн**

Материалните изследвания непрекъснато се развиват, за да предложат нови висококачествени материали, като по-добри алтернативи (материали на биологична основа, интелигентни материали, рециклирани и / или рециклиране на материали и



т.н.). Дизайна се нуждае от идентичност - смислено приложение, което ще изнесе уникалните качества на материала напред, за да предизвика положителни преживявания. Функционалността се приема за даденост при стартирането на нов материал, което означава, че материала трябва да има смисъл от гледна точка на производителност или културно предимство. Въпреки това, само това не може да бъде достатъчно за успеха му за широко използване. Материалът трябва да бъде социално и културно приет. По този начин на него трябва да се даде смисъл. В търсене на правилното прилагане чрез такова разбиране, дизайнерите могат да покрият с дизайна си не само утилитарните изисквания, а също да постигнат и нематериални характеристики и функции. Тезата твърди, че развитието на новите материали и прилагането им трябва да е мултидисциплинарен процес. Осъзнавайки тази ситуация, материалните учени и индустриите, които участват в разработването на нови материали са достигнали до учени и специалисти в областта на дизайна, изкуството, архитектурата и занаятите.

#### **6.4. Материал базиран дизайн**

Новото разбиране за материала в областта на архитектурата се развива бързо. Дизайнерите вече определят дигиталното пространство като отделен от физическия свят, а изчисленията се разглеждат като ключов интерфейс за проучването на материала и обратно. Това представлява значителна промяна, в която материалността на архитектурата вече не е фиксирана и не представлява пасивен рецептор на формата, а се превръща в активен генератор на дизайн и адаптивен представител на архитектурното изпълнение. В рязък контраст с предишните линейни и механични методи за проектиране и строителство, материализирането започва да работи заедно с дизайна като проучвателни роботизирани процеси. Това представлява радикално отклонение от баналния модернистки акцент за истината за материалите и пренебрегването на материалите от предишното поколение на цифрови архитекти. Дизайнери, изследователи и мислители, които са в основата на проучването на нови видове материали са дълбоко обвързани с технология, биология и култура. Чрез работата си, която се разгръща от многостранните съюзи между областите на проектиране, инженеринг и природни науки се стремят да проследят появата на нова материална култура в областта на архитектурата и дизайна.

Дизайн общностите развиват непрекъснато способностите си да допринасят научно до такова развитие, чрез подобряване на знанията и умения в стратегиите за проектиране на потребителски преживявания и / или Дизайн задвижване на иновации, също могат да бъдат концептуална отправна точка. Има много примери в историята на дизайна, където дизайнерите са „преобърнали” материалните индустрии. Примерите варират от материали изработени от рециклирани пластмаси Neolite и се стигне до широко признатия материал Corian® на Dupont. Повечето последни примери включват проектните интервенции за стимулиране комерсиализацията на екологично чувствителни материали, като алтернатива на петролните пластмаси, например, CorkDesign, холандския дизайн отговаря с Bamboo, проектиране с Bio-Plastics, проектиране с PULP-PLA и Natural Fibre Composites Design. Потенциалът за сътрудничество между световите на материалознание и дизайн също е подчертано в скорошните Европейски проекти, насочени към съвместното им развитие.

Лабораторията е сърцето на Material Design Lab и прилича на хибрид между дизайн цех за прототипи, научна лаборатория и промишлена кухня в KEA - Училище за дизайн и технология - Копенхаген. Там се определят както тактилните, така и техническите свойства на материалите, а следователно до голяма степен се определя



начина на производство и въздействието им върху околната среда. Качества като иновации и устойчивост не са добавки, които могат да бъдат инжектирани от техническо лице в продукта в последния момент. Ако един материал не е първоначално проектиран да бъде устойчив, то най-вероятно той никога няма да бъде. Поради това е от съществено значение студентите да разбират производството и устойчивостта, за да могат да разберат материалите. Въпреки че дизайна и материалните индустрии стават все по-дълбоко ангажирани в творческото предизвикателство за постигане на функционалност и смисъл на материала, няма систематизиран метод за определяне на дизайн за материални преживявания, където материала е основната отправна точка в проекта за дизайн (т.е. към дизайн на материалите). Важно е да се създаде материално мислене в ранните етапи на процесите на проектиране, за да се мобилизират уникалните характеристики на материалите в процеса на проектиране.

Материал - базиран дизайн посредством изчисляване е разработен и предложен като набор от изчислителни стратегии, подпомагащи интеграцията на форма, материал и структура, като се включат физически стратегии за проучване на формата със цифров анализ и производство. При този подход, материала предхожда формата при това структуриране на свойствата на материалите, като функция на структурните и екологични показатели, които генерират формата на дизайна. Разработен като приближени до процесите на природното образуване, тези експерименти в дизайна демонстрират приноса и потенциалното бъдеще за нов дизайн и нови проучвания.

Тенденцията към устойчиво развитие на дизайна е особено важна за дизайн индустрията и приветствана от архитекти и дизайнери. Все повече творческите индустрии произвеждат устойчив културен продукт с помощта на най-новите научни открития. Изследвания, технологии, архитектура и дизайн работят заедно, особено в рамките на използваните материали. Дизайнерите показват едно ново разбиране за това как продуктите могат да бъдат приети и произведени. Те търсят все по-често производство в съответствие с природата и са направили биологичната разградимост най-важния приоритет за рециклиране, при търсенето на нови материали. Интериор постигнат с водорасли, строителни панели изработени от оризови люспи, материали от гъби или бамбук. Това са само някои от най-ярките примери за развитие, които ще приемат революционен характер в близко бъдеще.

### **инструменти за проектиране на иновативни материали и системи**

Материалите които се срещат в природата съчетават много вдъхновяващи свойства като изтънченост, миниатюризация, йерархични организации, хибридизация, устойчивост и адаптивност. Изясняват се основните компоненти и принципи за изграждане на еволюционния избор, за да се предложат по-надеждни, ефективни и екологични материали се изисква мултидисциплинарен подход.

#### **6.5.1.Материални енергии**

В момента материалните енергии топлинна вариация, скорост на въздуха, спектри на светлината и електричеството, остават до голяма степен неизползван източник на иновации и вдъхновение за архитекти и дизайнери. Често само за производство на атмосфера, настроения или ефекти. Енергиите се проучват в контекста на дизайна, като малко повече от метафори или поетика. Алтернативно те се разглеждат изцяло като ресурс за осигуряване на предубеждения, като зони за интериорен комфорт или като измерване за определяне на енергийно ефективни сгради.



Вече енергиите се изследват, и се търсят начини за усилването им като енергийни материали, чрез зависимостта им от различните повърхности, и обслужването им, или как приемаме тези материали със сетивата си, като по този начин предефинираме нашите физически граници, чрез изцяло нови средства за пространствена организация. Публикуването на този подход задвижва дебат за устойчивост, като материалните енергии стават катализатор за експериментален дизайн.

### **6.5.2. Материалите Do-It-Yourself – DIY**

Демократизацията на лични технологии за производство, успоредно с повишаването на желанието на хората за персонализация на техните продукти, предлага големи възможности за експериментиране с напреднали, разпределени и споделени процеси за производство, както и проектиране на нови материали. Материалите Do-It-Yourself (DIY) са създадени чрез индивидуални или колективни производствени практики, често чрез техники и процеси, които са лично изобретение на дизайнера. Те могат да бъдат изцяло нови материали, модифицирани или доразвити версии на съществуващи материали. Материалите на ежедневните артефакти са въплътени в продукти главно чрез масово производство. Това няма да се промени в близко бъдеще. Въпреки това през последното десетилетие успоредно с напредъка на технологиите в масовото производство, този подход се очертава като ново измерение на отношенията между дизайнери, технологии, производствени процеси и материали. Този нов подход комбинира занаяти и лично производство. В него се изтъква възраждането на изработката, където дизайна, самостоятелното производство и напредналите дигитални технологии за производство (например 3D печат) се обединяват. Такива еволюирали форми на практики от типа направи си сам (DIY) се наричат от учените Третата вълна DIY, подчертавайки, че направи си сам е изграден въз основата на четене (интернет) за производството и възможност за обикновените хора да се замислят за дизайн, марка, и продажба на стоки, мислейки за себе си. Има голям интерес към масова персонализация и персонализация на услуги, предоставяни от фирми и индустрии, за да се задоволи зараждащото се търсене на уникални продукти. Все по-голям брой потребители изразяват необходимостта от персонализирани артефакти, дори и прякото им участие в процеса на проектиране и творчество. Дизайнерите се опитват да намерят смислени решения, които да отговарят на тези нужди.

### **6.5.3. Neoplastic Design**

Изследването чрез експерименти и творческа дейност, която използва дизайна като метод за проучване и манипулиране на биологичен материал. Neoplastic Design представя влиянието на развиващите се и прогресиращи биологични възможности за практиката в изкуството, архитектурата и дизайна. Бързото развитие на иновативните дизайн подходи в сферата на биологията, микробиологията, биотехнологията, медицината и хирургията има огромно значение за архитектурата и е също толкова важно за тяхното културно и естетическо въздействие, както и за техните технически последици. Идеята за дизайна се заражда при интердисциплинарна работа с методологии използвани между лекари, биолози, инженери, художници и дизайнери, което е все по-често срещано. Там се пораждат хибридни технологии, ново ниво на същественост и невъобразими до сега потенциално живеещи форми, а създаването на нов проектиран свят е същността на дизайна-мечтата на дизайнера. Резултатите от тези изследвания определени като neoplastic, са частично проектиран обект и отчасти жив



материал. Линията между естественото и изкуственото прогресивно се замъглява. Повечето от получените аналогии са между биологични (клетъчни структури) и по-мощни конструкции (архитектура), съвременни биоархитектурни структури. Neoplasmatic Design предполага, че полу-живите неща изискват напълно нови дефиниции. Концепцията непрекъснато се развива, обхваща различни експерименти, които не могат да се възприемат като цялостна и последователна работа. Проектите и художествените произведения са основно съставени от организми (терминът исторически се определя като ясно функционални следи) или плетеници, които (обикновено наподобяват геометрични системи от цифровите технологии) са био-архитектурни композиции.

#### **6.5.4. Нов структурализъм**

През последните години сближаването на дизайна и материалните технологии са в подем. Новият материал е на базата на проектни практики в областта на архитектурата, както и други области на дизайна. С бързо развиващите се технологии на производство и въздействието на материалите в практиката на дизайна е оказало явно влияние и на самия дизайн. В дизайнерските области с висок материален интерфейс, като архитектурата и промишления дизайн, сме свидетели на преход и в двете - и теория и практика към ново ниво на участие на материала и от пренебрегван участник, се превръща в доминиращ модел в дизайна. Връщайки дизайна при материалните му източници, той се превръща в нов единен концептуален модел. Тази промяна се характеризира със синтез от концептуални принципи на пространственото, структурното и материалното, интегрирани в рамките на логиката на материализация и обосновка за производство и технологии, като един цялостен модел на проектиране.

### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Съвременното изкуство и дизайн се характеризират с огромно разнообразие както в намеренията си, така и в своите прояви.

Философската история на изкуството се развива в признанието, че няма смисъл да се иска повече, дали това или това може да бъде изкуство, защото отговорът винаги ще бъде „да”, като отбелязва, че външните граници на определението за изкуство - морални съображения преди всичко, винаги остават. Определението за изкуство трябва съответно да съответства на абсолютния плурализъм, що се отнася до произведенията на изкуството (Danto, 2002). Следователно всяко определение или теоретично описание на съвременното изкуство ще трябва да се позовава на безкраен брой художествени образци.

Думите на Данто, „Условията за неща, които претендират да бъдат изкуство трябва да бъдат сравнително абстрактни, за да се включат всички възможни случаи“ (Danto, 2002), може да означават, че само теоретичните описания, формулирани в най-общи и абстрактни термини могат да имат трайно значение. Всеки опит да се дефинира съвременното изкуство, като се идентифицират конкретни артистични тенденции или течения, се основават на модернистични критерии, които ще се окажат невалидни.

Приносът, който настоящия труд има за цел е да подкрепи пост-концептуалното дефиниране на съвременното изкуство. Обобщен е така:

1. Съвременното изкуство се появява около 1970 г., когато концептуалното изкуство е на върха си.

2. Съвременното изкуство е глобализирана система за артистично творчество и възприемане, и произлиза от концептуалното изкуство.



3. Концептуалното наследство не е въпрос на индивидуални художествени заслуги и влияние, а на общите условия на изкуството от 60-те години на XX-ти век и напълно осъществени през 70-те години на миналия век.

4. Съвременното изкуство успява да бъде успешно и легитимно само като пост-концептуално изкуство, поправяйки онова, което изглежда като най-голямата непоследователност на концептуализма: неговия отказ от контрол на качеството. Анализа на пост-концептуалността предполага, че тя се е просмукала и проникнала в съвременното художествено произведение като цяло. Съвременното изкуство е редуцирано до сбор от фундаментални, исторически специфични условия:

1. Господството на информацията води до разделение между концепцията и визуалната форма.
2. Чрез професионализацията на артистичните практики художникът придобива статут на ръководител на проект и културен предприемач.
3. Универсалната приложимост на критериите за добър дизайн.

Описвайки съвременното изкуство като приложно изкуство, се посочват процедурите, разработени от концептуалните художници за отделяне на концепцията от нейното изпълнение и позволяват на художника да възприеме практиката на приложното изкуство и дизайн.

Изследването описва съвременното изкуство като универсално и в съответствие с откритостта и плурализмът на съвременното произведение. Трудът се занимава с най-общите и абстрактни условия на художественото произведение. Това важи в еднаква степен за всички артисти, работещи в сферата на съвременното изкуство. Постконцептуалното тълкуване на съвременното изкуство се извършва на фона на несъответствията на концептуализма:

1. Концептуалното изкуство е критично, тъй като отхвърля критиката.
2. То се оказва зависимо от институциите, които счита за излишни.
3. Извършва потискане на артистичността под формата на произведение на изкуството.

Тези несъответствия в концептуалното наследство са важни последствия за създаването и приемането на съвременните произведения на изкуството. Странно е за произведение на изкуството без критерии за качество и да се осъзнае, че всяка критична преценка е потенциално обратима.

Съвременното изкуство е само дискурсивно. То интегрира критическия дискурс в начините си на създаване. Приписват му се качества, които са резултат от разговори и критики в контекста на изкуството. Няма начин да се заобиколи тази дискурсивна среда, тъй като тя формира контекста, в който съвременното изкуство задължително се създава и приема.

Дисертацията разкрива как разделението между концепция и реализация се е променило с течение на времето от отделена и освобождаваща стратегия в конвенция и предпоставка за успех в съвременния свят на изкуството. Показано е, че най-радикалните концептуални форми на изкуството винаги са се сблъскали със съдбата си да се разпаднат в чист дизайн. Изследвана е употребата на указания и инструкции от художниците, като начин за атакуване на авторството, може да бъде възприета като утвърждаване на корпоративната или управленска власт. Заклучава се също така, че концептуалното изкуство цели институционална революция в изкуството, докато резултатът от тази промяна противоречи на духа на концептуализма. Предполагамата априори заложен критика в концептуалното и съвременното изкуство, вероятно създават модел на интерпретация, който има за цел:

1. Да избегне най-яръстните форми на критика.



2. Да създаде дискурсивна легитимация (продуцирането на дискурс в съвременно изкуство винаги е легитимираща изкуството спекулация).

Преходът от концептуално към съвременното изкуство е белязан от декласиране и дилетантизъм, причинен от професионализирането и от автономията на изкуството, съчетана с понятията за приложно изкуство и дизайн. А автономията на съвременното изкуство е предпоставка за оцеляването му при прилагането на критериите за дизайн. Това тълкуване ни изяснява нерешени аспекти на концептуалното изкуство. То иска да покаже как диалектиката на декласирането и професионализирането, автономията и приложните форми са формирали корените на съвременното изкуство още при появата му.

Всъщност концептуалното изкуство е осъществен потенциал, който е решаващ за днешното изкуство. Разглеждайки важните според автора явления, доктората се обръща към бъдещето на българското изкуство и дизайн, което трябва да е вече заложено днес. Изолират се някои явления, които съдържат възможност да се развият в нови посоки на мислене за изкуството.

Установяването на съвременното изкуство в България е исторически свързано с политическата и социална промяна след 1989 г. Пост концептуалните български артисти променят пътя на развитие в българското изкуство, защото концептуалното изкуство не е просто друг вид контекстуално изкуство, а фундаментално предефиниране.

С Глобалното съвременно изкуство вече е трудно да бъде определено кое изкуство е локално и с какво се характеризира българското изкуство. Изкуството престава да бъде ограничено от национални или исторически граници. С критиките към отделните нации се разпада понятието за национална култура, а и самото право на народите на историческа приемственост. Тази културна несигурност води до тежки прояви като реакция под формата на „битов кич“, който обхваща цялата ни съвременна култура. Либералната доктрина се пропуква и отстъпва мястото си на неоконсерватизма. Фрагментираните от вълната на глобализма социални и национални групи се затварят и радикализират. Все по-често се артикулират понятия като абсолютни и непреходни ценности. Това се отразява по някакъв начин и на сериозното изкуство, което реагира срещу мейнстрийм вълната на глобалното съвременно изкуство. Това заплашва проекта съвременно изкуство, представян у нас да бъде затворен. Арт продукцията представяна в България не представя голямото разнообразие на съвременното изкуство. Освен, че е малък Светът на изкуството е и затворен. Институциите на българското съвременно изкуство са изцяло частни, създадени са от малка група куратори, галеристи, артисти и един ИСИ, който е окупираше марката „Съвременно българско изкуство“. В съвременното изкуството се налага една тенденция към разпадане на:

1. Произведения за куратори, които задоволяват потребността на дискурсивните елити.

