



НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

МАГИСТЪРСКИ ФАКУЛТЕТ

Департамент „Дизайн”  
Докторска програма „Дизайн”

Руслан Георгиев Лозев

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

## Автореферат

На 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 2020 г.

Дисертационният труд съдържа: увод, седем 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

## ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Живеем в интересни времена. Свидетели сме на смяна на парадигмата, подобно на 19-ти век - преход от просвещение към идеализъм. Ако принципите, като задвижват дизайна и изкуството съответстват на принципите на доминиращата политика, то неизбежно са обречени на самоунищожение, заради деструктивният хаос обхванал средата. Политиката на институциите води до редуциране на културния потенциал на нацията, като руши високите и нива. Дисертационният труд очертава симптомите на тези деструктивни процеси в изкуството и дизайна, заливащи света днес, като се опитва да открие посоките, които съдържат потенциали да го конструират отново.

### 1. Актуалност на проблема

Тази докторската дисертация цели да диагностицира и анализира актуални проблеми характеризиращи дизайна и съвременното изкуство през XXI век. От цялото многообразие, са изследвани явления, които представят критичен завой в културната продукция, реагираща на протичащите процеси. Установеният „критичен завой” в дизайна е най-актуалната тема за дисциплината. Голяма дизайнерска общност представя дизайна, като критичен акт. Този критичен дизайн цели да демонстрира потенциала му, като поставя критични цели, да се ангажира с теми, чрез които да генерира радикални алтернативи и да създава чрез продуктите си политическа, културна и социална опозиция, насочена към мейнстрийм дизайна. Той се противопоставя на изключителността на изкуството и неговата критика и поддържа своята основна принадлежност към традициите на дизайна. Дизайнерската професия се развива и търси начини да работи извън ограниченията на обслужващата индустрия. Тази актуална за дизайна посока все още не е изследвана в България.

В департамент „Дизайн“ на Нов български университет се развиват нови в академичната среда критични дизайн практики. Въведени са от проф. д-р Борис Сергинов след 2000 г., като свободни практики за студентите, успоредно с подобни в европейски и американски университети. Изследването на Критичния дизайн установи, че процесите развиващи се в НБУ са автентични и уникални. Независимо, че попадат в общата категория „критични” те се различават широко от тук изследваните подобни, представени от европейски и американски университети, свързани предимно с технологиите. Уникалното на практиките в НБУ е, че те са в близка връзка със съвременното изкуство. Липсата на анализ и дискусия в България относно критичния дизайн, като специфична форма на дизайн, а не изкуство и нейната актуалност са причина за това изследване. Разположението на критичния дизайн, който се развива в НБУ, в близка връзка с традициите на изкуството и хуманитарната критика е полезно за разбирането защо критичните практики възникват и какви празнини се опитват да запълнят. Паралелното изследване на съвременното изкуство и дизайн представя и неизследвани процеси и неочаквани резултати, както за дизайна, така и за изкуството. Тази теза премества фокуса от въпроса за това, което отличава областите на дизайна и изкуството към по-критично изследване на това как този пейзаж, в който дизайнът се възприема като изкуство, се превръща в дизайн, и става основа за неочаквани, ангажирани, и отразяващи форми, които ги обогатяват.

## **2. Основна изследователска теза**

Свободните дизайн практики на студенти, алумни и преподаватели от Дизайн Департамента на НБУ, възникнали като маргинални, могат да бъдат определени като Критичен дизайн. Те се противопоставят на изключителността на изкуството и неговата критика, и поддържат своята основна принадлежност към традициите на дизайна. Тези критични практики съдържат потенциал да разширяват границите на дизайна като дисциплина. Те се ангажират с теми, които генерират радикални алтернативи и чрез продуктите си създават политическа, културна, и социална опозиция, като критика на средата, в която е възможен мейнстрийм дизайна.

Съвременното изкуство е генерично изкуство, развило се на базата на концептуалното изкуство. Концептуалното изкуство отваря категорията на генеричното изкуство в разширената област, нова версия на изкуство, която потенциално обхваща всички други изкуства като вече не специфични. Описвайки съвременното изкуство като приложно такова се посочва, че процедурите, които концептуалните художници прилагат за отделяне на концепцията от нейното изпълнение, позволяват приложното изкуство и дизайна да навлязат в артистичната му практика.

## **3. Предмет и обект на изследването**

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

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”.

## **4. 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 таксономичното 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?

## 5. 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 подход.

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 трудът 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.

## **6. Терминология**

Дисертацията използва широк терминологичен апарат, преведен от автора.

## **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 снимка
- 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 Neoplasmatic Design
  - 6.5.4 Нов структурализъм

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**  
**НАУЧНИ ПРИНОСИ**  
**БИБЛИОГРАФИЯ**  
**ПРИЛОЖЕНИЯ**



## **Въведение в тезата**

Въвежда читателя в тезата на дисертацията: нейната значимост и актуалност; основната изследователска теза; цели и задачи на изследването; обекта и предмета на дисертационния труд; методологията.

## **ПЪРВА ГЛАВА**

### **Въведение в критичните практики**

През последните две десетилетия международната и интердисциплинарна общност отрази появата и осветли до голяма степен критичните дизайн практики. Досега са създадени многобройни етикети, училища и рамки, чиято цел е да възвърнат критичността в дизайна. И това се случва в изключително интересен и преломен момент за обществото.