2. Произведения за пазара, които задоволяват неговите потребности.

Тези две крайни тенденции, заедно с всички произведения разположени между тях вече не могат да съществуват под едно общо понятие за изкуство. На кураторите е дадена цялата власт точно в света на изкуството, където свободата е толкова важна, а ефекта от това не се ограничава до индивидуалната изложба, той засяга цялото изкуство. Включително и да бъде подменена историята му съвременното изкуство е до голяма степен „съвременно“ поради това, че е международно. Това логически води до мисленето, че проблемът с провинциализма е решен, а разделението, което Смит идентифицира между местното и глобалното, е изчезнало. Но проблемът с провинциализма не само не е решен, а е неолиберализиран. Международната невидима комисия продължава да удря общностите на местните сцени от периферията.



Съвременното изкуство се отделя от самото поле, към което принадлежи, жертвайки своята автономия. То не просто преодолява границите, а освобождава от нещата, които го дефинират като изкуство, разграничавайки се от своя център.

Естетическата автономия не отрича критичния дискурс и не връща понятието за вкус, а премества критическия дискурс в друга позиция. Не се обсъжда обекта въз основа на определени естетически свойства, които да гарантират неговия статут в изкуството и естетическото изживяване, а преценката за обекта е въз основа на изживяването, при контакта си с него. Ролята на критиката не отслабва. Напротив, ако естетичният обект е естетичен само в процеса на изживяване, то естетичният статус зависи от интерпретация, коментар и критика, защото само в такъв дискурс изживяването става публично. Критичния дискурс е обогатен и свързан с нещо, което притежава някогашното произведение на изкуството (връща изкуството отново към себе си).

Новият Материализъм е възникваща тенденция в мисълта на 21-ви век в няколко сфери на изследване, включително философия, културна теория, феминизъм, научни изследвания и визуални изкуства. Определящ върховенството на материята и нейните свойства и действия, Новият Материализъм възобновява предположения за нещата от Вселената. Основни представители на тези течения са: Рей Брасие, Куентин Мейясу, Катерина Колозова. Въпреки техните различия, тези философски позиции предлагат мисълта да мисли отвъд себе си, за това че реалността може да бъде позната, без да бъде оформена от човешкото разбиране. Тази позиция рязко се противопоставя на философската и културната гледна точка, която доминира през последния половин век. Надявам се все повече и повече местната сцена да се отърсва от присъщата ѝ инертност и от комплексите, че има нещо да се догонва или компенсира. Добре е да опитва да заявява себе си по-активно и смело в глобалния контекст, да поражда тенденции, а не само да следва такива. Добре е и да се избягват тенденциите за сляпо пренасяне на артистични практики - света на изкуството е свободен и отворен.

Описани са критични дизайн практики, въз основава на контекстуален преглед на проекти и литература, насочени към критичните практики в дизайна, както и са описани методите, по които тези практики действат. Обичайно за тях е използването на сатира, рационалност на обекта и разказ за ангажиране и прилагане на критика. Целта на критичния дизайн, съизмерим с функцията на сатирата е дизайнерска критика, използвана като инструмент за въздействие, с цел предизвикване на критична реакция. Няма сатира без критика, а хуморът е мощен инструмент за ангажиране. Но тази критика зависи от разчитането на обектите на критичната практика като обекти на дизайна. Следователно те винаги са контекстуализирани, чрез самия обект или чрез употребата на наратив. Критичният ход е установен чрез връзката между остроумие и реалност, които резонират с потребителя, създават дилема за интерпретация. Работата разглежда как сатирата в дизайна може да се отнася до вида на двусмислеността, използвана във всеки от трите вида критични практики. Това също така помага за разбирането колко рационален е даден обект и какъв разказ съдържа. Описани някои дизайн обекти от критичните дизайн практики на студенти и преподаватели от НБУ. Въведен за обсъждане е термин в дискурса на критичния дизайн, описващ тези практики. С това се отваря ново поле за изследване на дизайна в академичен контекст и се присъединява към международните изследвания с нова уникална дизайн практика.

За да си създаде критичният дизайн собствена интелектуална позиция, трябва да се изследва по-пълно този критичен завой. Трябва да се разбере как дизайнът отговаря на дисциплинарни, научни или социални проблеми. А за да не загубят критичните практики на дизайна цялата си интелектуална достоверност, е важно изследването на неговия език.



В резултат на глобализацията, социалното и технологичното развитие, съществуват все повече практики, които пресичат дисциплинарните граници на изкуството, дизайна, технологиите и артистичната социална намеса. Тези практики се представят в утвърдени контексти на пространства за изкуството, в дизайн културата, технологични лаборатории и активистки арт и дизайн. Те напускат своите граници, когато пространствата на съвременното изкуство се използват за политически цели, когато социалния дизайн и изкуството в публичната среда се приоритизират от жителите на квартала, когато медияният дизайн се превърне в проект за овластяване на съвременни художници. Често позиционирането на тези проекти като изкуство, дизайн, технология, активизъм е просто тактика, съобразена със съществуващите институции и дискурси, които все още действат в категориите от 19-ти и 20-ти век.

Това ново поле има потенциала да даде на тези практики общо име. Необходимо е дефиниране на тези практики. Измислено в контекста на дизайнерската култура то събира практики, които са дефинирани от общата им характеристика на критичността, а не от общ дисциплинарен и институционален контекст и работят с подходи и нагласи на мислене като практика. Тази критическа форма заличава разделянето на дисциплините на изкуството, дизайна, активизма и технологията. В така оформения критически процес самата практика става критична и философска.

Въз основа на направения анализ на критичните дизайн практики се установява, че все още няма описани и анализирани подобни практики в изследванията за дизайн. Тези, които се практикуват в Нов Български Университет са най-близо разположени до Асоциативния дизайн. Представените дизайн обекти на студентите и преподавателите от НБУ показват развитие през годините. Значението на познанието и подривната работа на неговите обекти се появяват по отношение на смисъла на Концептуалния дизайн, но категорично са свързани със Съвременното изкуство, с плурализъм и амония. Нито Концептуалния дизайн нито практиките на категорията определена от Малпас като Асоциативен дизайн са определящи термини за тези маргинални, съпротивляващи се опозиционни дизайни. Необходим е подходящ термин, който да означава, да определи тези дискурсивни, критични, опозиционни дизайн практики, тясно свързани със Съвременното изкуство.

Дисертацията предлага да се въведе термина Деструкция, като означаващ - Деструктивни дизайн практики.

Терминът деструкция е образуван от лат. *destructio*, което буквално означава: *lat.* Отмяна и отказ и лат. *structio* – изграждане, изработване.

Хайдегер го описва като: отхвърлянето на традицията на тълкуване, за да се разкрие скрития смисъл. Той разбира изкуството като нещо, което съдържа началото-източникът на нашата способност да мислим (Аронсон, 2009).

Какво означава термина за изкуството? Унищожение - видимо или прикрито може и демонстративно. Концепцията е противопоставена на конструктивност, но съдържа в себе си изграждане (конструктивност). Чрез реални или нереални средства разрушаващи видимата структура разрешава проблем. Тази посока произтича от общите причини за засилване на деструктивните тенденции, като част от усещането на съвременния човек. Всяка нова тенденция в изкуството се утвърждава чрез унищожение, чрез демонстративно противопоставяне на съществуващия културен и професионален контекст.

#### Аргументи в Дизайна

Самият дизайн се появява, като деструктира приложните изкуства, което е много по-ярка проява от деструкциите в изкуството с появата на Модернизма.

Някои примери от деструктивните практики на дизайнери от НБУ.



Привидно произволни обекти, които се използват като икони, се превръщат в символ за по-дълбоки теми за размисъл и критика, дори само чрез промяна на контекста те са деструктирани. Изложбите представят пред обществото творчеството на студентите – бъдещите смутители на рутината, спокойствието и конформизма.

В ежегодните изложби студентите по дизайн от НБУ, чрез своите обекти разглеждат темата „Свтлина и време”. Представят времето, като неделимо от пространството. Обектите – часовници или уреди измерващи време, осветителни тела представляват вездесъщността на времето и определят свят контрол над човешките същества. Тези символи представляват метафизичен образ на времето, поглъщащо заедно със себе си всичко останало. Освен това обектите генерират обсъждане за границите между функционалността, естетиката и идеите, заложи в тях и тези между изкуството, занаятите и дизайна.

Обектът Стол на Биляна Калоянова и Весела Станоева е остра критика към дизайна и към неговата хиперфункционалност. изкуство и дизайн.

Патерицата на Руслан Лозев е символ на традицията, поддържаща основните човешки ценности. Идеята чрез деструкцията да се разкрие истинския им смисъл, като ги хиперболизира, поставя ги над реалността, чрез промяна на контекста на представяне.

Деструкция на стол „Тонет“, Руслан Лозев. Лаконичен разказ за историята на стола Тонет, който описва живота на модернистичния дизайн и логическия му край, чрез редуция и абсурд, постигнат чрез преувеличаване. В същото време оптимистично е издигнат до по-висша форма на съществуване-в историята. Деструктурирането е като изтъргване на слоеве от историята на един обект и става процес, чрез който търси духа. Деструктивния акт е предназначен да изпрати съобщение, което казва, че може да отиде извън границите, традиционно разпределени в дизайнерската дисциплина, със специфичен дизайн подход.

Дизайнерът търси идиом, който не е натоварен с фигуративно или абстрактно ползване. За да създава автономна реалност, като използва равнинни геометрични форми, които приема за универсални. Обекта не трябва да символизира или означава нищо друго освен самото себе си. Работата не е абстрактна, а конкретна, тъй като нищо не е по-конкретно или реално от линията, цвета, повърхността. Индустиално гладките повърхности подчертават, че дизайн обекта е независим от художника, той представя само себе си.

Още за границите на дизайна

Стефан Бийст (Beyst, 2005) коментира престъпването на граници от изкуството по следния начин:

Съществуват три форми на такова престъпване на границите: към дизайна, към реалността и към философията. В пластиката изкуството се стреми към дизайн, когато абстракцията (особено геометричната) отрязва връзката с фигуративното изображение. Дори тогава, с художници като Мондриан запазват последния остатък от мимезис, линиите изглежда че продължават зад рамката, така че рамката се приема като вид прозорец към въображаем абстрактен модел. Но в много творби като тези на Барнет Нюман и Франк Стела дори тази пъпна връв е отрязана и навлизат в областта на двуизмерния дизайн. В триизмерните пластични изкуства подобна имплозия е невъзможна. Ето защо няма чисто геометрична абстрактна скулптура: куб, имитиран в равнина, все още е образ, докато триизмерен куб напълно съвпада със себе си. Границата между мимезис и дизайн е там, където триизмерният обект вече не е образ на реален или въображаем оригинал, но съвсем съвпада със себе си (Beyst, 2005).



## НАУЧНИ ПРИНОСИ

1. Дисертационният труд е първо по рода си теоретично изследване на нововъзникналите и бурно развиващи се дизайн практики под обобщаващото ги понятие Критични дизайн практики.

2. Въвежда Критичния дизайн в понятийната система на дизайна в България.

3. Идентифицира практиките, под името „Критичен дизайн”, развиващи се в академичен контекст на Нов български университет.

4. Теоретично са изследвани, открити и класифицирани структури. Изясняват се техники, методи и подходи на работа в разнообразна гама от нетрадиционни примери за дизайн. С теоретизирането на критичната практика се установява интелектуалното съдържание на дизайна.

5. С въвеждане за обсъждане термина Деструктивен дизайн е очертано ново поле за бъдещи изследвания в областта на дизайна.

6. Това изследване е принос не само за българския дизайн и НБУ, но и принос към науката за дизайн. Въвеждат се Критичните деструктивни дизайн практики на НБУ в международния дискурс, които допринасят не само за разширеното разбиране за дизайна, но и за престижа на департамент „Дизайн“ на НБУ.

7. Тезата прави задълбочен опит за разбиране на произхода и изясняване на феномена „Съвременно изкуство”.

8. В тезата се изследва съвременното изкуство като „пост-концептуално”, а концептуалното изкуство е условие за производство и приемане (легализирането) на съвременното изкуство.

9. Тази теза е принос към интерпретацията на концептуалното изкуство от актуалната гледната точка на днешния ден и е разгледано като влияние върху съвременната художествена практика.

10. Тезата въвежда рамка от специфични условия за производство и приемане на съвременното изкуство в цялото му разнообразие. Установява, че тези специфични условия позволяват практиката на концептуалните артисти и на съвременните артисти да се разшири в „полето на дизайна”. Да ползва дизайна като ресурс в своите концептуални практики.

11. Тезата разглежда работата на артистите в общото широко поле между изкуството и дизайна, като успешна и за двете дисциплини, и оборва разпространеното клише, че само дизайнът разширява своите граници, работейки в полето на изкуството. Разглежда това общо споделено пространство като „разширено поле” на живописиста.



12. Изследва като инструменти за проектиране, дизайн на иновативни материали и системи.





1.1. Up # 5, 6 - La Mama, bergeres and footrests- 103 x 120 x 130 cm

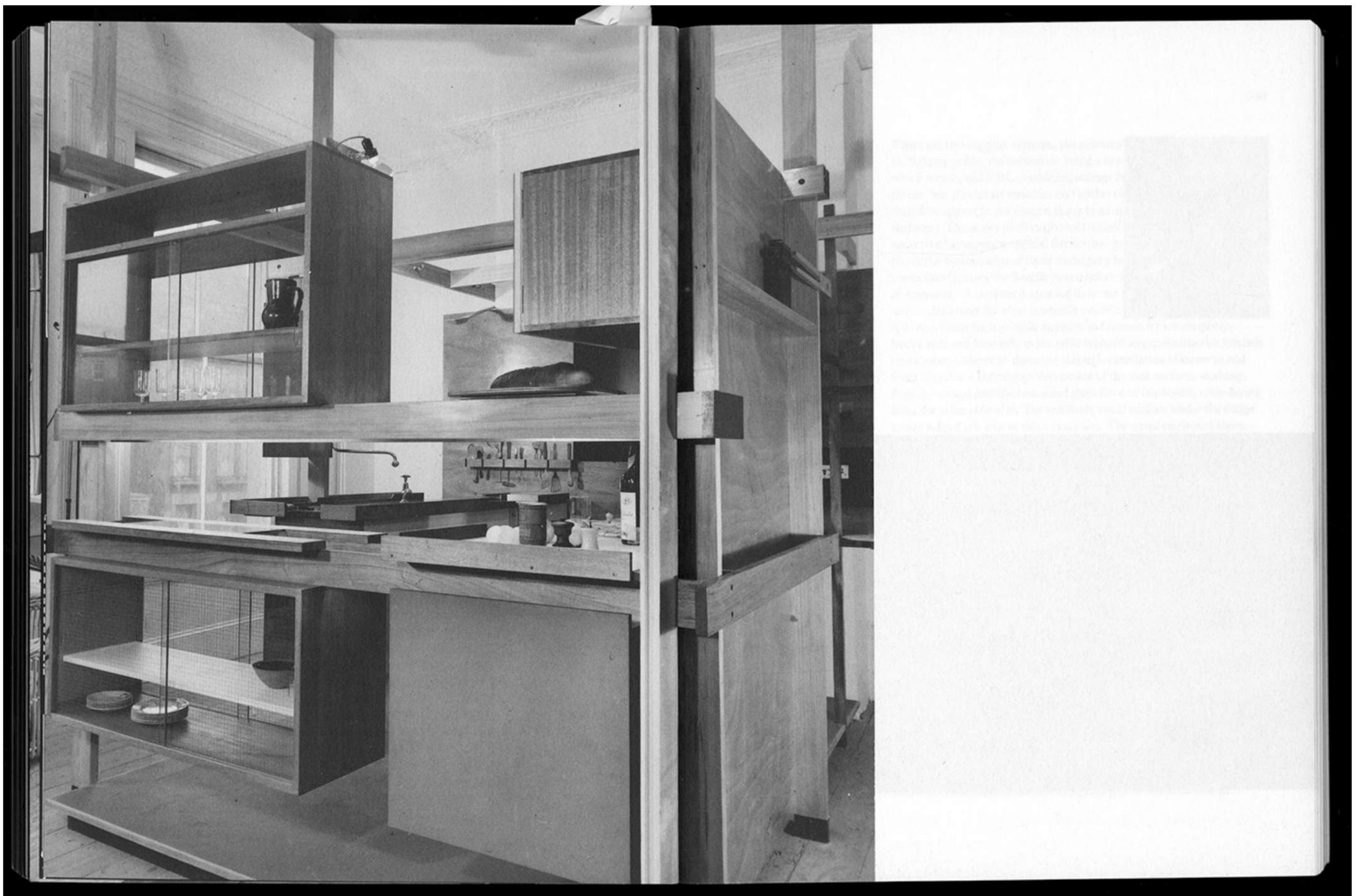


1.2. Virgin wax, aluminum, wood and hard 90x 95 x210 cm  
polyurethane made from ground rigid integral



1.3-Studies for asymmetrical glasses1





1.4.PENTON KITCHEN 1961.



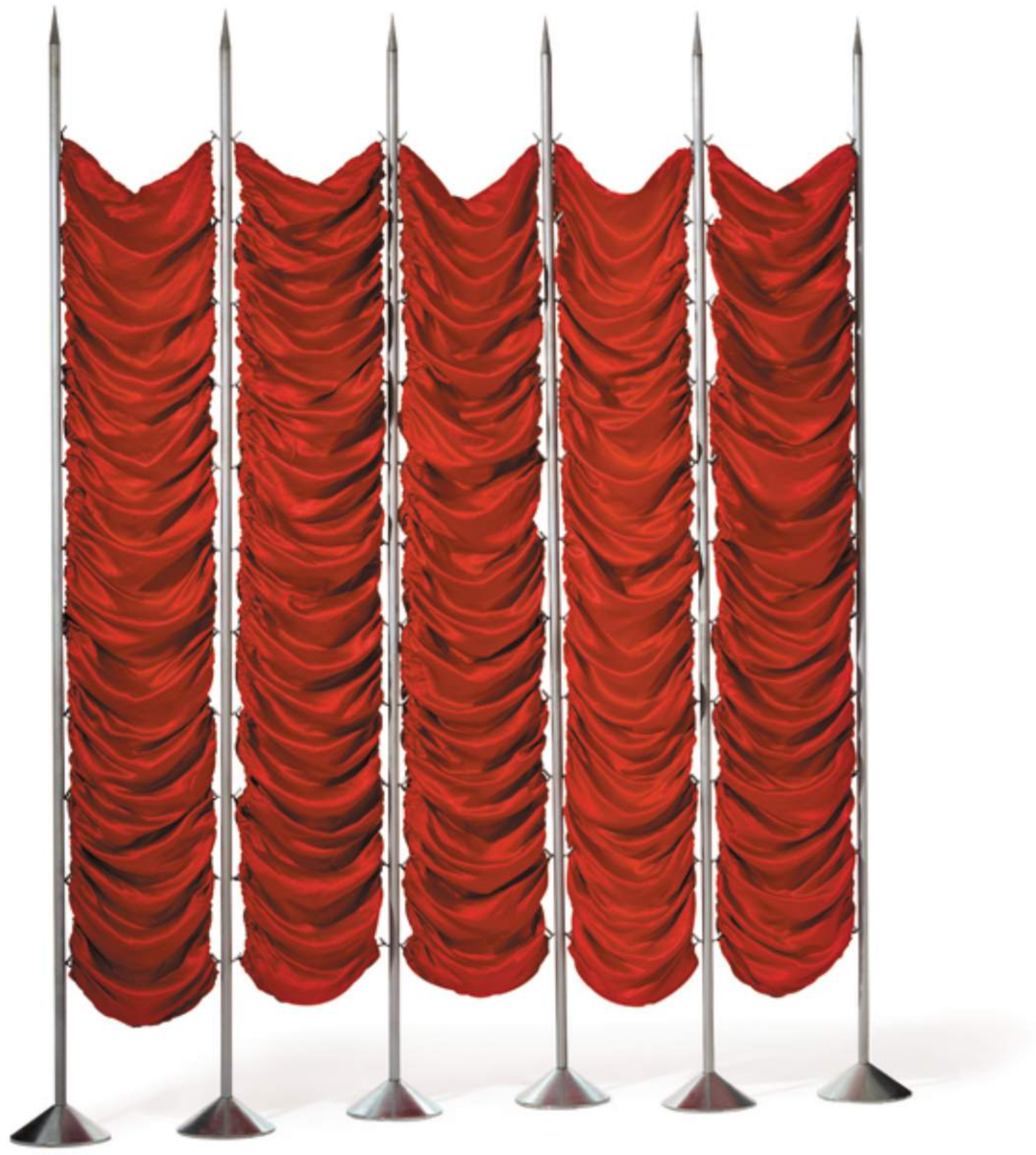
1.5.PENTON KITCHEN 1961





1.6. Norman Potter and George Philip in their Corsham workshop in the 1950s. Credit... Estate of Norman Potter



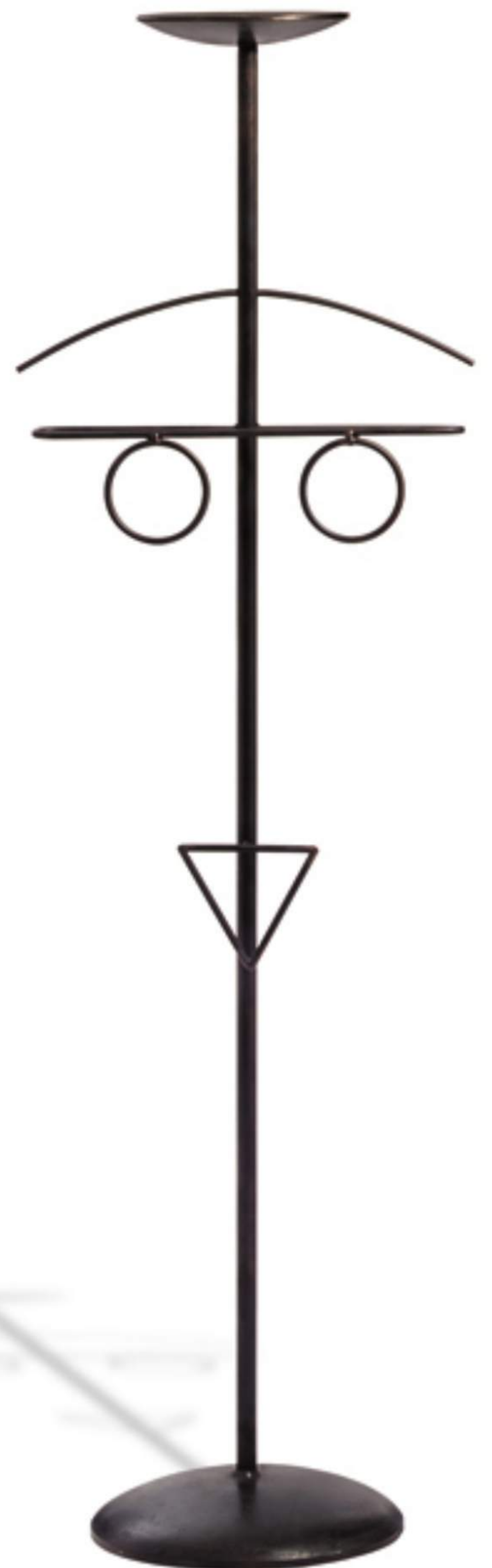


1.7.Paravent Avant/Après von  
Volker Albus



1.8.Solid Chair von Heinz Landes

1.9.Stumme Dienerin von Claudia Schneider-  
Esleben / Möbel perdu







1.10 Swing with the plants by Droog

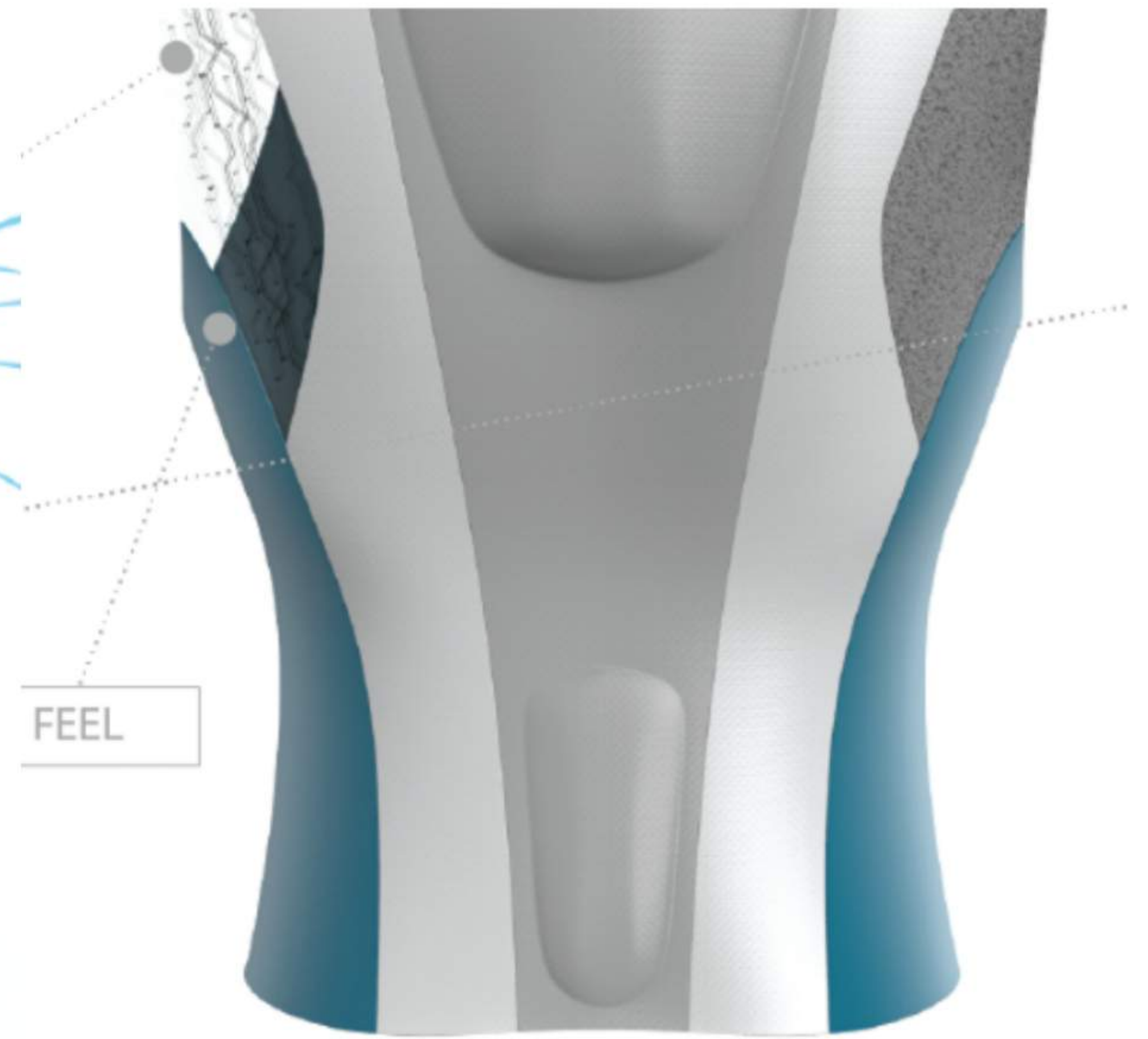


1.11. Tree-trunk bench by Droog

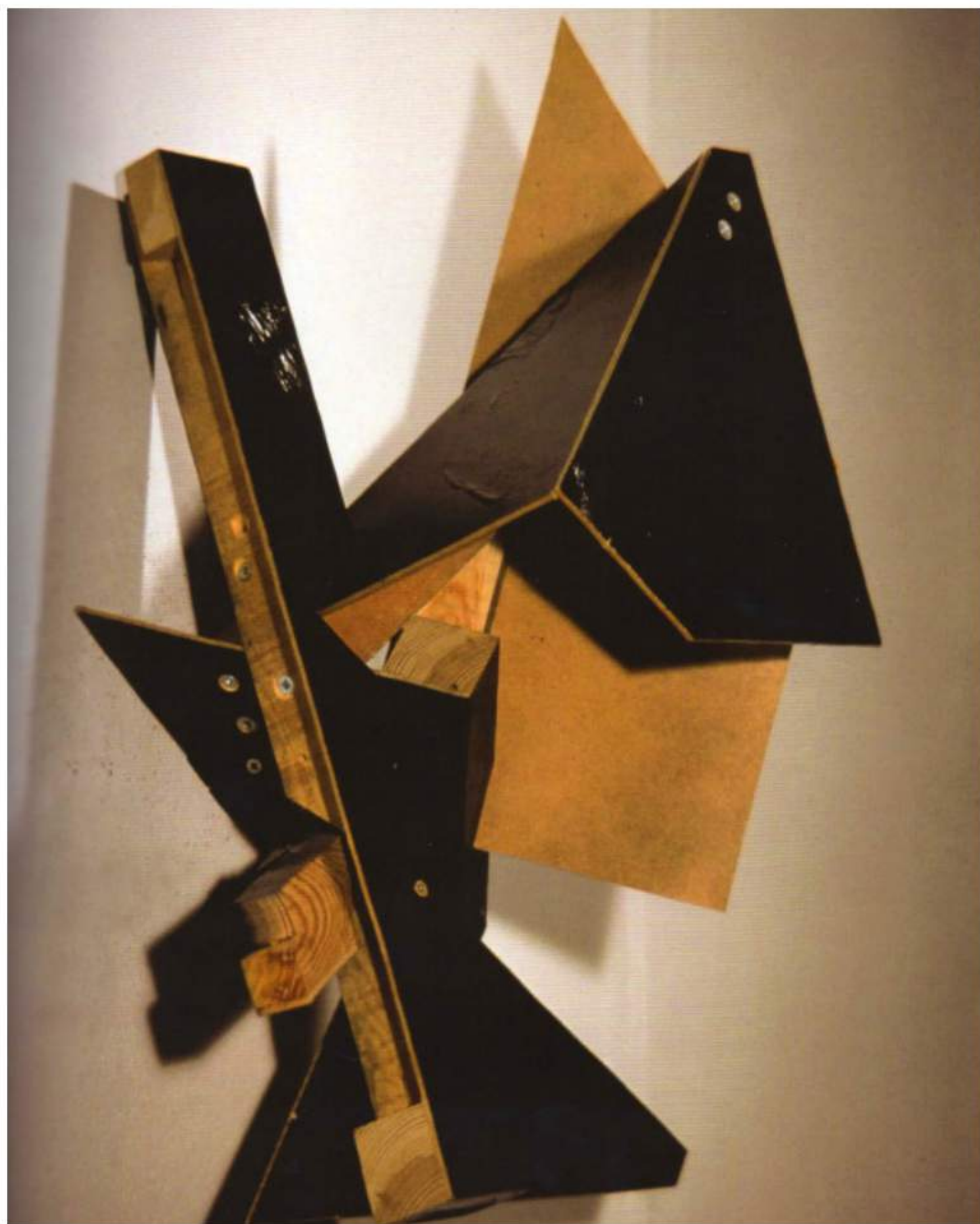




1.12. Connected chair embedding smartness



1.13. Augmented Health and Safety Future Vision



1.14. Martin Poyner, Bad Painting D, acrylic, graphite, spraypaint on MDF and timber



1.15. greenlight2





1.16, Blood/Meat Energy Future --  
Teddy Bear Blood Bag Radio



1.17. Human Poo Energy  
Future -- Poo Lunch Box

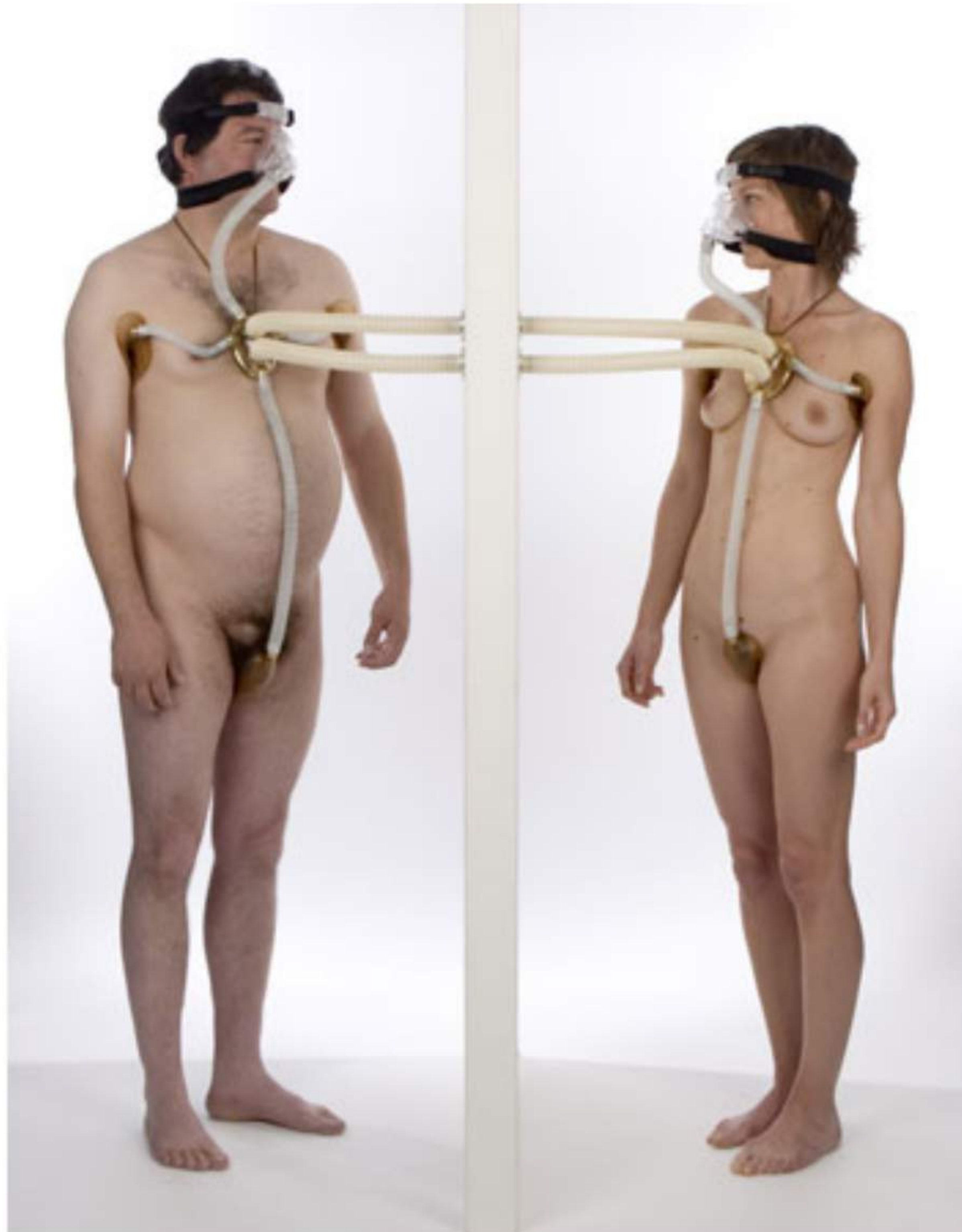


1.18. Blood/Meat Energy Future





3.1. 100 chairs in 100 days



3.2 Smell blind date





3.3. (food probe by philips design 2009)