Обектите на Критичния дизайн не винаги са използвани - вместо решение, те предлагат разкриване на проблеми. Те създават дългосрочно мислене, нюансиран възглед за потребителите като сложни, противоречиви личности. Представят алтернативни решения, които предполагат, че промяната е винаги възможна, дори неизбежна, защото дизайнът е политически, въпреки че много дизайнери все още вярват, че дизайнът е форма на комуникация. Антъни Дън от Royal College of Art Лондон, в книгата си „Hertzian Tales” от 2005 г., използва за първи път термина критичен дизайн, не като метод, а като отношение към дизайна. В тази нова маргинална практика Дън следва стъпките на други критични практики от авангарда. С появата на подхода като дизайн за дебат, критичен и спекулативен дизайн или критичен процес, наред с много други, идеята представя, че дизайнът може да представи материална форма за критично изследване. Целта е той да се покаже като съзнателна и умишлена дейност, която има силата да трансформира дизайна и да предизвиква статуквото. Освен това се предполага, че критичният дизайн е в състояние да обхване целия спектър от дизайнерска дейност, предавайки смисъл чрез абстрактни идеи и проектиране на ценности.

### **1.1 Контекст**

Критичният дизайн поставя въпроса дали дизайнът трябва да играе традиционната си роля на мост между изкуството и капитала и да бъде зависим от капитала или от пазара? Концепцията за напредък в технологията е едно поле, което предлага визия за по-светло бъдеще, в същото време е източник на социален песимизъм - технологичен песимизъм. Социалните медии, които трябваше да обединят хората днес са по-известни с нахлуването в личния живот, разпространение на политически коректна пропаганда, нов авторитаризъм, подкопаване на демокрацията. Дизайнът не представя възможните отрицателни последици от въвеждането на нов продукт в нашия живот, а подпомага собствениците на технологиите да ги предлагат на пазара по-убедително. Критичните дизайнери задават въпроси, ангажиращи цялото общество и неговото бъдеще. Поставя въпроси като: Кой има право да представя общото ни бъдеще? Кой проектира и за кого проектира?

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 освободен от всякаква критична позиция. Със своята същност дизайнът отговаря критично за промяна на културните практики и социалните реалности и може да се разглежда като присъщо критичен. 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. Много дизайнери използват своите практики, процеси, методи, материали, за да допринесат за по-широкия дискурс в дисциплината, като средство за противопоставяне на отрицателната роля на дизайна, извършващ насилие върху хората, средата и нашето общо бъдеще. Новите дизайнери предефинират понятията и целите на дисциплината извън нейното начало и логика в индустриалната епоха - масовата продукция и пазарното потребление. Те работят в рамките на академичните среди, изкуството, обществото на развиващия се свят, разширявайки дейностите, традиционно обслужвани от дизайна.

## 1.2 Как критикува дизайна

Критичният дизайн критикува чрез продуктите, в които са заложили ценностите, нагласите и философията на дизайна. Следователно не се основава на Франкфуртската философска школа. Предприема дизайнерски начин на критика, под формата на артефакти, които подтикват зрителя към алтернативните си идеологии. По този начин критичният дизайн възприема критичен теоретичен подход към дизайна. Теоретичната основа има за цел да разкрие идеологиите и структурите на власт, заложили в неговите обекти. Ключовите аспекти на критичния дизайн са: критично отражение; перспективи; процеси; последствия.

1. Критично отражение: „В продуктите на дизайна са заложили ценностите, нагласите и философията на дизайна” (Dunne, Raby, 2001, стр 58). „Дори дизайнът да представя отрицателно идеологическо измерение, продуктите му въплъщават идеологиите, които ги създават” (Zizek, 2006).

2. Перспективи: Идеологическата природа на дизайна може да бъде интерпретирана от две гледни точки - утвърждаваща или критична. Първата, която е преобладаваща представя масовото разбиране за дизайна и възприемане на приетите ценности. Тук ролята на дизайнера е определена като доставчик на услуги и се измерва с пазарната му стойност. Алтернативната перспектива за дизайна, предизвиква статута и критикува ценностите, поддържани от утвърдителния дизайн. Това е опит да се възвърне интелектуалността в дизайна и е предизвикателство към популяризираното на общество от пасивни потребители, отразява сложността на човешката природа, противопоставена на удовлетворяване или дори предизвикване на потребностите и от масовия дизайн.

3. Процеси: Алтернативният възглед за обществото води до използването на алтернативни стойности в дизайн процеса. 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 обектите се използват по двусмислен начин, за да предизвикат размисъл защо те изглеждат по необичаен начин:

- Двусмислието като техника, се използва за да провокира реакция у зрителя, като смесва фикция и реалност в съществуващи обекти.

- Спиране 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.

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

- На зрителя се представя критичен артефакт и/или сценарий чрез изложба или текст
- Алтернативните стойности в артефактите и сценариите се представят по двусмислен начин
- Зрителят сам преценява защо стойностите в артефактите и сценариите изглеждат алтернативни, необичайни или измислени

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. Изглежда, че той работи, за да запълни необходимостта от дизайн, който подобно на изкуството, съдържа критика, теория и философия. По всяка вероятност запълва липсата на критичност в политически коректното съвременно изкуство. Артефактите се използват за идентифициране, анализиране и разбиране на практиките. Ключовите аспекти на критичния дизайн, като основна ценност, включват способността му за критичен анализ, въз основа на осъзнаването на идеологическите конструкции на дизайна.

### **1.3 Критичната дизайнерска практика в контекста на дисциплината**

Тезата се концентрира върху капацитета на критичната дизайн практика разглеждана като част от дисциплинарен проект. Въз основа множество публикации за работата на дизайнери и теоретици дисертационният труд допълва и развива дисциплинарно разбиране за критичните практики и прави опит за организирането и картографирането им.