3.4.(food probe by philips design 2009)





4.1. Автор на творбата- Деница  
Йосифова





4.2. Автор на творбата-Радина Харизнова

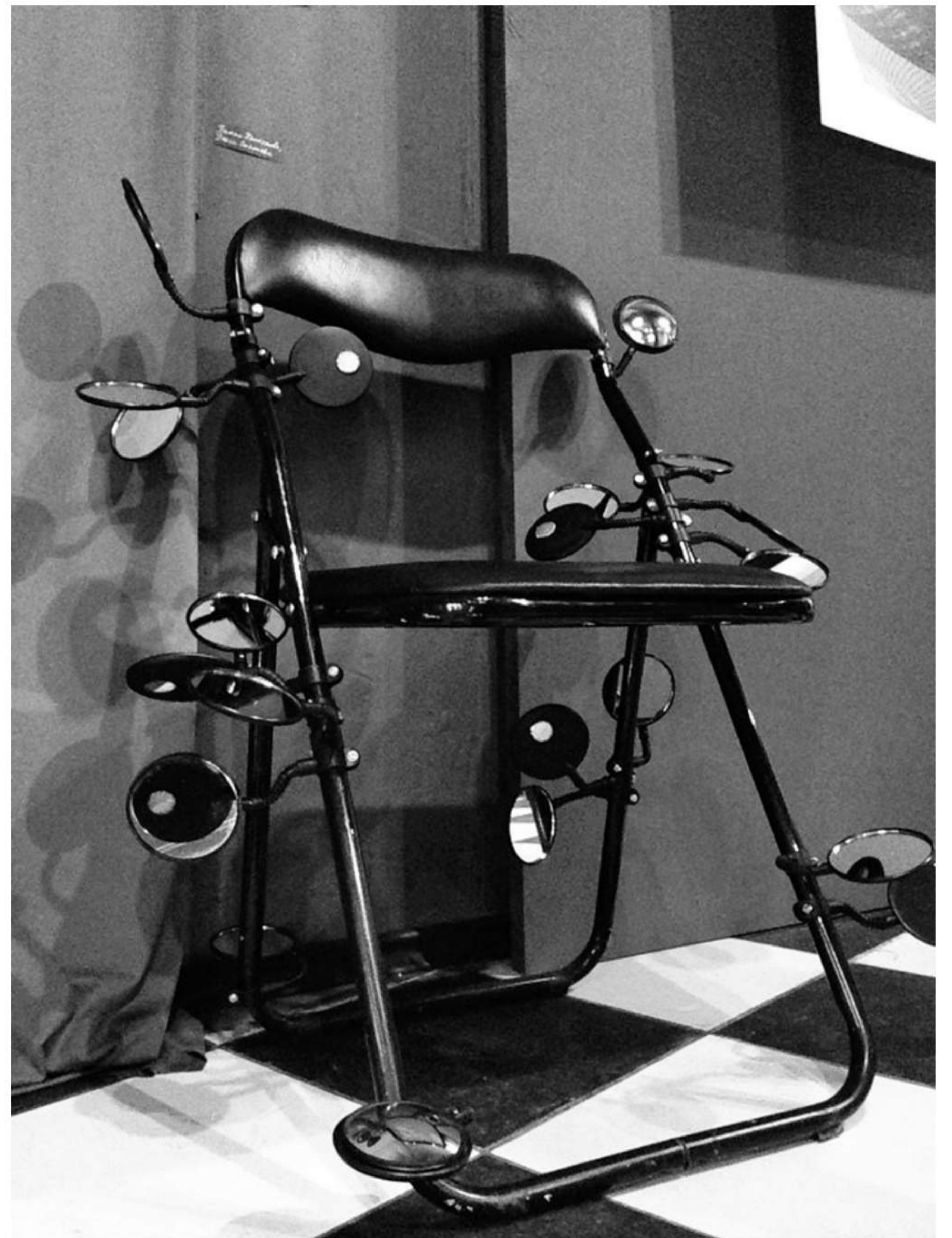


4.3. Автор на творбата-Теодор Рачев





4.4. Деструкция на патерици 2018



4.5. moonboom стол



4.6. Деструкция на стол Тонет



4.7. Nest chair



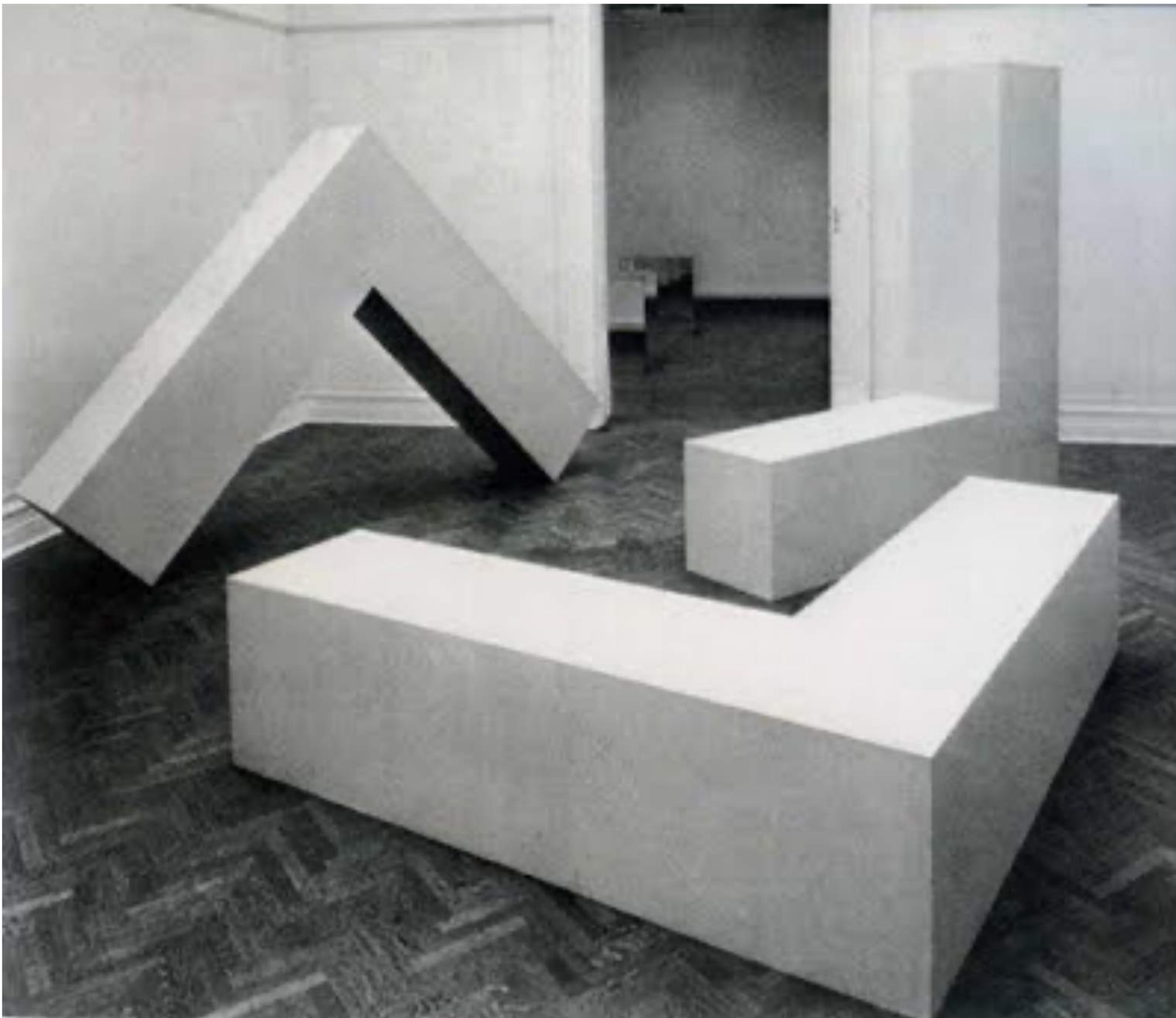


5.1. "this is not art."



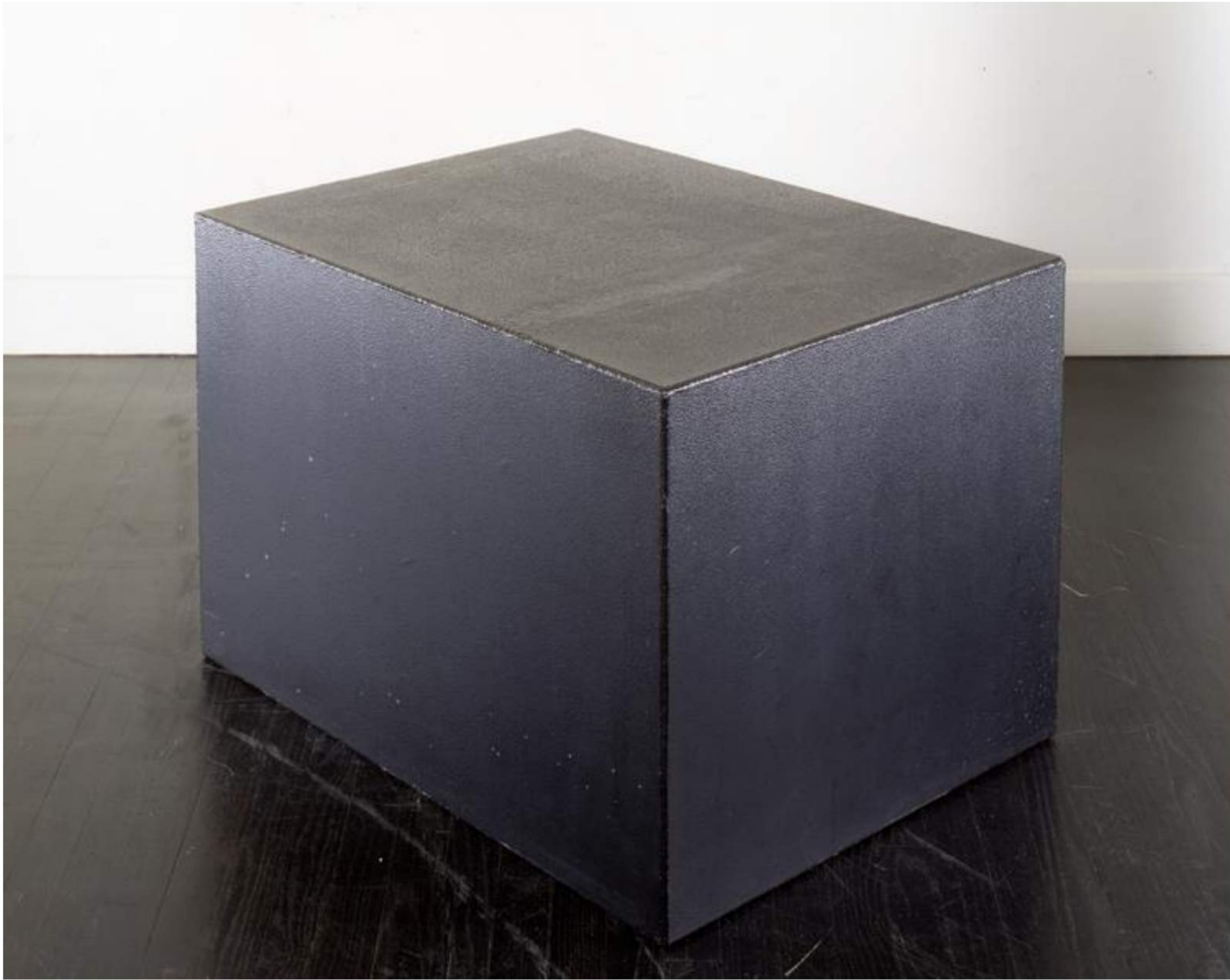


5.2 .FIVE WORDS IN BLUE

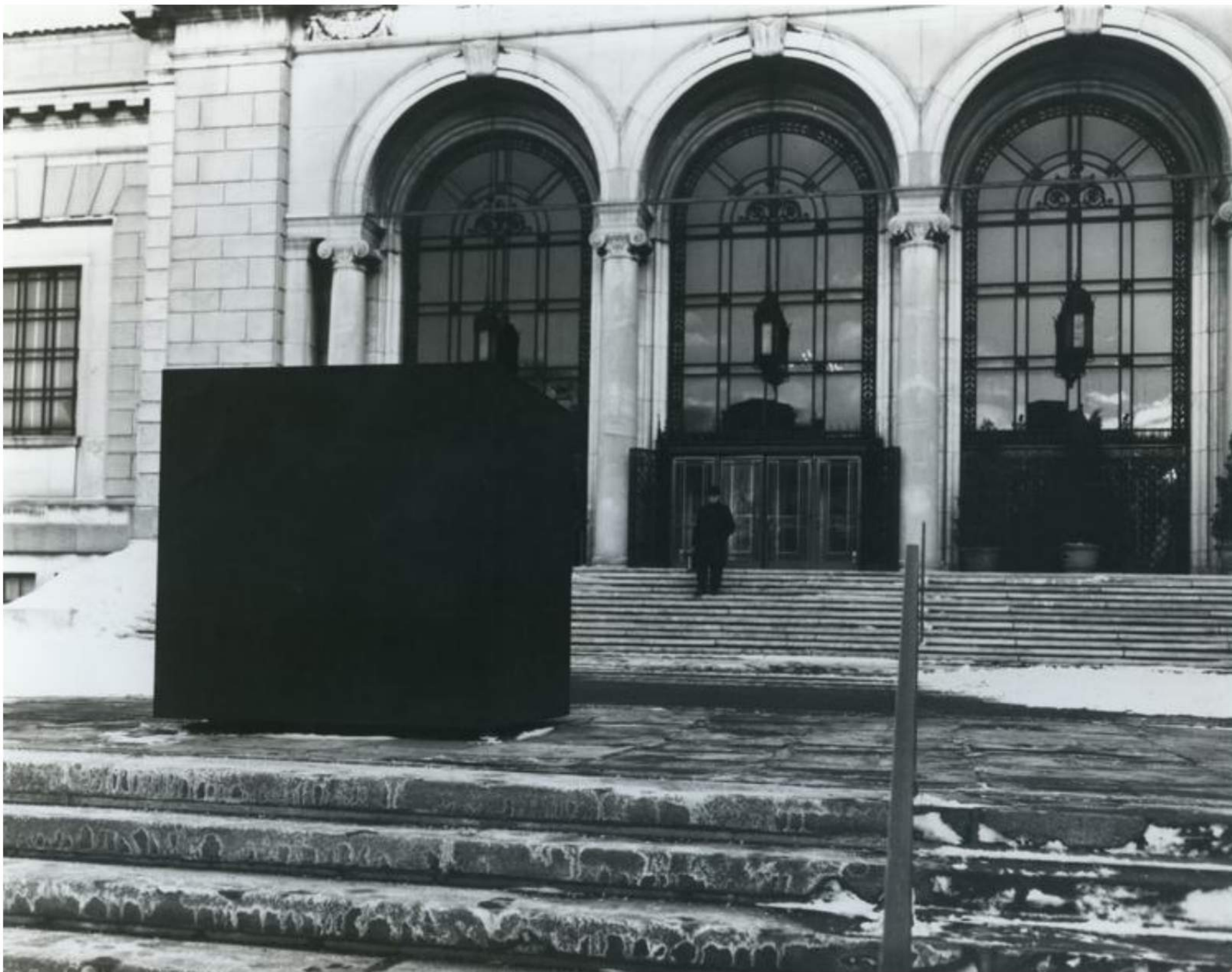


5.3. "L" sculptures



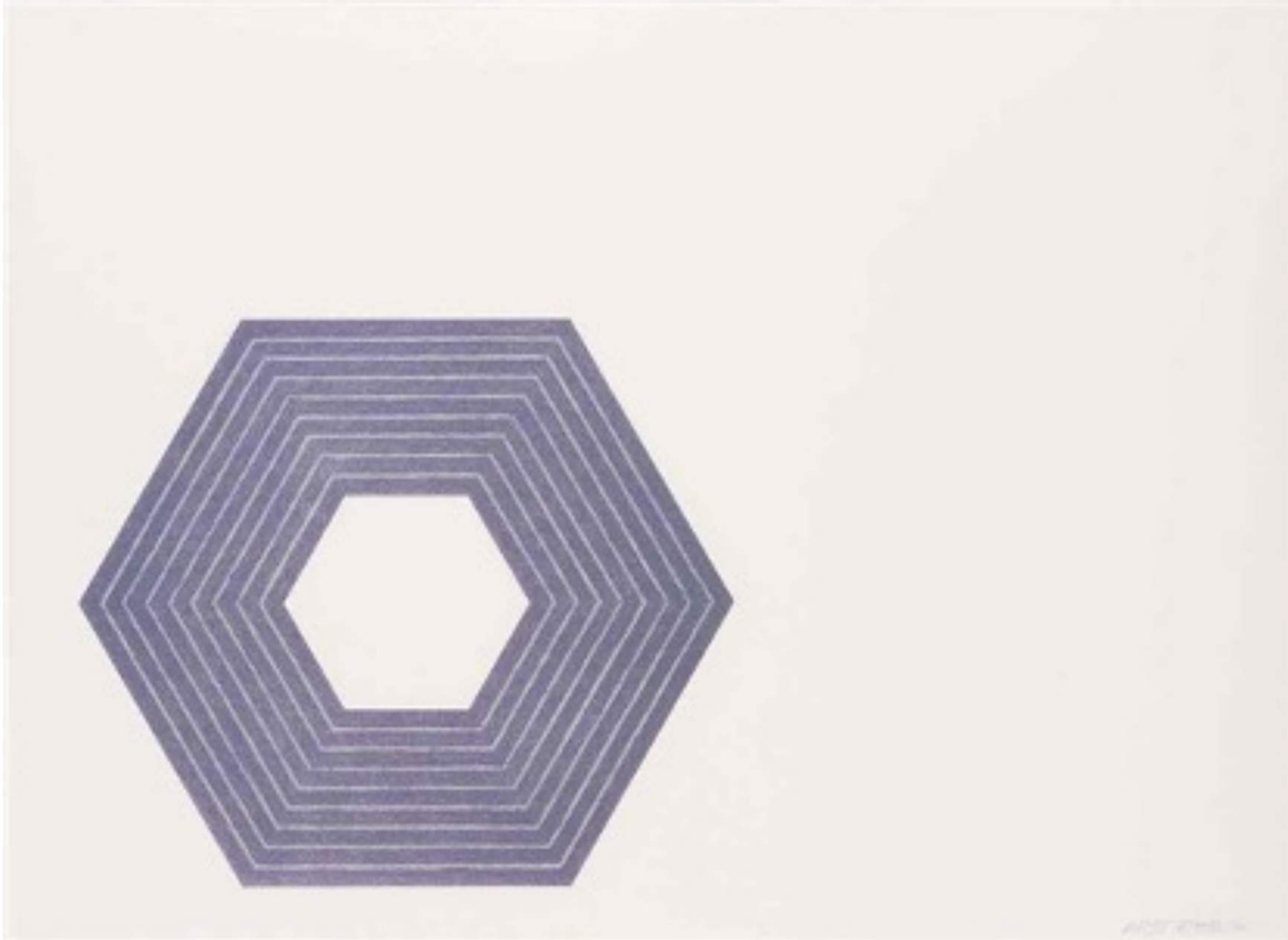


5.4. BlackBox



5.5. Die\_Sculpture





5.6. Frank Stella 1964 Sydney  
Gruberman



5.7 „Черните картини“ от 1959 г.





5.8 Works from Frank Stella's "Moby Dick"

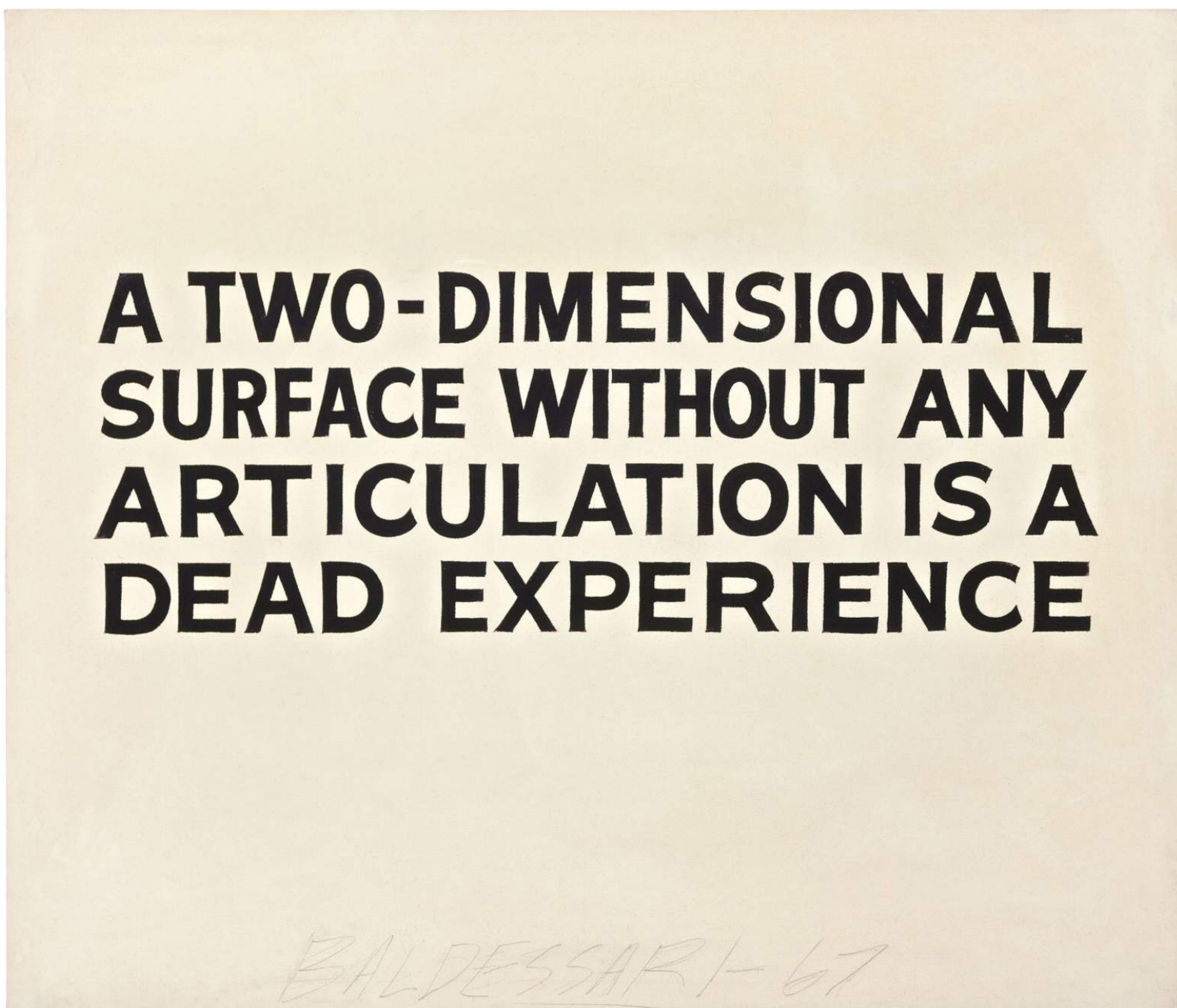


5.9. Secret painting 1967-1968 Mel RAMSDEN





5.10. Telephone Paintings



5.11. John Baldessari, A Two-Dimensional Surface without Any Articulation Is a Dead Experience, 1966-67

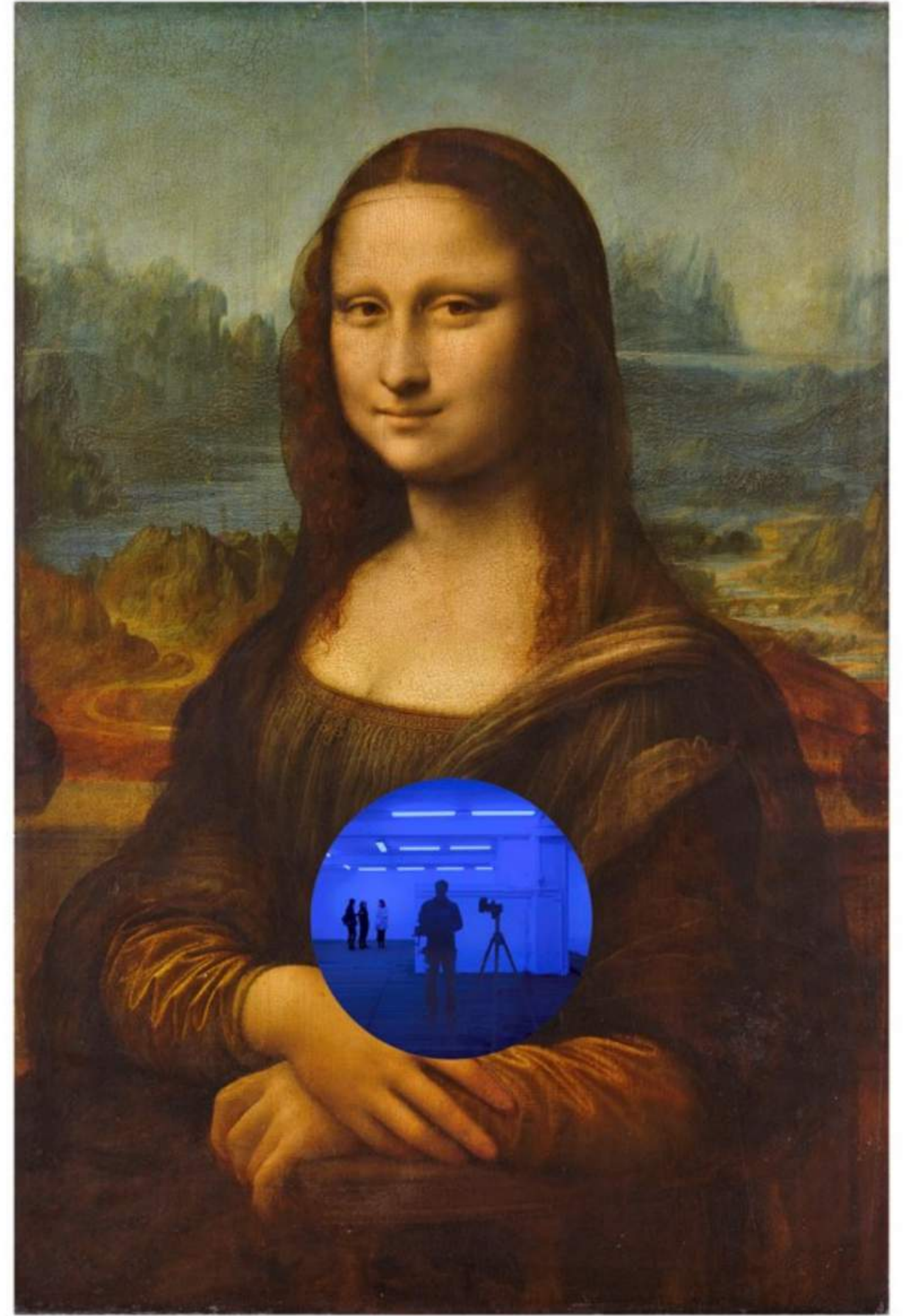




5.12. Jeff Koons Bikini



5.13. Jeff Koons Mona Lisa on a Louis Vuitton handbag



5.15. Jeff Koons, Gazing Ball 2016



5.14. Louis Vuitton x Jeff Koons-Masters





5.16. the BMW M1 Art Car by Andy Warhol.