След това дискусията се фокусира върху набор от изследвания, за да се обединят различните методи, подходи и техники, в техните обобщаващи характеристики. Оценява 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 началото на XXI век и определено не от Антъни Дън и Фиона Рейби в RCA. Дори не започва от Дрог дизайн, с изложбата им през 1993 г. в Милано, защото те стоят прекалено близо до добрия дизайн на Баухаус. Такива критични практики вероятно се коренят още в ДАДА в Радикалния и Анти-дизайн. Критичното отношение, само по себе си, не е нещо ново за дизайна. Още идеите на Уилям Морис и движението за изкуства и занаяти в средата на XIX век във Великобритания се основават на ценности, които подкопават тези на съвременната индустрия. Целта е да се илюстрира накратко, че критичният

дизайн е част от голяма и стара традиция на концептуална, критична и политизирана практика.

### **1.3.2 Дизайн и Арт/Дизайн-Арт**

Заради критичната близост на дизайна до концептуалното изкуство, практиката е подложена на критика. В тази практика (Дизайн Арт) изкуството и потребителят се срещат на ниво декорация. Изследването заключава, че разграничението между изкуството и дизайна остава второстепенно за въпроса за критичността в културното производство. В тази артистична форма, Дизайн-Арт категорично стои далеч от разглежданите критични дизайн практики. Освен това, критичните дизайнери изследват възможностите на практиката си и поставят под въпрос критичния потенциал на съвременното изкуство, като го атакуват в полето на изкуството.

### **1.3.3 Критичен дизайн-социални практики**

В някои критични практики се разглеждат обектите на дизайна в техният социален контекст, като се опитват да обединяват обществеността, за да отговорят на социалните проблеми. Социологическите перспективи, които все повече занимават практиката са преминали в изследвания, които обръщат внимание на социалния и релационен характер на дизайн обектите. В дълбочина фокусът в тези области са сравнително нови територии за дизайна и през последните години тече активен диалог между дизайна, социалната наука и научните дисциплини. Някои критици, обаче, объркват спецификата на изкуството с тези дизайнерските практики с приемане на релационната естетика от изкуството. Дизайнът, разглеждан като предмет на изкуството, може да не шокира аудиторията. Неговата сила идва от това, че потребителят очаква обекта да изглежда като използваем.

## **ВТОРА ГЛАВА**

### **Изследване на критичната дизайнерска практика**

#### **Въведение**

За това изследване има две важни условия. На първо място дизайнерите, критиците на дизайна и теоретиците, когато обсъждат критичната дизайнерска практика да не ползват стари аргументи и знания от други области на експертиза. Втората е, че много често критиките на критичната дизайнерска практика от гледна точка на изкуството и визуалната култура се основават на малко тясна концепция за функция, ограничена до практическа функционалност. Това 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 от обичайното и възприемане като полезност. Разбирането на дизайна като културно вграден социален процес разширява обхвата на дизайнерските изследвания в много нови области: разширени роли и употреби на обектите и функциите на жестовете в дизайна;

влианието на отклоненията в дизайна (маргиналният дизайн) за резултатите, за които цели служат; език, роли и структури, които помагат или пречат на дизайна. Може би нашето спасение са смелите дизайнери, но и високо квалифицираните в критичното си мислене, тези които могат надеждно и компетентно да поставят под въпрос своите практики, своята дисциплина и обществените предположения.

## **2.1 Функцията в критичната дизайнерска практика**

Полезни за тезата са широк кръг изследователи на функцията. (Baudrillard, Buchanan, Krippendorff, Butter, Papanek, Ligo). В критичния дизайн Дън въвежда термините „Пост оптимален” и „Пара функционален” обект. Изследването заключава, че функцията на обекта е отворена концепция и принадлежи и на потребителя, т.е. е социална конструкция. В практиката на критичния дизайн функцията се движи отвъд физическата и техническата функция, за да работи по социални, психологически и културни начини. В най-абстрактните примери за критична дизайнерска практика дизайнът работи чрез форма на реторична функция. Ако функцията се приема за социално конструирана концепция, тогава реториката и пара-функционалността са толкова легитимни, колкото и практическата функция и ефективната употреба. По същество това е целта на критичните дизайнери. В критичния дизайн чрез реториката и зачитането на двойния онтологичен характер на функцията на обектите се установяват системите за ползване. В рамките на тази система ако потребителят е готов да види обектите като дизайн – те са дизайн.

## **2.2 Дизайнът като изследване**

Ценността на практиката на критичния дизайн и нейният принос към дисциплината на дизайна може да се установи само чрез критика. Без анализ и сериозна намеса от изследователската общност в областта на дизайна, критичната практика може да бъде използвана като чисто повърхностна форма на дизайн.

Критичните обекти могат да се приемат за интелектуална основа за дизайн и това да се счита за научноизследователска дейност. Мазе заличава дуализмът и включва критичния дизайн като изследване и практика в хомогенен дисциплинарен модел (Mazé, Redström, 2007). Така дискурсът на критичната дизайнерска практика може да се опише като форма на критична мисъл между другите форми на критично мислене. За да се изгради широко разбиране за този вид дизайн, трябва да се свържат много използвани теоретични перспективи. Той изследва метафизиката, поезията и естетиката за да създаде странни обекти, които приканват хората да се замислят върху тях. Основните теоретични корени са във философията, хуманитаристиката и социални науки.

## **2.3 Дизайн културата**

Критичният дизайн се занимава с обществени проблеми. Неговата цел е критика на потребителската култура, но атакува и дизайн културата. Артефактите са натоварени с много предположения, зрителите трябва да ги разбират, чрез собствената си култура в изкуството и дизайна. Тази критична дизайн култура надхвърля институциите на дизайна. 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 практика, Изследване на дизайн (Design Exploration), изследване за дизайн (Design Studies).

Фалман описва работата на дизайнера, като ползва дизайн изследването въведено от Кристофър Джон Фрайлинг по следния начин: „Работата на дизайнера е разположена в три пресичащи се области – дизайн практика, изследване на дизайн и изследване за дизайн. Областта на дейностите в дизайна има синтетичен характер” (Fallman, 2008). Разбирането на трите области на дейност на дизайнера е от решаващо значение за дизайн дисциплината. Критичните практики, като интелектуална база за дизайна ги обединяват в хомогенен дисциплинарен модел.

## **ТРЕТА ГЛАВА**

### **Класификация на критичните дизайн практики**

#### **3.1 Позициониране в полето**

Дискусията твърди, че критичният дизайн е форма на продуктов дизайн, като продукта се разглежда в единна широка категория. Той, обаче все още не се приема като конвенционна форма на дизайн. С появата на нови политически и социални ангажменти в практиките на дизайна, се оспорва дисциплинарното ядро и дисциплината се развива в нови разширени територии, описаните тук периферни форми на дизайн. Допуска се, че приобщавайки ги към ядрото на дизайна е възможно да загубят критичният си потенциал, погълнати от конвенционалния дизайн. Практиките се развиват, съответно и наименованията, описващи ги се умножават. Но това, което е в основата на всички тях е умишленото използване на дизайн обекти, изразяващи идеи, които са идеологически, социално и/или психологически натоварени и често провокативни. Работата признава и уважава както специфичните особености, така и договорените характеристики на различните практики, и тук ги обединява под термина „Критични практики”. Използва се този термин, като теоретична основа за формулиране на съществуващата в НБУ практика. Необходими са изследвания на тази новооткрита проектна територия, за да бъде призната като валидна. Анализират се различни критерии, извлечени от множество изследователи на критичните си практики, целящи тяхното дефиниране и позициониране в дизайн полето. Въз основа на това се установяват общи критични характеристики, както и различия, доказващи автентичността на дизайн практиката в НБУ.

Тарп и Тарп преосмислят разширяването и съзряването на дизайн изследванията и практики през 21-ви век и предлагат основна рамка – търговски, отговорен, експериментален и дискурсивен дизайн (Tharp, Tharp, 2013). Дискурсивният дизайн се отнася до създаването на утилитарни обекти (услуги) взаимодействия, чиято основна цел е да съобщават идеи – артефакти,

вградени с дискурс. В тази теза има съпротива спрямо термина Дискурсивен дизайн, определен като чадър, включващ и критичните практики или по-общо определени като алтернативни опозиционни и маргинализирани от проф. Борис Сергинов (Сергинов, 2015). Терминът дискурсивен дизайн не е термин, който обхваща и определя цялата категория критични практики, които дисертацията изследва. Освен това наименованието „критични” на този етап от развитието на практиките е достатъчно широка и определяща категория. Концептуалният дизайн е определен като категория на практика от Биляна Калоянова (Калоянова, 2016). В тази теза изследването на концептуалното изкуство установява, че до голяма степен неговият арт продукт е дизайн (концептуален дизайн). Настоящото изследване още веднъж потвърждава това на д-р Биляна Калоянова за концептуалния дизайн, идентифицирано от гледна точка на дизайна. Тъй като изследването напредва чрез анализ от литературата и публикации, използването на концептуален дизайн като категория на практика отново е разработена.

Спекулативният дизайн представлява най-новото поле на критична дизайнерска практика. Неговата известност се развива ускорено по време на проучването. Той се основава на методи за бъдещо прогнозиране, подобно на Концепт дизайна, а тези методи са интегрирани с критично отношение, и са открити в критичния дизайн.

### **3.2 Категоризиране на практиките**

В прегледа на изследванията и направения 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.

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

Критичният дизайн е с пречистващ ефект и е променил вида критика, която Асоциативният дизайн предлага. Той се представя в контекста на науката, изкуството, психологията и обществото.

#### **3.2.1 Асоциативен дизайн**

Първоначално фокусиран върху дисциплината дизайн, асоциативният дизайн, подрива обикновените и ежедневните обекти. 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 дизайн, който се опира на артистични спекулации, а не на дизайн за производство. Методите за изразяване - промяна на контекст и хибридность се използват, за да представят понятията и поведението, използвани при употреба. Така селективни противоречия придават богато концептуално значение на обектите. Латентният хумор и сухото остроумие характеризират обектите.

### **3.2.2 Спекулативен дизайн**

Разположен между нововъзникващия научен дискурс и материалната култура, спекулативният дизайн обикновено се фокусира върху опитомяването на съвременните идеи в науката и приложните технологии. Той се занимава с прогнозиране на социално-технически тенденции, разработване на сценарии за ролята на дизайн продуктите в нови контексти на използване, свързан е с фючърси. Има за цел да разшири контекста и приложенията на работата, извършена в лабораториите и да ги покаже в ежедневни контексти. Много често обаче, те се разтварят в науката и технологията, което не подпомага развитието на дизайн дисциплината

### **3.2.3 Критичен дизайн**

Критичният дизайн се фокусира върху наличните социални, и етични последици от технологичните обекти на дизайна и неговата практика. Дизайнерите могат да представят културния хоризонт днес, предлагайки критика на това, което вече съществува. В основата му са парадигмата на функционалността и естетиката на употреба. Чрез механизми за отчуждение дизайнерите разширяват критичната дистанция между обекта и потребителя. По този начин те предизвикват коментар по текущите социално-икономически, политически, културни и психологически проблеми. Критичното движение се развива чрез синтез на обект и медии, които осигуряват адекватност на събитията, които ни подтикват да интерпретираме значението му.

## **3.3 Методи на работа**

Анализът идентифицира сатирата като изявена техника. Чрез сатирата, обектът на рационалност и наративът са идентифицирани като инструменти в критичната практика. Те се използват в асоциативния, спекулативен и критичен дизайн и могат да бъдат използвани за диференциране и структуриране на видовете практики.