5.17. BMW Art Cars on display by Frank Stella (1976 - BMW 3.0 CSL) and Alexander Calder (1975 BMW 3.0 CSL)





5.18. YACHT BY JEFF KOONS



5.19. CRACKED EGG





5.20. Auto oil on canvas



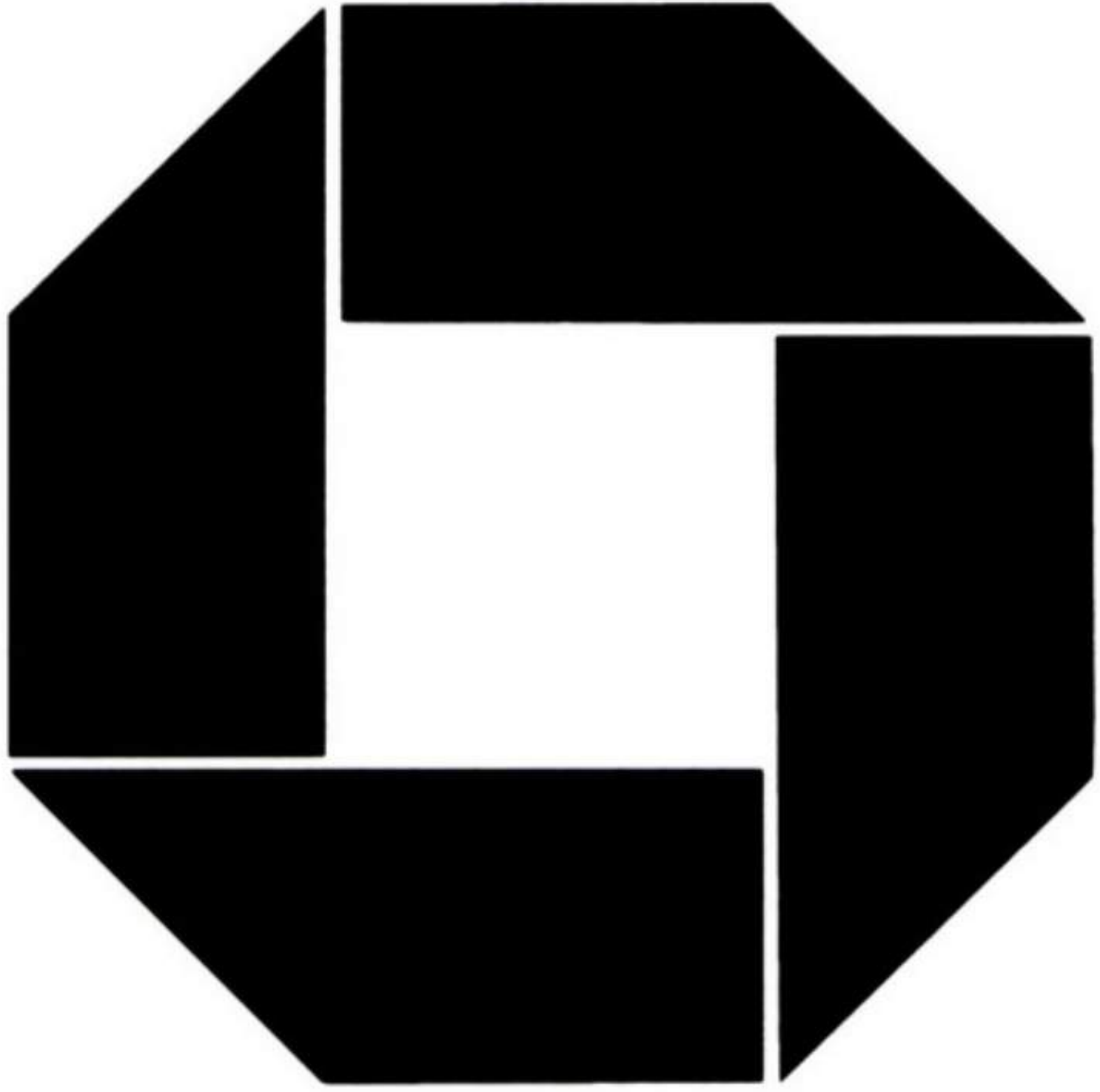


5.21. Robert Morris



5.22. Robert Morris

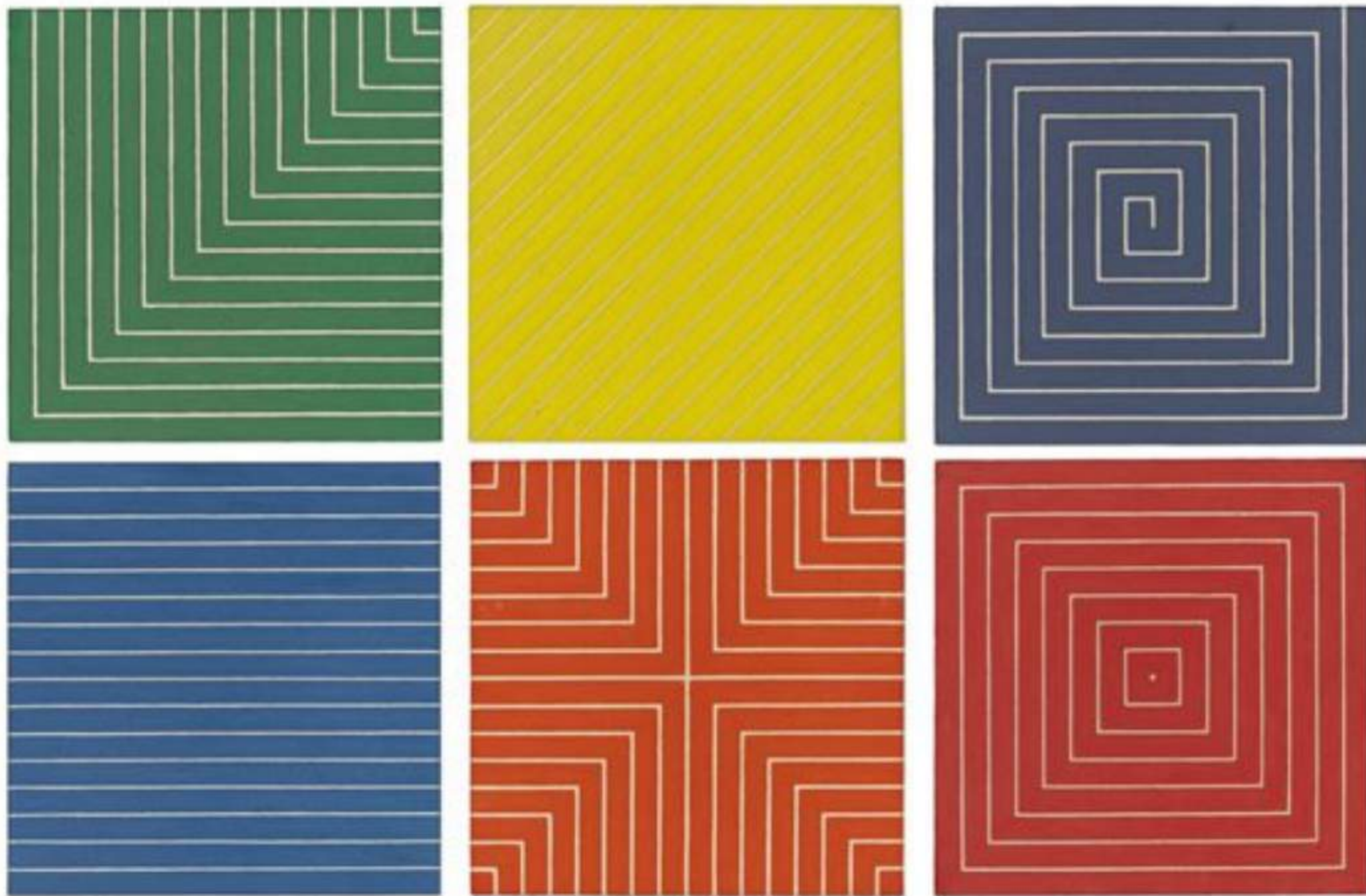




5.23. Title Chase Manhattan Bank



5.26.cindy sherman  
rita krauss

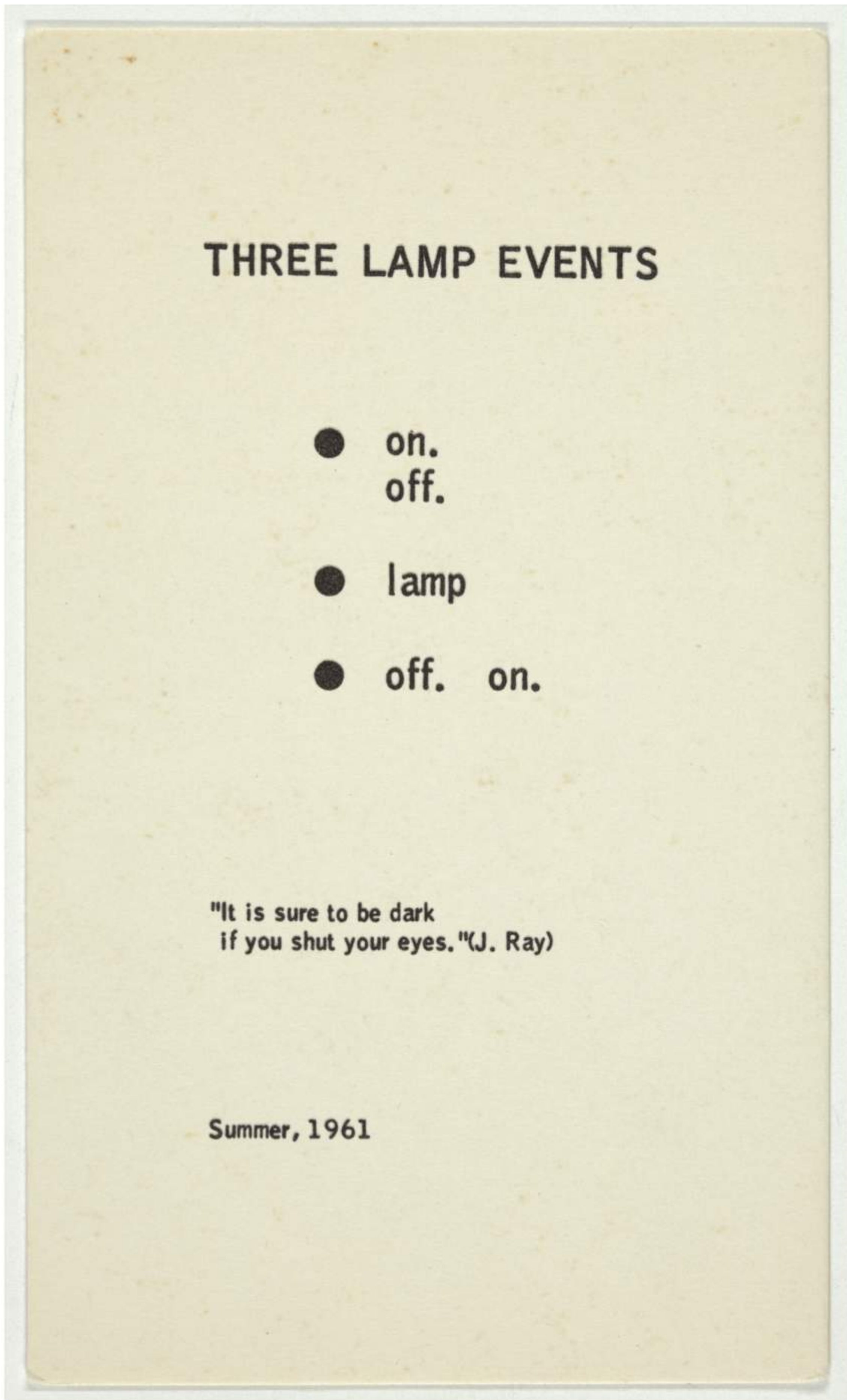


5.25. Frank Stella Benjamin Moore  
1961



5.24.DonaldJudd\_Objects





## 5.28. Three Chair Event

## 5.27 George Brecht Three Lamp Events from Water Yam 1963



## 5.29 One and Three Chairs







## ИЗТОЧНИЦИ НА ИЗОБРАЖЕНИЯТА

- 1.1. Up – 1969 Up # 5, 6 - La Mama, Bergeres And Footrests: 103 X 120 X 130  
<http://Www.Gaetanopesce.Com>
- 1.2. Omaggio Alla Verde Età Die Consume - 1971 <http://www.Gaetanopesce.Com>
- 1.3. Studies For Asymmetrical Glasses – 1973 <http://www.Gaetanopesce.Com>
- 1.4. Penton Kitchen 1961, Личен Архив
- 1.5. Penton Kitchen 1961, “Now In Color,” James Langdon, Bulletins Of The Serving Library #11, 2016
- 1.6. Norman Potter And George Philip In Their Corsham Workshop In The 1950s. Credit. Estate Of Norman Potter
- 1.7. Paravent Avant/Après Von Volker Albus <https://www.Markanto.De>
- 1.8. Solid Chair Von Heinz Landes <https://www.Markanto.De>
- 1.9. Stumme Dienerin Von Claudia <https://www.Markanto.De>
- 1.10. Swing with the Plants by Droog Architonic.com
- 1.11. Tree-Trunk Bench by Droog Architonic.com
- 1.12. Connected Chair Embedding Smartness Design.Mit.Edu/
- 1.13. Augmented Health And Safety Future Vision Design. Mit. Edu
- 1.14. Martin Poyner, Bad Painting D, Acrylic, Graphite, Spraypaint On MDF And Timber Newcontemporaries.Org.Uk
- 1.15. Green Light Inhabitat.Com
- 1.16. Blood Meat Energy Future Teddy Bear Blood <http://Dunneandraby.Co.Uk>
- 1.17. Human Poo Energy Future Poo Lunch Box <http://Dunneandraby.Co.Uk>
- 1.18. Blood Meat Energy Future <http://Dunneandraby.Co.Uk>
- 3.1. 100 Chairs In 100 Days Coldatnight.Co.Uk
- 3.2. Smell Blind Date <Http://Www.Auger-Loizeau.Com/>
- 3.3. Food Probe By Philips Design 2009 Dezeen.Com
- 3.4. Food Probe By Philips Design 2009 Dezeen.Com
- 4.1. Автор На Творбата-Деница Йосифова, Архив Проф Д-Р Б. Сергинов
- 4.2. Автор На Творбата-Радина Харизнова Архив Проф Д-Р Б. Сергинов
- 4.3. Автор На Творбата-Теодор Рачев Архив Проф Д-Р Б. Сергинов
- 4.4. Деструкция На Патерици - 2018, Личен Архив
- 4.5. Moonboom Стол Архив Весела Станоева
- 4.6. Деструкция На Стол Тонет Личен Архив
- 4.7. Nest Chair, <Rosslanlozev.Com/>
- 5.1. Кристин Козлов Рисува Текста “This Is Not Art”,  
<https://Www.Pinterest.Com/Pin/491033165591590390/> Стр 37



5.2. Joseph Kosut Presents The Text FIVE WORDS IN BLUE NEON  
<https://Www.Pinterest.Com/Pin/530861874817948398/> Стр 37

5.3. Robert Morris To Present Two Wooden "L" Sculptures;  
<https://Www.Khanacademy.Org/Humanities/Art-1010/Post-War-American-Art/Minimalism-And-Earthworks/A/Robert-Morris-Untitled-L-Beams> Стр 38

5.4. Тони Смит С Работата My Black Box (1962) Глава 2 Стр 38 Steel, Oiled Finish  
22-1/2" X 33" X 25" Edition 1/3 <http://Www.Tonysmithestate.Com/Artworks/Sculpture/Black-Box-1962/3>

5.5. Тони Смит С Работата My Die (1962) Steel, Oiled Finish  
6' X 6' X 6' Edition 1/3 <http://Www.Tonysmithestate.Com/Artworks/Sculpture/Die-1962/3> Глава 2 Стр 38

5.6. Frank Stella 1964 Sydney Gruberman <https://Www.Moma.Org/Collection/Works/73474> Стр 41

5.7. „Черните Картини“ От 1959 Г. <https://News.Artnet.Com/Opinion/Frank-Stella-Whitney-Retrospective-Review-354794> Стр 41

5.8. Works From Frank Stella's "Moby Dick" Series, Late '80s At The Whitney Museum Of American Art. Image: Ben Davis

5.9. *Secret Painting* 1967-1968 Mei RAMSDEN  
<https://Www.Ngv.Vic.Gov.Au/Explore/Collection/Work/2873/>

5.10. Telephone Paintings Three (Out of Five), Moholy-Nagy: Future Present  
<http://lacmaonfire.blogspot.com/2017/03/did-moholy-nagy-phone-in-these-paintings.html>

5.11. John Baldessari, A Two-Dimensional Surface Without Any Articulation Is A Dead Experience, 1966-67 © The Estate Of John Baldessari. Courtesy The Estate Of John Baldessari And Marian Goodman Gallery, New York.  
<https://Www.Modernamuseet.Se/Stockholm/En/Exhibitions/John-Baldessari/Introduction-John-Baldessari/>

5.12. Bikini Silkscreen On Stainless Steel With Mirror Polished Edges 56 X 90 X 1 3/4 Inches  
142.2 X 228.6 X 4.4 Cm © Jeff Koons 4 Unique Versions (Beach, Desert, Dots, Jungle) 2001  
<http://Www.Jeffkoons.Com/Artwork/Wall-Works/Bikini>

5.13. Jeff Koons Recreates The Mona Lisa On A Louis Vuitton Handbag  
<https://Www.Dezeen.Com/2017/04/11/Jeff-Koons-Recreates-Art-Masterpieces-Louis-Vuitton-Handbags-Accessories-Masters/>

5.14. Louis Vuitton X Jeff Koons: Masters  
<Http://Www.Jeffkoons.Com/Artwork/Projects/Louis-Vuitton-X-Jeff-Koons-Masters>

5.15. Jeff Koons, *Gazing Ball (Da Vinci Mona Lisa)*, 2016 (Rendering). Courtesy Of Jeff Koons.  
<https://News.Artnet.Com/Opinion/Jena-Friedman-On-Jeff-Koons-At-Gagosian-997661>

5.16. The BMW M1 Art Car By Andy Warhol.  
<https://Www.Bmw-M.Com/En/Topics/Magazine-Article-Pool/The-Bmw-M1-Art-Car-By-Andy-Warhol-Celebrates-Anniversary.Html>



5.17. BMW Art Cars On Display By Frank Stella (1976 - BMW 3.0 CSL) And Alexander Calder (1975 BMW 3.0 CSL) <https://www.artcar.bmwgroup.com/en/art-car/text/frank-stella-bmw-3-0-csl-1976-1386.html>

5.18. Yacht By Jeff Koons <https://famous.nl/2013/12/11/greek-billionaire-commissions-yacht-by-jeff-koons/>

5.19. Cracked Egg Mirror-Polished Stainless Steel With Transparent Color Coating  
Two Parts: 65 X 62 5/8 X 62 5/8 Inches (Bottom), 39 3/8 X 62 5/8 X 62 5/8 Inches (Top) 165.1 X 159.1 X 159.1 Cm (Bottom), 100 X 159.1 X 159.1 Cm (Top) © Jeff Koons 5 Unique Versions (Blue, Red, Magenta, Violet, Yellow)  
1994-2006

5.20. Auto Oil On Canvas 102 X 138 Inches 259.1 X 350.5 Cm © Jeff Koons 2001  
<http://www.jeffkoons.com/artwork/easyfun-ethereal>

5.21. Robert Morris Scatter Piece 1968, Felt, Copper, Lead, Zinc, Brass And Aluminium <https://www.frieze.com/article/robert-morris-0>

5.22. A View Of The Robert Morris At Dia:Beacon (Photo By Bill Jacobson Studio)  
<https://highlandscurrent.org/2016/11/27/soft-and-rigid/>

5.23. Chase Manhattan Bank Logo Designer Tom Geismar  
<https://www.graphis.com/logos/D99712f8-4b40-11e2-Ae70-F23c91dffdec/>

5.24. Donald Judd Exhibition At The Green Gallery In New York In 1963  
<https://juddfoundation.org/artist/art/objects/>

5.25. Frank Stella *Benjamin Moore Paintings [6 Works]*, Painted In 1961  
<https://www.mutualart.com/artwork/benjamin-moore-paintings--6-works-/0C9340E2E0175155>

5.26. Cindy Sherman Untitled, 1999 Black And White Photograph  
<https://www.artsy.net/artwork/cindy-sherman-untitled-297>

5.27. George Brecht *Three Lamp Events From Water Yam* 1963  
<https://www.moma.org/collection/works/156536>

5.28. George Brecht *Three Chair Events* 1961 <https://www.theartstory.org/artist/brecht-george/artworks/>

5.29. Joseph Kosuth *One And Three Chairs* 1965  
<https://www.moma.org/collection/works/81435>

6.1. Michael Davis, *ELEMENTS Huntington Beach, CA* <http://www.mad-art.com/public-art>

6.2. Bradley Quinn, *Wearable Technology* <https://www.wearit-berlin.com/speaker/bradley-quinn/>



**Списък с публикации и цитирания по темата на дисертационния труд:**

Лозев Р., (2020). *“Критичният завой в дизайна като актуална тема, за дизайна развиващ се в академичен контекст”* Интердисциплинарна Кръгла Маса „Експозиционен Дизайн И Креативни Индустрии“ София НБУ

Лозев Р., (2020). *„Изкуство-дизайн след Баухаус“* Векът на Баухаус. Юбилейна международна конференция 100 години Баухаус.10 години програма “Архитектура”. в НБУ. София НБУ

Лозев Р., (2018). *„Гранични дизайн практики. Идентифициране на нови измерения в дизайна“*. Четвърта национална научна конференция, НБУ *„Идентичност и артификация на реалността в изкуството, дизайна и архитектурата“*. София НБУ.

Lozev R., (2017) *“Critical Design Practices for Sustainable Design and its Evolution”* 7-ма международна конференция IESM7, Черна гора. Institute for Biodiversity and Ecology ISBN 978-86-908743-6-1

Цитиране в каталог Imago Mundi Luciano Benetton Collection. **Contemporary Artists from Bulgaria (2015)** *Texts by Luciano Benetton, Claudio Scorretti, Maria Vassileva, Gaudenz B. Ruf* 978-88-9876-59-4

Цитиране в издание (3), **Дизайн: диалог и монолог (факти, методи, прогнози)** ISBN 9789545358593 проф. д-р Борис Сергинов



## БИБЛИОГРАФИЯ

### А

Аронсон, О., (2009). Деструкция и деконструкция (М.Хайдегер и Ж.Дерида аб искусстве). Российская академия наук, Институт философии.  
[https://iphras.ru/uplfile/aesthet/books/aronson\\_po\\_tu\\_storon.pdf](https://iphras.ru/uplfile/aesthet/books/aronson_po_tu_storon.pdf)

### К

Калоянова, Б., (2014), Автореферат на дисертационен труд за присъждане на образователна и научна **степен** „доктор”НБУ.

Калоянова, Б., (2016). Концептуален и устойчив дизайн.Издателство НБУ.

Кьосев, А., (2005). Баница, Вестник Сега, 5 декември 2005.

<http://old.segabg.com/article.php?sid=2005123100040001101>

### С

Сергинов, Б., (2013). Дизайнът е храм на душата. Интервю на Лиляна Караджова. Artperphoto. <https://izkustvobg.wordpress.com/2013/11/19/борис-сергинов-дизайнът-е-храм-на-душа/>

Сергинов, Б., (2015). Дизайн: Диалог и монолог. Факти,методи, прогнози. Издателство на Нов български университет.