### **3.3.1 Сатира**

Два основни вида сатира са процъфтели при Хораций и Ювенал. Подразделите на Сатирата са Бурлеската и Пародията. Асоциативният дизайн работи чрез хорийска сатира. В този подход дизайнерът взима съществуваща работа, създадена със сериозна цел или обект с висока репутация и прави работата да изглежда смешна, като я зарежда с алтернативни идеи. Това може да бъде постигнато чрез представянето и в неподходяща форма или контекст. Спекулативният и критичен дизайн работят чрез ювенална сатира. Подходът на Ювенал е мрачен. Той работи чрез наративни форми на алегория, преувеличение, противопоставяне, неприличие и насилие. Спекулативният дизайн работи чрез механизми на преувеличаване, изкривяване и алегория. Критичният дизайн работи чрез антитеза, контра предложение и алегория.



### **3.3.2 Форма на разказа**

Разработените разкази изобразяват фиктивни социални сценарии като средство за визуализиране на алтернативи. Типът на разказа, използван в дизайнерската работа в контекста на използването, структурира тематични категории. Асоциативният дизайн използва форма на вграден в обекта разказ. Спекулативният дизайн може да използва тези методи, но поради особените и непознати характеристики на обектите се изисква подробен разказ. Критичният дизайн работи по подобен начин, като използва филм, фотография и наративни форми, за да създаде външен разказ за поставяне на обекта в неговия контекст на използване. Типът на разказа съответства на типа сатира.

### **3.3.3 Рационалност и неяснота на обекта**

Онтологичната рационалност се отнася до това, колко рационален е обекта. В асоциативния дизайн представените обекти са по-рационални. Те са познати и разбираеми сами по себе си. Тъй като спекулативният дизайн се занимава с абстрактна и развиваща се технология, научният метод се счита за част от дизайн процеса, неговите обекти са описани като нерационални и трудно разбираеми. Обектите на критичния дизайн и използването им също зависи от изработването на външен разказ за контекстуализиране. Релационните аспекти на дизайна създават условия за лична проекция на въображение и ценности върху дизайна.

## **ЧЕТВЪРТА ГЛАВА**

### **Нова форма на критична практика**

#### **4.1 Контекст**

Едно ново поле, разработено от проф. д-р Борис Сергинов и развито в департамент Дизайн на НБУ има потенциала да даде на тези практики общо име. Създадено в контекста на дизайнерската култура то събира практики, които са дефинирани от общата им характеристика на критичността. Те са недисциплинарни и работят в академичен контекст с подходи, нагласи и мислене като практика. Тази критическа форма заличава разделянето на дисциплините на изкуството, дизайна и активизма. Целта е да се съживи концепцията критичност в теорията и практиката на съвременното изкуство и дизайна и да възстановят радикализираната си критичност, подобно на движенията в изкуството и дизайна на авангарда от миналия век. 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 нова критична дизайн практика в НБУ**

Въз основа на направения анализ на критичните дизайн практики се установява, че все още няма описани и анализирани подобни в изследванията за критичен дизайн. Тези, които се практикуват в НБУ са най-близо разположени

до по-горе описания Асоциативен дизайн, стоят близо до смисъла на Концептуалния дизайн. Но практиките се развиват. Анализът установява, че тези категории не могат да бъдат определящи термини за маргиналните, съпротивляващи се опозиционни дизайни. С присъщите на съвременното изкуство амония и плурализъм те имат деструктивен характер: „Този процес, който протича на повърхността, досяга най-важните основи на художествената генетика, влияе на изменението на структурата на културата, разкрива нейните граници, нарушава старите ограничения, докосва се до основите на художествената практика” (Сергинов 2015, стр. 358). Необходим е подходящ термин, който да ги означава. Дисертацията предлага за обсъждане термина Деструкция, като Деструктивни дизайн практики. Терминът очертава симптомите на деструктивните процеси в културата, заливащи света днес.

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

Няма конструкция без деструкция. Терминът е образуван от лат. destructio, което буквално означава: lat. отмяна и отказ и structio – изграждане, изработване. Хайдегер го описва като: „отхвърляне на традицията на тълкуване, за да се разкрие скрития смисъл” (Аронсон, 2009). Източникът се противопоставя на традицията, защото задачата на всяка традиция е да забрави източника. Подобно разбиране на връзката между традиция и източник изглежда се позиционира много близо до критичната дизайн идея. Основната задача е да запази традицията, като я очисти от паразитни слоеве и по този начин да очертае истинските и граници.

#### **4.3.1 Аргументи в изкуството**

Концепцията привидно се противопоставя на конструктивността, но съдържа в себе си изграждане. Всяко ново изкуство се утвърждава чрез унищожение в началото и демонстративно противопоставяне на съществуващия културен и професионален контекст.

#### **4.3.2 Аргументи в Дизайна**

Дизайна се появява, като деструктира изкуство, което е много по-ярка проява от деструкциите в изкуството. Дизайнът става „храм на душата”, (Сергинов, 2013) като заместител на религията. „В дизайна етика стана естетика, тя стана форма. Там, където някога е била религията, се е появил дизайн” (Groys, 2008). Тази идея за дизайн се търси в НБУ, деструктирайки дизайна като стока, като функция на пазара, който замъглява нещата (идеологии, ценности, вяра) под своята лъскава повърхност. В същото време се различава от своите радикални предшественици. Техните деструктивни тенденции въплъщават обективност и универсалност. Деструкцията тук е директна проекция на съвременността. Дизайнерите използват деструкцията като крайна мярка за симптом на по-голям подсъзнателен подем на търсене на нов дизайн с нови идеи.

#### **4.4 Деструктивните практики на дизайнери от НБУ**

Привидно произволни обекти, дизайн икони са деструктирани. Деструкцията разширява тяхната функция и представя материалната и функционалната им неопределеност. Функциалността на обекта е подтикната към крайна дисфункция. Обектите се превръщат в хиперфункционални, съдържат и функцията на идеи въплътени в тях. Например - преосмисляне на морала във функцията за полезност на обектите на дизайна. Тези обекти разширяват начините за разбиране на дизайнерските проблеми, идеи и граници на дизайна. Изложбите представят творчеството на студентите – бъдещите смутители на рутината, спокойствието и конформизма в съвременния дизайн.

##### **4.4.1 „Светлина и време”**

В ежегодните изложби студентите по дизайн от НБУ, чрез своите обекти разглеждат темата „Светлина и време”. Концепцията, че времето, като неделимо от пространството, вплетени в единната тъкан на пространство – време, която е в основата на нашата Вселена. Обекти – часовници, символни обекти деструктират същността на времето, представят го като погълнато от пространството. Изместено е времето на времето към времето на едновременността.

##### **4.4.2 Деструкция на патерици**

Деструктиран обектът е хиперфункционален. Предизвиква премисляне в неговата допълнителна функция. Деструкцията разкрива истинският смисъл, като поставя обекта над непосредствената реалност, повдигайки въпроси, свързани с неясна, нечиста задкулисна подкрепа напр. в политиката.

##### **4.4.3 Обектът „MOONBOOM”**

Стол на Биляна Калоянова и Весела Станоева е остра критика към дизайна и към неговата функционалност. „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 пациентът му вижда хармония между него, неговият нов образ и светът наоколо (Калоянова, 2016).

##### **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 редукия 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 самият акт на разтрошаване на съществуващите форми и изграждане на нова, а с рекомбинирането им е критичен. 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.

Тук авторът е лаконичен. Чрез деструктивен 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 е преход от означаващо до означавашо, от функционален, да се превърне в утопичен, в самореференциален 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.

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

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 да приемат нови качества. Буквалното присъствие на предметите, отменянето на техните деноминативни функции и приетите сурогати, преобръщат обичайното им възприятие. Като се поставят обектите извън контекста се постига неочаквана острота на семиотичните значения и връзки. Дизайнът не разрешава илюзия за бягство от реалността, не замества навика да се търси зад това, което вижда в обичайните символи. 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.

#### **4.4.6 Дизайн обекти от бетон**

Дизайн Брут. Представя нео брутализиъм като тенденция. Бетонът е особено привлекателен в нашия хаотичен и разпадащ се свят. Има физическа и емоционална тежест, постоянство и честност, а формите му могат да бъдат гротески и дори емоционално изтощителни. Те са чужди, тревожни. Дизайнерът търси идиом, който не е натоварен с фигуративно или абстрактно ползване, за да създаде автономна реалност, използва равнинни геометрични форми, които приема за универсални. Обектите не трябва да символизират или да представят нищо друго освен самите себе си. Тук идеята за „красота” е деструктурирана.

#### **4.4.7 Серия „Желани обекти” Биляна Калоянова**

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.

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

#### **4.5.1 Серията Софийска баница или Деструкция на идеята за баницата**

Софийска баница с отнета реална функция и запечатана в материал, като въвежда допълнителни функции я превръща в хиперфункционален обект. Смолата създава преграда, която дистанцира зрителя. Този жест трансформира обикновения предмет в нещо, което е различно от себе си. Разкрива усещането за културна изолация. Непреодолима мембрана ни дели от реалността и мисълта не може да докосне материалният свят, а само конструираният му образ, който активна въпроси към него. Капсулирането - измъкването на обекта от зрителя и дистанцирането, като похват противоречи на редимейд като директно свързан обект с реалността. Запечатана в смола софийска баница се представя в няколко варианта, представят различни идеи в различни контексти.

Съществуват три форми на престъпване на границите в изкуството: към дизайна, към реалността и към философията. В пластиката изкуството се стреми към дизайн, когато абстракцията (особено геометричната) отрязва пъпна връв с фигуративното изображение. Дори тогава, с художници като Мондриан запазват последния остатък от мимезис. Но в много творби на концептуалното изкуство, като тези на Барнет Нюман и Франк Стела дори тази пъпна връв е отрязана и ние влизаме в областта на двуизмерния дизайн (Beust, 2005).

## **ПЕТА ГЛАВА**

### **Съвременно изкуство – Дизайн**

В опит дисертационният труд да изясни какво е съвременно изкуство, се търси отговор на въпроса от експертни източници. Приема се тезата на Питър

Осборн, че съвременното изкуство е постконцептуално изкуство (Osborne, 2013). Той го описва, като нещо, което не е дадено, а постулирано. Работи не като изявление на факти, а проекция в бъдещето, която служи като рамка за разбиране за настоящето. Тезата на Осборн, че концептуалността вече не е различно качество или черта на отделните произведения на изкуството, а е проникнала в съвременното художествено произведение като цяло.