Стефанов, С., (2018). От редакцията, Ficus, <https://www.ficusart.com/critique-1>

### А

Alberge D., (2010). Damien Hirst faces eight new claims of plagiarism.The Guardian.  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/sep/02/damien-hirst-plagiarism-claims>

Alberro, de Duve, Buchloh, (1994). Round Table: Conceptual Art and the Reception of Duchamp”, October 70.MIT Press. pp. 126-146.  
<https://archivariusblog.files.wordpress.com/2016/01/70-autumn-1994-the-duchamp-effect.pdf>

Alberro A., Stimson B., (1999). Conceptual Art: A Critical Anthology.Ed.Alexander Alberro, Blake Stimson.Cambridge, MIT Press. pp. 2-569. [http://veramaurinapress.com/pdfs/alberro-stimson\\_conceptual-art.pdf](http://veramaurinapress.com/pdfs/alberro-stimson_conceptual-art.pdf)

Alberro A., (2003). Conceptual Art and the Politics of Publicity. The MIT Press Cambridge, Massachusetts London. <https://vdocuments.mx/conceptual-art-and-the-politics-of-publicity.html>

Alberro A., Buchmann S., (2006). Art After Conceptual Art (The MIT Press)Paperback – Illustrated, The MIT Press; Illustrated edition, ISBN-13 : 978-0262511957

Allen C., (2013). Noise in the void of exhibition 1969: The Black Box of Conceptual Art.  
<https://www.theaustralian.com.au/arts/review/noise-in-the-void/news-story/db614901ee94dd05dcc4c8a7fbc172sv=53eab44a72ed4b75f834e9d87b6cf1f7>

Antonelli P., Hunt J., (2015). Design and Violence. The Museum of Modern Art, New York; 01 edition, ISBN-13 : 978-0870709685 pp. 232

Aranda J., Kuan Wood B.,Vidokle A., (2009). What is Contemporary Art?.e-flux, Issue One Journal #11.<http://www.e-flux.com/journal/11/61342/what-is-contemporary-art-issue-one/>

Aranda J., Kuan Wood B.,Vidokle A., (2010). What is Contemporary Art?.e-flux, Issue Two Journal #12.<http://www.e-flux.com/journal/12/61332/what-is-contemporary-art-issue-two/>



August I., (2010). Excavating Kippenberger Martin Kippenberger. Research Paper Ian. pp. 1-16. [http://www.academia.edu/1452996/Excavating\\_Kippenberger](http://www.academia.edu/1452996/Excavating_Kippenberger)

Auger J., (2010). Alternative Presents and Speculative Futures Designing fictions through the extrapolation and evasion of product lineages. critical design, aesthetics, evolution of technology, design futures. Swiss Design Network Conference 2010  
[https://cmudesignfiction.files.wordpress.com/2013/02/auger\\_alternative-present.pdf](https://cmudesignfiction.files.wordpress.com/2013/02/auger_alternative-present.pdf)

## **B**

Baird G., (2004). Criticality and Its Discontents. Harvard Design Magazine. <<http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/21/criticality-and-its-discontents>>

Baldessari J., (2017). PRESS RELEASE, NEW YORK – Craig F. Starr Gallery is pleased to present : Paintings 1966- 68, 2017. <http://www.craigstarr.com/exhibitions/john-baldessari/selected-works?view=multiple-thumbnails>

Baudrillard J., (1996). The System of Objects. VERSO, London • New York.  
[https://archive.org/stream/BaudrillardJeanTheSystemOfObjects1996/Baudrillard\\_Jean\\_The\\_system\\_of\\_objects\\_1996\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/BaudrillardJeanTheSystemOfObjects1996/Baudrillard_Jean_The_system_of_objects_1996_djvu.txt)

Baudrillard J., (2005). The Conspiracy of Art, Manifestos, Interviews, Essay. Eds. Sylvire Lotringer. <https://kirkbrideplan.files.wordpress.com/2012/10/jean-baudrillard-the-conspiracy-of-art.pdf>

Bell D., (2001). The Coming of Post-Industrial Society. Business and Society review/information. pp. 5-23. <http://newlearningonline.com/new-learning/chapter-3/daniel-bell-on-the-post-industrial-society>

Beyst S., (2005). © Stefan Beyst. <http://d-sites.net/english/mimesisart.html>

Blom I., (2018). Painting On/Off. SOMS-press, Oslo. pp. 1-33.  
[www.standardoslo.no/download/cade9ead04df3d650d430f2e79b61a2c](http://www.standardoslo.no/download/cade9ead04df3d650d430f2e79b61a2c)

Bonsiepe G., (2007). The Uneasy Relationship between Design and Design Research. In Ralf Michel (ed.), Design Research Now (pp. 25-39). Birkhäuser, Basel Boston Berlin. <http://campus.burg-halle.de/id-neuwerk/24-short-films-about-design/wp-content/uploads/sites/31/2014/05/design-research-now.pdf>

Bourriaud N., (2002). Postproduction Culture As Screenplay: How Art Reprograms The World. Lukas & Sternberg, New York. <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Bourriaud-Postproduction2.pdf>

Bourriaud N., (2009). Altermodern Manifesto. Tate Britain website.  
<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodernexplained-manifesto>.

Bowen J.S., (2009). A Critical Artefact Methodology: Using Provocative Conceptual Designs to Foster Human-centred Innovation. Sheffield Hallam University. (PHD thesis) <http://www.simon-bowen.com/downloads/research/aCriticalArtefactMethodology.pdf>

Bradley W., (2005). Biogas in Africa. Published for the exhibition Emergencies at MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. [https://superflex.net/texts/biogas\\_in\\_africa](https://superflex.net/texts/biogas_in_africa)

Brand S., (1988). The Media Lab: Inventing the future at MIT. Viking. p. 7.  
<[https://monoskop.org/images/4/47/Brand\\_Stewart\\_The\\_Media\\_Lab.pdf](https://monoskop.org/images/4/47/Brand_Stewart_The_Media_Lab.pdf)>

Bruinsma M., (2000). Elke kunstenaar is een ontwerper. Pleidooi voor een ontwerpkritische praktijk.



Buchanan R., (1985). Declaration by design: rhetoric, argument, and demonstration in design practice. Design Issues, 2(1)  
<http://homes.ieu.edu.tr/cozcan/ID204DesignSemioticsForID/Buchanan.pdf>

Buchanan R., (1998). Branzi's Dilemma: Design in Contemporary Culture. Design Issues: Volume 14, Number 1, Spring 98. 3-20. <http://www.ida.liu.se/~steho87/und/viskult/468816.pdf>

Buchloh B., (1987). Theories of Art after Minimalism and Pop. In Hal Foster. Eds., Discussions in Contemporary Culture 1987. A ART FOUNDATION, NUMBER ONE. pp.1-172. [https://archive.org/stream/FosterHalEdDiscussionsInContemporaryCulture1987/Foster\\_Hal\\_ed\\_Discussions\\_in\\_Contemporary\\_Culture\\_1987\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/FosterHalEdDiscussionsInContemporaryCulture1987/Foster_Hal_ed_Discussions_in_Contemporary_Culture_1987_djvu.txt)

Buchloh B., (1990). Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. October 55. The MIT press. pp.105-143

Buchloh B., (2017). Art Is Not About Skill: Benjamin Buchloh Interviews Lawrence Weiner On His Sensual Approach to Conceptual Art. By Editors, Artspace.  
[https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/book\\_report/art-is-not-about-skill-benjamin-buchloh-interviews-lawrence-weiner-on-his-sensual-approach-to-54588](https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/art-is-not-about-skill-benjamin-buchloh-interviews-lawrence-weiner-on-his-sensual-approach-to-54588)

Bülmann V., (2008). Pseudopodia Prolegomena to a Discourse on Design.  
[http://www.caad.arch.ethz.ch/blog/wp-content/uploads/2008/01/prespecifics\\_pseudopodia.pdf](http://www.caad.arch.ethz.ch/blog/wp-content/uploads/2008/01/prespecifics_pseudopodia.pdf)

Burnham J., (1968). Systems Esthetics. Reprinted from Artforum (September, 1968). [https://monoskop.org/images/e/e6/Burnham\\_Jack\\_1968\\_Systems\\_Esthetics.pdf](https://monoskop.org/images/e/e6/Burnham_Jack_1968_Systems_Esthetics.pdf)  
<https://pdfs.semanticscholar.org/ef07/302f5ce636af51c389f07c2b13abf1c5737f.pdf>

## C

Cohen M., (2008). Interdisciplinary Treatment Planning: Principles, Design. Quintessence Pub Co, ISBN-13 : 978-0867154740

Coles A., (2012) in Jensen J.L., (2015). Contemporary hybrids between design and art, PHD thesis, Department for Design and Communication, University of Southern Denmark.

Crow T., (1999). Unwritten Histories of Conceptual Art. in Ed. Alexander Alberro, Blake Stimson. Cambridge, MIT Press. pp.564- 568  
[http://www.alejandrocasaes.com/teoria/teoria/conceptual\\_art\\_a\\_critical.pdf](http://www.alejandrocasaes.com/teoria/teoria/conceptual_art_a_critical.pdf)

Chukhrov K., (2014). On the False Democracy of Contemporary Art. e-flux journal 57.  
<http://www.e-flux.com/journal/on-the-false-democracy-of-contemporary-art/>.

## D

Danto A., (2002). The abuse of beauty Daedalus.  
[https://is.muni.cz/el/1421/jaro2007/ESA243/um/Danto\\_Beauty.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/jaro2007/ESA243/um/Danto_Beauty.pdf)

de Duve T., (1994). When Form Has Become Attitude- And Beyond. Theory in contemporary art since 1945, Malden, MA: Blackwell, 2005, pp.19-33  
<http://readings.design/PDF/ThierrydeDuveFormAttitude.pdf>

de Duve T., (2007). The Post-Duchamp Deal. Remarks on a few specifications

Dengler S., (2007). Zur Diskursiven Dialektik Des Trivialen In Kunst Und Kommerz Von Pablo Picassos Collagen Und Marcel Duchamps Readymades Zu Jeff Koons' „Factory Production” PHD an der Ludwig-Maximilians-Universität München. pp.1-278. [https://edoc.ub.uni-muenchen.de/9745/1/Dengler\\_Sarah.pdf](https://edoc.ub.uni-muenchen.de/9745/1/Dengler_Sarah.pdf)

Design Act., (2009). Socially and politically engaged design today– critical roles and emerging tactics. <http://www.design-act.se/popup.php?id=50>



Didero M.C., (2017). SuperDesign: a collection of radical italian masterpieces curated by maria cristina didero.Designboom.<https://www.designboom.com/design/superdesign-exhibition-r-and-company-new-york-maria-cristina-didero-11-08-2017/>

Dilnot C., (2008). The critical in design (Part one).Journal of Writing in Creative Practice Volume 1 Number 2.p.177-189  
[https://designpracticesandparadigms.files.wordpress.com/2013/01/wk5\\_dilnot\\_critical-in-design.pdf](https://designpracticesandparadigms.files.wordpress.com/2013/01/wk5_dilnot_critical-in-design.pdf)

Dunne A., (2005). Hertzian Tales Electronic Products, Aesthetic Experience, and Critical Design,The MIT Press Cambridge.<http://teoretisketirsdate.net/files/gimms/Dunne-Hertzian-Tales-Chap-2.pdf>

Dunne A., Raby F., (2001). Design noir: the secret life of electronic objects. Basel: Birkhauser. [http://ryanraffa.com/parsons/2010\\_fall/thesis/readings/design-noir-resized.pdf](http://ryanraffa.com/parsons/2010_fall/thesis/readings/design-noir-resized.pdf)

Dunne A., Raby F., (2004). IS THIS YOUR FUTURE? Energy Gallery, The Science Museum, London, 2004. <http://www.dunneandraby.co.uk/content/projects/68/0>

Dunne A., Raby F., (2007). Critical design FAQ.  
<http://www.dunneandraby.co.uk/content/bydandr/13/0>

Dunne A., Raby F., (2008). Critical design FAQ.

Dunne, A., Raby F., (2010). Between reality and the impossible,Commissioned by Constance Rubini for the the 2010 St Etienne Design Biennale. p.131  
<http://www.dunneandraby.co.uk/content/projects/543/0>

## **E**

Elliott R.C., Satire, (2006). Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/art/satire>

Encyclopedia, (2006). Satire, Burlesque, And Parody. American History Through Literature 1870-1920. <https://www.encyclopedia.com/history/culture-magazines/satire-burlesque-and-parody>

## **F**

Fallman D., (2008). The Interaction Design Research Triangle of Design Practice, Design Studies, and Design Exploration.Design Issues: Volume 24, Number 3 Summer 2008, MIT press<http://www.ida.liu.se/divisions/hcs/ixs/material/DesResMeth09/Theory/01-designtriangleELECTIVE.pdf>

Feenberg A., (1999). Questioning Technology. London: Routledge.  
[https://tirl.org/pc/readings/feenberg--questioning-technology\\_ch1.pdf](https://tirl.org/pc/readings/feenberg--questioning-technology_ch1.pdf)

Firestone A., (2017). LOOK MoMA, NO HANDS! The Irony of the Artist's Assistants.As published in Highsnobiety Magazine Issue 15. <https://www.linkedin.com/pulse/look-moma-hands-irony-artists-assistants-anya-firestone>

Flusser V., (1999). THE SHAPE OF THINGS: A Philosophy of Design.  
<https://walkinggreen.files.wordpress.com/2008/11/abouttheworddesign.pdf>

Flynt H., (1963). ESSAY: CONCEPT ART. As published in An Anthology.  
<http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>

Foster H., (2002). Design And Crime. Vision Praxis 5, p. 11-15.  
[http://www.anamiljacki.com/wp-content/content/Article\\_Praxis5.pdf](http://www.anamiljacki.com/wp-content/content/Article_Praxis5.pdf)

Foster H., (2009). Questionnaire on The Contemporary.OCTOBER 130, Fall 2009, p. 3-124.  
<https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/octo.2009.130.1.3>



Foster H., (2014). At the Whitney. On the American Artist Jeff Koon's: Articles, Interviews and Texts. Jeff Koons retrospective is at the Whitney Museum of American Art.  
<https://fireplacechats.wordpress.com/2014/06/21/on-americas-wunderkind-artist-jeff-koons-articles-interviews-and-texts/>

Foster H., Baker G., Krauss R., Buchloh B., Fraser A., (2002). Round Table: The Present Conditions of Art Criticism. October, Vol. 100. The MIT press. pp. 200-228.  
[http://www.stephengdewyer.com/PDF%20files/Round\\_Table\\_The\\_Present\\_Conditions\\_of\\_Art\\_Criticism\\_George\\_Baker\\_Rosalind\\_Krauss\\_Benjamin\\_Buchloh\\_Andrea\\_Fraser\\_et\\_al.pdf](http://www.stephengdewyer.com/PDF%20files/Round_Table_The_Present_Conditions_of_Art_Criticism_George_Baker_Rosalind_Krauss_Benjamin_Buchloh_Andrea_Fraser_et_al.pdf)

Frank T., (2001). One market under god: Extreme capitalism, market populism, and the end of economic democracy. New York: Doubleday. XIV.  
<http://www.urbanlab.org/articles/money/Freank%202000%20-%20one%20market%20under%20god.pdf>

Frize, (2018). Damien Hirst Admits 'All My Ideas Are Stolen Anyway.'  
<https://frieze.com/article/damien-hirst-admits-all-my-ideas-are-stolen-anyway>

## G

Gagosian Gallery, New York. Jeff Koons, (2001). Dakis Joannou, Athens.  
<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.31.html/2007/contemporary-art-evening-n08363>

Gamper M., (2006). 100 chairs in 100 days, designboom, 2009  
<https://www.designboom.com/design/martino-gamper-100-chairs-in-100-days/>

Gaver W., Beaver J., Benford S., (2003). Ambiguity As A Resource For Design. ResearchGate.  
[https://www.researchgate.net/publication/2903668\\_Ambiguity\\_as\\_a\\_Resource\\_for\\_Design](https://www.researchgate.net/publication/2903668_Ambiguity_as_a_Resource_for_Design)

Gibbons F., (2001). Martin Creed collects the Turner prize, The Guardian.  
<https://www.theguardian.com/uk/2001/dec/10/20yearsoftheturnerprize.turnerprize2001>

Gillick L., (2010). Contemporary art does not account for that which is taking place,' e-flux journal 21. <http://www.eflux.com/journal/contemporary-art-does-not-account-for-that-which-is-taking-place/>

Glaser B., (1966). Questions To Stella And Judd. Edited by Lucy R. Lippard. Minimal Art: A Critical Anthology, Edited by Gregory Battcock University of California

Graham D., (1999). My Work for Magazine Pages: A History of Conceptual Art. In Alberro and Stimson. Eds. Conceptual Art: A Critical Anthology. The MIT press. pp. 418- 422.  
[http://www.alejandrocasaes.com/teoria/teoria/conceptual\\_art\\_a\\_critical.pdf](http://www.alejandrocasaes.com/teoria/teoria/conceptual_art_a_critical.pdf)

Groys B., (2008). Art Power. The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England.  
[https://archive.org/stream/BorisGroysArtPower2008/Boris%20Groys-Art%20Power%20%282008%29\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/BorisGroysArtPower2008/Boris%20Groys-Art%20Power%20%282008%29_djvu.txt)

Guasch A.M., (2000). Discrepant Criticism. Interviews On Art And Current Thought (2000-2011). Hal Foster.  
[https://annamariaguasch.com/pdf/publications/Interview\\_with\\_HAL\\_FOSTER\\_\(University\\_of\\_Princeton,\\_2000\).pd](https://annamariaguasch.com/pdf/publications/Interview_with_HAL_FOSTER_(University_of_Princeton,_2000).pd)

## H

Hallnäs L., Redström J., (2002a). From Use to Presence - On Expressions and Aesthetics of Everyday Computational Things. ACM Transactions on Computer-Human Interaction 9(2):106-124  
[https://www.researchgate.net/publication/220286313\\_From\\_Use\\_To\\_Presence\\_-\\_On\\_The\\_Expressions\\_And\\_Aesthetics\\_Of\\_Everyday\\_Computational\\_Things](https://www.researchgate.net/publication/220286313_From_Use_To_Presence_-_On_The_Expressions_And_Aesthetics_Of_Everyday_Computational_Things)



Harrison C., (1999). Conceptual Art and critical judgement. In Eds. Alexander Alberro, Blake Stimson. Cambridge, MIT Press. pp. 538-546. [http://veramaurinapress.com/pdfs/alberro-stimson\\_conceptual-art.pdf](http://veramaurinapress.com/pdfs/alberro-stimson_conceptual-art.pdf)

Harrison C., (2001). Conceptual Art and the Suppression of the Beholder. in Harrison, (1991) Essays on Art & Language. Cambridge, MIT Press, pp. 29-62.