Повече от петдесет години след създаването, концептуалното изкуство се разглежда от гледна точка на последствията за съвременното изкуство. Описвайки съвременното изкуство като приложна форма на изкуство се разкрива, че процедурите, които концептуалните художници прилагат за отделяне на концепцията от нейното изпълнение, позволяват приложното изкуство и дизайна да навлязат в артистичната му практика. Концептуалното изкуство отваря категорията на генеричното изкуство. В разширената област, нова версия на изкуството, която обхваща всички други изкуства като вече не специфични според Де Дюв (de Duve, 1994). Съвременното изкуство изоставя постмедийната специфичност и навлиза във фаза, характеризираща изкуството като цяло (art in general). 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. Глобалната художествена вселена не подкрепя една единствена идея за изкуство и това позволява идеята за изкуство да изглежда съмнителна. Изкуството изцяло разчита на институциите и на дискурсивни форми, които му създават известна стабилност. Изглежда безспорно, че съвременното изкуство се характеризира с огромно разнообразие, както в своите прояви, така и в намеренията си. Според Данто (Danto, 2002) всяко определение или теоретично описание на съвременното изкуство ще трябва да се позовава на безкраен брой художествени образци. Това означава, 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. Спорът за равнопоставеността на дизайна и изкуството не е тема на това изследване. Вместо това дизайнът се разглежда като стратегия, използвана от артистите, работещи в разширени практики, за да развият работата си така, че да възприемат концептуално своята практика. И не е трудно да се разбере защо. Дизайнът става все по-сложен многопластов, по-зрелищен, по-широко разпространен в живота ни. Изясняваме тази тенденция към модел на работа, базиран на дизайн, както и концептуални произведения, близки или неразличаващи се от дизайн. Това тълкуване на концептуалното изкуство от дистанцията на времето изяснява онези практики, които са неразличими и работят едновременно в едно широко неидефинирано поле. Те дават основание за ново тълкуване на концептуалното художествено движение и предопределят практиките в съвременното изкуство. Статутът на съвременното изкуство е несигурен още от кризата на модернизма. Адорно предлага най-разтърсващото определение в прословутото си уводно изречение към „естетическата теория”:

„Очевидно е, че нищо по отношение на изкуството вече не е очевидно, нито неговият вътрешен живот, нито връзката му със света, нито правото му на съществуване” (Adorno 2002, стр. 1). Тази продължаващата криза в съвременното изкуство се характеризира със срив на конвенциите за медийна

специфичност, изчерпване на дисциплинарните различия, както и подозрение към изкуството като цяло.

### **Арт и дизайн**

Променената роля на визуалния артист, като културен производител е свързана с професионализирането. По-важното е, че и двете групи (художници и дизайнери) са разделили работния си процес на две напълно отделни части - информация и визуализация. Разделението между информацията и визуализацията означава, че практиката на концептуалните артисти е в спектъра на дизайна. При определянето на езика като основен носител, абстрактния концептуализъм отразява един икономически режим, в който абстрактната мисъл става все по-оперативна и конкретна - свързана с реалността. В този процес статутът на формалната абстракция се променя радикално. 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, щамповани върху повърхност или триизмерни конструкции. 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 Люит 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.

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. Придържайки се към своите революционни идеи 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. 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 изкуство, чрез дизайн. Дали художниците като дизайнери е успех или не - този въпрос с много голяма вероятност не е изследван. Това, което създаде разнообразието от практики, под името концептуално изкуство и ги свързва с първия авангард е желанието изкуството да изчезне като предмет, 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 не бъде изпълнено. Следователно това, което определя постконцептуалното изкуство не е изкуството, което имитира външния вид на концептуализма, а е изкуство, което приема сериозно своето наследство и това е

изкуството, което е в съответствие с желанието си за изчезване, едновременно признава невъзможността да изчезне.

### **Художникът - дизайнер**

Подигравката, с която критиците и артистите се отнасят към Джеф Кунс се губи в неговата слава. Кунс е харесван не само заради маркетинговите си трикове, но и защото може би представя истината за съвременното изкуство, като горестна баналност. Произведенията му са визуална комуникация. Външния вид на работата му е подчинена на основни идеи, вкоренени в нашата концепция за изкуство, които се оспорват само от случайния зрител. Докато Дюшан изследва кога едно произведение се превръща в изкуство, то Кунс превръща своето изкуство в стока и го обсъжда като стока, съблазнявайки зрителя със своя привидно луксозен блясък. Изкуство в името на занаятите или изкуство в името на концепцията? Изглежда, просто изкуство в името на името. „Кунс е положителна емблема на епохата, когато изкуството отново се занимава със света извън себе си”, обяснява Салтс (Miller, 2013). „Кунс казва, че работата му е концептуална” за това, че използва естетиката като „психологически инструмент” (Foster, 2014). Концептуалният характер се изразява от факта, че първо се проектира на компютър, а след това се изпълнява от помощници. Неговите картини са дизайнерски картини. Тук дизайнът осигурява всички маркери на естетическата амбиция. Креативният аспект е във фазата на предварителното проектиране. Това двойно естество обяснява защо неговите опоненти говорят за „меге form” (чиста форма), а неговите почитатели за „концептуално изкуство”. 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” е резултат от промяна, настъпила, когато визуалните артисти започват да се възприемат като предаватели на информация. Парадоксалното объркване между концептуалността и дизайна, достигнало кулминацията си в работата на Кунс, има свои оригинали в ранното концептуално изкуство. Три са основните причини за това объркване:

1. Откакто художниците започват да мислят за работата си по отношение на предаването на информация са обзети от гледната точка на дизайна.
2. Концептуалното изкуство въвежда дематериализацията на предмета на изкуството, намаляването и свеждането на произведението на изкуството до идея.
3. Художниците се считат за отговорни само за интелектуалната част (проектиране), опитвайки се да превъзмогнат материята.

## **ШЕСТА ГЛАВА**

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

Развитието на материалите традиционно стимулира както естетическите, така и технологични успехи. 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. Вторият е намаленият интерес към използването на чувствените и естетически свойства, които да ръководят развитието на материалите. Институционализираното разделение между форма, структура и материал, дълбоко вкоренена в модернистката теория на дизайна, паралелно с методическото разделяне между моделиране, анализ и производство, превърна формата в приоритет. 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. Негативните последици са, че много от психо-физически свойства на материалите са ясно субективни и така са извън пределите на науката за материали. 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. Днес под императивите на нарастващото признаване на неуспехите и екологичните задължения на този подход, съвременната дизайн култура преживява смяна на отношенията си с материалите. Независимо от това знанието за това, как да се проектира преживяване с различните материали, остава слабо разбрано за сега.

## Изводи

1. Съвременното изкуство се появява около 1970 г., когато концептуалното изкуство е на върха си.
2. Съвременното изкуство е глобализирана система за артистично производство и приемане 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.
4. Съвременното изкуство успява да бъде успешно и легитимно само като пост-концептуално изкуство.
5. Съвременния дизайн и съвременното изкуство са редуцирани до сбор от фундаментални, исторически специфични условия за творчество и приемане:
  - Културното господство на информацията води до разделение между концепцията и визуалната форма;
  - Чрез професионализацията на артистичните практики художникът придобива статут на ръководител на проект и културен предприемач;
  - Универсалната приложимост на критериите за „добър дизайн”, като следствие на горните две.

Описанието, в текста на дисертацията за съвременното изкуство е универсално и е в съответствие с откритостта и плурализма на съвременното произведение.

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

1. Концептуалното изкуство е критично, 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.

Наистина е странно за произведение на изкуството без критерии за качество да осъзнае, че всяка критична преценка е потенциално обратима, което означава, че силата на произведението може да бъде и неговата слабост и обратното. Това оказва влияние върху позицията на всички професионално ангажирани в съвременното изкуство и дизайн- дизайнери, художници, критици, куратори, учени. Освен това, съвременното изкуство е само дискурсивно. Няма начин да се заобиколи тази дискурсивна среда, тъй като тя формира контекста, в който съвременното изкуство задължително се създава и приема. Най-радикалните концептуални форми на изкуството винаги са се сблъскали със съдбата си да се разпаднат в чист дизайн.

Тезата заключава, че концептуалното изкуство цели институционална революция в изкуството, докато резултатът от тази промяна противоречи на духа на концептуализма. Предполагамата а priori заложена критика в концептуалното и съвременното изкуство, според тезата създават модел на интерпретация, който има за цел да:

1. Да избегне най-яръстните форми на критика;
2. Да създаде дискурсивна легитимация. (продуцирането на дискурс в съвременно изкуство винаги е легитимираща изкуството спекулация.)

Това тълкуване 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.

Новият Материализъм възобновява предположения за нещата от Вселената. Тази позиция рязко се противопоставя на философската и културната гледна точка, която доминира през последния половин век. Връщането на реализма, новият материализъм в българското изкуство са представени в някои важни изложби. Вдъхновени от обектно ориентираната онтология куратори и художници в България търсят нови, и важни въпроси за връзката между предметите (в ограничен или разширен смисъл) или съсредоточават вниманието си върху естетиката на нечовеците, за „нещата“ като обекти за критично изследване.

В резултат на глобализацията, социалното и технологичното развитие, все повече сме свидетели на зараждането на критични дизайн практики. Тези практики се развиват в академичните общности и се представят в утвърдени контексти и пространства за изкуството, в дизайн културата, технологични лаборатории и активистки арт и дизайн. Тези критични дизайн практики съдържат потенциал да обхванат всички области на дизайна. Едно ново критично дизайн поле, открито от проф. д-р Борис Сергинов за преподаватели и студенти в НБУ има потенциала да даде на тези практики общо име. Тезата въвежда критичната дизайн практика, като част от дисциплинарен проект. Дисертацията картографира практиката. Трудът идентифицира и описва три обединяващи групи критични дизайн практики, както и методите на работа. Описват се някои дизайн обекти от практиките на студенти и преподаватели от НБУ. Въвежда се нов термин за обсъждане в дискурса на критичния дизайн, описващ тези практики. Дисертацията предлага за обсъждане термина Деструкция, като означаващ - Деструктивни дизайн практики. С това се отваря ново поле за изследване на дизайна в академичен контекст и се присъединява към международните изследвания с нова уникална критична дизайн практика.

Институционализираното разделение между форма, структура и материал, дълбоко вкоренена в модернизистката теория на дизайна, паралелно с

методическото разделяне между моделиране, анализ и производство, е превърнала формата в приоритет. А липсата на познания за материалите означава, че дизайнерът се концентрира предимно върху формата, докато избора на материалите за дизайна се оставят на инженерите и производителите. 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 формите и структурите се развиват с максимална производителност и с минимални ресурси, чрез местни материали, изследователи предлагат и развиват модели и процеси за подход към материалите, въз основата на активирани чрез изчисления саморазвиващи се форми. Появява се нова посока на изследвания за активната роля на материалите при формирането на преживяванията. Много влиятелни проучвания са проведени, за да информират как усещаме материалите. Независимо от развитието на науката за материали знанието за това, как да се проектира преживяване с различните материали, остава слабо разбрано засега.

## 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 на 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.

**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 на дисертацията

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

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

Калянова, Б., (2016). Концептуален и устойчив дизайн.Издательство 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/db614901ee94dd05dccb4c8a7fbc172sv=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 KippenbergerMartin Kippenberger.Research PaperJan.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/gimngs/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/Frank%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.e-flux.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.alejandrocasales.com/teoria/teoria/conceptual\\_art\\_a\\_critical.pdf](http://www.alejandrocasales.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://thechanelhouse.org/wp-content/uploads/2017/09/Fredric-Jameson-A-Singular-Modernity-Essay-on-the-Ontology-of-the-Present-2002.pdf>

Jeanne P., (2002). Wochen Klausur. Art and Sociopolitical Intervention.  
<http://eipc.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/cproVozeFxParagraphs\\_on\\_Conceptual\\_Art\\_Sol\\_leWitt.pdf](http://www.corner-college.com/udb/cproVozeFxParagraphs_on_Conceptual_Art_Sol_leWitt.pdf)

LeWitt S., (1990). Serial Project #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, Conceptual Art: A Critical Anthology. The MIT press. pp.294-295.

Lippard L., Chandler J., (1968). The Dematerialization of Art. in Ed. Alberro and Stimson, Conceptual Art: 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 American Art. <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>

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, August 1, 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: February 2002  
<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., Claura 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](https://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/>