Hobbs R. (2004). Affluence, Taste, and the Brokering of Knowledge. Notes on the Social Context of Early Conceptual Art. In Michael Corris, ed., Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. pp. 200 -222  
[http://roberthobbs.net/essay\\_files/Affluence\\_Taste\\_and\\_the\\_Brokering\\_of\\_Knowledge.pdf](http://roberthobbs.net/essay_files/Affluence_Taste_and_the_Brokering_of_Knowledge.pdf)

## **J**

Jameson F., (2012). A singular modernity. verso London, New York. pp.1-250.  
<https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2017/09/Fredric-Jameson-A-Singular-Modernity-Essay-on-the-Ontology-of-the-Present-2002.pdf>

Jeanne P., (2002). WochenKlausur. Art and Sociopolitical Intervention.  
<http://eipcp.net/transversal/0102/jeanne/en/print>

Jensen J.L., (2015). Contemporary hybrids between design and art, PHD thesis, Department for Design and Communication, University of Southern Denmark.

Judd D., (1965). Specific Objects. Originally published in Arts Yearbook 8. pp.1-6.  
<http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>

Julier J.G., (2006). From Visual Culture to Design Culture. Massachusetts Institute of Technology Design Issues: Volume 22, Number 1. pp.64-76.  
<http://www.designculture.info/reviews/ArticleStash/GJVisCultDesCult.pdf>

## **K**

Kaplan L., (1995). Laszlo Moholy-Nagy, Biographical Writings. Duke University Press Durham & London. pp.1-232 [https://monoskop.org/images/2/29/Kaplan\\_Louis\\_Laszlo\\_Moholy-Nagy\\_Biographical\\_Writings.pdf](https://monoskop.org/images/2/29/Kaplan_Louis_Laszlo_Moholy-Nagy_Biographical_Writings.pdf)

Keenen J., Pachner J., (1998). Tony Smith : architect, painter, sculptor. Publisher The Museum of Modern Art. pp.1-200 [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_215\\_300024882.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_215_300024882.pdf)

Kosuth J., (1993). Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990. In Ed. Alberro and Stimson, Conceptual Art: A Critical Anthology. pp.158-176

Kosuth J., (1999). "1975". in Conceptual art: a critical anthology ed. Alexander Alberro and Blake Stimson. pp.334-348. [http://veramaurinapress.com/pdfs/alberro-stimson\\_conceptual-art.pdf](http://veramaurinapress.com/pdfs/alberro-stimson_conceptual-art.pdf)

Kotz L., (2001). Post-Cagean Aesthetics and the "Event". October, Vol. 95. The MIT Press. pp. 54-89. <https://kirkbrideplan.files.wordpress.com/2012/05/event-scores-fluxus.pdf>

Kotz L., (2006). Words to Be Looked At Language in 1960s Art. The MIT Press.  
[http://amper.ped.muni.cz/~jonas/knihy/15\\_konceptulismus/Liz%20Kotz,%20Words%20to%20Be%20Looked%20at,%202007.pdf](http://amper.ped.muni.cz/~jonas/knihy/15_konceptulismus/Liz%20Kotz,%20Words%20to%20Be%20Looked%20at,%202007.pdf)

Kozloff M., (1999). The Trouble with Art-as-Idea. Eds. in Alberro and Stimson (1999). Conceptual Art: A Critical Anthology. The MIT Press. 268-277

Krauss R., (1991). Cindy Sherman's gravity: a critical fable - art critic.  
<https://www.scribd.com/document/70567920/Krauss-Rosalind-Cindy-Sherman-s-Gravity-A-Critical-Fable>



## L

Lewitt S., (1967). Paragraphs on Conceptual Art. Artforum .[http://www.corner-college.com/udb/cproVozeFxpParagraphs\\_on\\_Conceptual\\_Art.\\_Sol\\_leWitt.pdf](http://www.corner-college.com/udb/cproVozeFxpParagraphs_on_Conceptual_Art._Sol_leWitt.pdf)

LeWitt S., (1990). SerialProject#1,1966. In Buchloh B. (1990).Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions.October, Vol. 55.The MIT Press. pp. 105-143

Lippard L., (1997). Escape Attempts. Lippard, ed., Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972.University of California Press, 1997. pp.vii,xiv  
<http://www.rae.com.pt/Lippard.pdf>

Lippard L., (1999). Postface, in six years: the dematerialization of the art object, 1966 to 1972. in Ed. Alberro and Stimson, ConceptualArt: A Critical Anthology. The MIT press.pp.294-295.

Lippard L., Chandler J., (1968). The Dematerialization of Art. in Ed. Alberro and Stimson, ConceptualArt: A Critical Anthology.pp.46-50.

## M

Malpass M., (2015). Between Wit and Reason: Defining Associative, Speculative, and Critical Design in Practice,Design and Culture.The Journal of the Design Studies Forum,  
<[https://mycourses.aalto.fi/pluginfile.php/43798/course/section/52553/malpass\\_between\\_wit\\_and\\_reason.pdf](https://mycourses.aalto.fi/pluginfile.php/43798/course/section/52553/malpass_between_wit_and_reason.pdf)>

Malpass M., (2015). Criticism and Function in Critical Design Practice. Design Issues, 31 (2). 59-71.

Mazé R., (2016). “Design practices are not neutral”,Speculative – Post-Design Practice or New Utopia?The XXI International Exhibition of the Triennale di Milano, The 21st Century. Design After Design, presentation of the Republic of Croatia, accessed Nov. 2018.  
<http://speculative.hr/en/ramia-maze/>

Mazé R., Redström J., (2007). Difficult Forms: Critical Practices Of Design And Research. Acedemia, IaSDR07, November, 2007, p. 1-18.  
[http://www.academia.edu/3187678/Difficult\\_Forms\\_Critical\\_practices\\_of\\_research\\_and\\_design](http://www.academia.edu/3187678/Difficult_Forms_Critical_practices_of_research_and_design)

McNamara A., (2009). What is Contemporary Art? A review of two books by Terry Smith. What Is Contemporary Art? Chicago: University of Chicago Press, 2009, Terry Smith (2011), Contemporary Art: World Currents.London: Laurence King Publishing, 2011).  
[http://www.academia.edu/2711886/What\\_is\\_Contemporary\\_Art\\_A\\_review\\_of\\_two\\_books\\_by\\_Terry\\_Smith](http://www.academia.edu/2711886/What_is_Contemporary_Art_A_review_of_two_books_by_Terry_Smith)

McNamara A., Butler R., (1995). All About Yve: An Interview with Yve-Alain Bois . Eyeline Autumn (27):16-21. [https://eprints.qut.edu.au/1434/1/1434\\_2.pdf](https://eprints.qut.edu.au/1434/1/1434_2.pdf)

Miller K., (2013). Q. & A. Jeff Koons on His New Champagne-Filled Balloon Sculpture and the DNA of Art History Culture .On the American Artist Jeff Koon’s: Articles, Interviews and Texts.Jeff Koons retrospective is at the Whitney Museum of AmericanArt.<https://fireplacechats.wordpress.com/2014/06/21/on-americas-wunderkind-artist-jeff-koons-articles-interviews-and-texts/>

Moline K., (2008). Counter-forces in experimental design: H edge and the Technological Dreams Series #1 (Robots).Studies in Material Thinking, Vol. 1, No. 2 (April 2008), p.1-11.<https://www.materialthinking.org/sites/default/files/papers/Katherine.pdf>

Moss J., (2007). The Color of Industry: Frank Stella, Donald Judd, and Andy Warhol.CUREJ College Undergraduate Research Electronic Journal.pp.1-87



<https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1062&context=curej>

Molsworth H., (2003). Work Ethic. pp.25-51  
<https://cutonthebiasworkshop.files.wordpress.com/2011/05/molesworth.pdf>

## N

Nelson H.G., Stolterman E., (2003). The Design Way. Educational Technology Publications Englewood Cliffs, New Jersey [http://computinganddesignthinking.pbworks.com/f/W3-Nelson-TheDesignWay\\_Chapt+1.pdf](http://computinganddesignthinking.pbworks.com/f/W3-Nelson-TheDesignWay_Chapt+1.pdf)

Newman M., (1999). After Conceptual Art: Joe Scanlan's Nesting Bookcases, Duchamp, Design and the Impossibility of Disappearing. In REWRITING CONCEPTUAL ART. Ed.

Newman M., Bird J., (1999). Rewriting Conceptual Art. Published by Reaktion Books Ltd. pp.27-234  
[https://monoskop.org/images/9/91/Newman\\_Michael\\_Bird\\_Jon\\_eds\\_Rewriting\\_Conceptual\\_Art\\_1999.pdf](https://monoskop.org/images/9/91/Newman_Michael_Bird_Jon_eds_Rewriting_Conceptual_Art_1999.pdf)

## O

Osborne P., (2002). In conversation with Christoph Haffter. Towards a criticism of generic art. pp.2-6. [https://www.dissonance.ch/upload/pdf/137\\_02\\_hb\\_haf\\_osborne.pdf](https://www.dissonance.ch/upload/pdf/137_02_hb_haf_osborne.pdf)

Osborne P., (2004). Art Beyond Aesthetics Philosophical Criticism, Art History and Contemporary Art. Art History. Special Issue: Art–History–Visual Culture. pp.1- 41. [https://eprints.mdx.ac.uk/394/1/Osborne\\_-ART\\_HISTORY.pdf](https://eprints.mdx.ac.uk/394/1/Osborne_-ART_HISTORY.pdf)

Osborne P., (2010). Contemporary art is post-conceptual art. Public Lecture, Fondazione Antonio Ratti, Villa Sucota, Como, 9 July 2010. pp.1-19  
<http://www.fondazioneratti.org/mat/mostre/Contemporary%20art%20is%20post-conceptual%20art%20/Leggi%20il%20testo%20della%20conferenza%20di%20Peter%20Osborne%20in%20PDF.pdf>

Osborne P., (2013). Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art. Verso, London [https://mycourses.aalto.fi/pluginfile.php/374986/mod\\_resource/content/1/osborne-peter--anywhere-or-not-at-all-philosophy-of-contemporary-art.pdf](https://mycourses.aalto.fi/pluginfile.php/374986/mod_resource/content/1/osborne-peter--anywhere-or-not-at-all-philosophy-of-contemporary-art.pdf)

## P

Papanek V., (1971). Design for the Real World: Human Ecology and Social Change, New York, A Bantam books. pp.1-371  
[https://monoskop.org/images/f/f8/Papanek\\_Victor\\_Design\\_for\\_the\\_Real\\_World.pdf](https://monoskop.org/images/f/f8/Papanek_Victor_Design_for_the_Real_World.pdf)

Papanek V., (1985). Design for the Real World: Human Ecology and Social Change Paperback. Thames and Hudson Ltd, ISBN-13 : 978-0500273586, pp.418.

Phaidon, (2018). Understanding Stella: The Benjamin Moore paintings. <http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/january/18/understanding-stella-the-benjamin-moore-paintings/>

Pardo H., (2008). Galeria Elba Benitez, Madrid. UnDu.net. <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/66360>

Poynor R., (2005). Arts Little brother, ICON 023, MAY 2005  
<https://www.iconeye.com/404/item/2628-arts-little-brother-%7C-icon-023-%7C-may-2005>

Potter N., (2002). What is a Designer: Things, Places And Messages. Hyphen Press . London. p.166. [https://www.hyphenpress.co.uk/samples/17/WIAD\\_sample.pdf](https://www.hyphenpress.co.uk/samples/17/WIAD_sample.pdf)



Press Release, (2017) .Early Droog: The Early Years Of Droog Design,Centraal Museum,Utrecht, August1, 2017  
[https://centraalmuseum.nl/media/medialibrary/2017/08/Early\\_Droog\\_pressrelease\\_ENG.pdf](https://centraalmuseum.nl/media/medialibrary/2017/08/Early_Droog_pressrelease_ENG.pdf)

## R

Ramakers R., (2002). Less + More: Droog Design in context. Rotterdam, The Netherlands: 010 Publishers.

Rose B., (1969). The Politics of Art, Part III”, Artforum 7,May,9.In Sheyda Porter  
DEATH OF THE ART OBJECT. p.3 <https://surplusjouissance.files.wordpress.com/2015/01/robert-smithson-finished-essay1.pdf>

## S

Sanders E., Stappers P., (2008). Co-Creation and the New Landscapes Of Design.CoDesign, Taylor & Francis, March 2008  
<http://studiolab.ide.tudelft.nl/manila/gems/contextmapping/PreprintDraft.pdf>

Sanders E.B-N., (2006). Design Research Society. Design Research in 2006. Design Research Quarterly, 1 (1) [http://www.maketools.com/articles-papers/DesignResearchin2006\\_Sanders\\_06.pdf](http://www.maketools.com/articles-papers/DesignResearchin2006_Sanders_06.pdf)

Scalan J., in Coles A., (2002). Art Décor. On art’s romance with design.First published in Art Monthly 253: February2002 <https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/art-decor-by-alex-coles-2002>>

Seago A., Dunne A., (1999). New methodologies in art and design research: The object as discourse. Design issues,15 (2). 11–17  
<http://www.ida.liu.se/divisions/hcs/ixs/material/DesResMeth09/Experiment/1950168.pdf>

Siegelaub S., Clauro M., (1999). l’Art conceptuel. Eds. in Alberro and Stimson, Conceptual Art: A Critical Anthology. The MIT press.pp.286-290.

Smith T., (1999). Propositions.In Conceptual Art: A Critical Anthology.Ed.Alexander Alberro, Blake Stimson.Cambridge, MIT Press.pp.2 -569 [http://veramaurinapress.com/pdfs/alberro-stimson\\_conceptual-art.pdf](http://veramaurinapress.com/pdfs/alberro-stimson_conceptual-art.pdf)

Smith T., (2001). Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era.University of Chicago Press.24-71. books.google.bg

Smith T., (2009). What Is Contemporary Art? University of Chicago Press<https://books.google.bg>

Smithson R., (1999). Production for Production’s Sake. (1972). In Alberro and Stimson. Eds., Conceptual Art: A Critical Anthology, 284-285.

Stimson B., (1999). in Ed. Alberro and Stimson, Conceptual Art: A Critical Anthology. The MIT press.

## T

Tharp B., Tharp S., (2013). Discursive Design Basics: Mode And Audience.Nordic Design Research Conference 2013, Copenhagen Malmö  
<https://www.nordes.org/opj/index.php/n13/article/viewFile/326/306>

## V

Vidokle A., Kuan Wood B., (2012). Breaking the Contract. e-flux journal 37. <http://www.e-flux.com/journal/breaking-the-contract/>.



Virno P., (2004). A Grammar of the Multitude. Trans. Isabella Bertolotti, James Cascaito, Andrea Casson. Los Angeles/New York: PUBLISHER. Pp.7-115  
[http://sduk.us/afterwork/virno\\_a\\_grammar\\_of\\_the.pdf](http://sduk.us/afterwork/virno_a_grammar_of_the.pdf)

## **W**

Wall J., (2006). Depiction, Object, Event. Hermes Lecture Hertogenbosch: Stichting Hermeslezing.pp.59,60  
[https://lectoratenakvstjoost.files.wordpress.com/2010/04/jeffwall\\_hermeslezing2006\\_nl.pdf](https://lectoratenakvstjoost.files.wordpress.com/2010/04/jeffwall_hermeslezing2006_nl.pdf)

Wolfe T., (1975). The Painted Word.pp.1-99  
[http://cnqzu.com/library/Philosophy/neoreaction/Tom%20Wolfe/Tom\\_Wolfe\\_The\\_Painted\\_Word\\_\\_1975.pdf](http://cnqzu.com/library/Philosophy/neoreaction/Tom%20Wolfe/Tom_Wolfe_The_Painted_Word__1975.pdf)

Wikipedia, Frank Stella. [https://en.wikipedia.org/wiki/Frank\\_Stella](https://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Stella)

Wikipedia, Chicken or the egg,[https://en.wikipedia.org/wiki/Chicken\\_or\\_the\\_egg](https://en.wikipedia.org/wiki/Chicken_or_the_egg)

## **Z**

Zizek S., (2006). Design As An Ideological State-Apparatus.ico-D, 13 November 2006  
<http://www.ico-d.org>