

ПОЛИКАРПОВА С.В.

«Подрывные инновации» в декоративно-прикладном искусстве рубежа XX–XXI веков

Декоративно-прикладное искусство рубежа XX–XXI веков произвело революцию: оно подорвало конвенциональные представления о границах видов художественного творчества и инициировало их пересмотр. Критик Либби Селлерс связывает это с появлением такого феномена, как «коллекционный дизайн». Именно благодаря ему ДПИ стало наравне с искусством. Отметим основные события, которые узаконили этот статус. С 1990-х годов дизайн начал соседствовать в экспозиционном пространстве музеев и галерей с современным искусством. Параллельно шел процесс легализации дизайна как равного на международных художественных ярмарках. К примеру, таких как *Art Basel* и *Frieze Art Fair*. Не менее важным фактором стало выравнивание цен на дизайн и современное искусство в продажах аукционных домов. Точкой отсчета принято считать торги *Phillips* в 2009 году. Кресло Марка Ньюсона под названием *Lockheed Lounge* ушло за £1 105 250. Для исследования феномена коллекционного дизайна была выбрана модель «подрывных инноваций» экономиста Клейтона Кристенсена. На ее основе в работе дан анализ эволюции рынка дизайна с конца 1960-х годов до нашего времени: описаны причины отхода многих ведущих мастеров от идей модернизма с его догмой «форма должна следовать функции»; рассмотрены пути их дальнейших творческих поисков; проанализированы предпосылки формирования феномена коллекционного дизайна; описаны свойства его художественных объектов, ставших на сегодня одними из самых востребованных новых «продуктов» арт-рынка. В работе подробно описана роль «подрывных инноваций» как в формировании этого нового «продукта», так и в организации процесса труда дизайнеров – явления, получившего за любовь к ремесленным традициям название «новая готика». Работа резюмируется опровержением мрачных пророчеств Уильяма Морриса. Сто лет спустя, на рубеже XX–XXI веков, именно новые технологии помогли декоративно-прикладному искусству вернуться к своим истокам.

Поликарпова Светлана Васильевна

Искусствовед, ученый секретарь Государственного историко-архитектурного, художественного и ландшафтного музея-заповедника «Царицыно», Москва
ORCID ID: 0000-0003-2381-5571
spolikarpova@gmail.com

Ключевые слова: современное искусство, дизайн, декоративно-прикладное искусство, инновации, арт-рынок.

Polikarpova Svetlana V.

Art historian, scientific secretary of the State Historical, Architectural, Art and Landscape Museum-Reserve "Tsaritsyno", Moscow
ORCID ID: 0000-0003-2381-5571
spolikarpova@gmail.com

Key words: contemporary art, design, art market, applied art, innovation.

POLIKARPOVA SVETLANA V.

**“Disruptive Innovation” in Decorative
and Applied Art of the Late 20th and Early
21st Centuries**

Decorative and applied art of the late 20th and early 21st centuries initiated revision and disrupted our views on the conventional system of art. Critic Libby Sellers attributes this to emergence of such phenomenon as “collectible design”. Due to it decorative and applied art became on a par with fine art. To explore this phenomenon we used the model of “disruptive innovation” that was first defined by Harvard Business School professor Clayton Christensen. First of all at this article we point out to the main events that legitimized this status of decorative and applied art. We describe its expansion into exhibition spaces of art galleries and museums which has begun since the 1990s. At the same time it was legalizing as an equal to fine art at the international art fairs. For example, at *Art Basel* and *Frieze Art Fair*. Alignment of prices at auction sales was the significantly important factor. Nowadays costs of collectible design and of contemporary art have the same high level. Marc Newson became the first designer who made hay while the sun shone. *Phillips* auction house sold his armchair called *Lockheed Lounge* for £ 1,105,250 in 2009.

Декоративно-прикладное искусство рубежа XX–XXI веков произвело революцию: оно подорвало конвенциональные представления о границах видов художественного творчества и инициировало их пересмотр. Историк дизайна, в прошлом куратор Музея дизайна в Лондоне Либби Селлерс в своей книге *Why What How: Collecting Design in a Contemporary Market* связывает это с появлением такого феномена, как «коллекционный дизайн» [12, с. 27]. В коллекционном дизайне искусствовед, основатель консалтинговой компании *Aurelie Julien Collectible Design* и на сегодня один из самых востребованных советников по комплектованию коллекций Орели Жюльен выделяет два направления: современное и историческое. К последнему она относит все востребованные на арт-рынке предметы промышленного дизайна, созданные с конца XIX века до начала 1970-х годов. Однако в научной среде историческое направление считают искусственно созданным явлением в интересах арт-рынка, которое не представляет интерес для искусствознания. «Парадоксальным образом время от времени технологическое устаревание способно отчасти наделять дизайн аурой искусства. После смерти Жана Пруве, как раз в тот период, когда его производственные методы стали казаться безнадежно устаревшими, произошло нечто непредвиденное. Стараниями нескольких парижских дилеров его мебель и даже уцелевшие архитектурные произведения обрели новую жизнь. Они стали предметами коллекционирования», – пишет директор Лондонского музея дизайна, художественный критик, декан факультета искусств, архитектуры и дизайна Кингстонского университета Дейан Суджич [5, с. 131]. Значимым для истории ис-

кусства в коллекционном дизайне стало современное направление. Именно благодаря ему объекты ДПИ впервые были приравнены к произведениям искусства.

Для исследования феномена современного коллекционного дизайна наряду с традиционным для искусствоведения формально-стилистическим методом анализа нами была выбрана экономическая модель «подрывных инноваций» [8]. Ее разработал Клейтон Кристенсен и впервые описал в книге *The Innovator's Dilemma: When New Technologies Cause Great Firms to Fail*, опубликованной в 1997 году. Кристенсен изучил, как происходит передел рынка между магнатами и новыми игроками, которые отвоевывают себе лидирующие позиции благодаря «подрывным инновациям». Обращение к экономической модели оправдано и самой природой декоративно-прикладного искусства, и в частности дизайна: художественная промышленность создает изделия для удовлетворения бытовых нужд людей, она функционирует по законам рынка и ориентирована на получение прибыли.

К. Кристенсен: «Большинство новых технологий способствует совершенствованию продукта. Такие технологии я называю поддерживающими. Они могут быть новыми, радикальными, очень постепенными – инкрементными. Но у всех поддерживающих технологий есть общая черта: они улучшают качество существующих продуктов в пределах технических характеристик, важных для основных потребителей на главных рынках. Большинство технологических прорывов в каждой отрасли – поддерживающие. <...> Однако время от времени появляются „подрывные технологии“: инновации, которые обеспечивают более низкое качество продукта по основным техническим характеристикам, по крайней мере в ближайшем будущем. <...> „Подрывные технологии“ приносят на рынок совершенно новые предложения. <...> Бывают времена, когда правильно не прислушиваться к желаниям потребителей, разрабатывать продукты не самого высокого качества, которые обещают меньшую прибыль, и завоевывать маленькие рынки, обходя стороной основной рынок» [8, с. 12–15].

В дизайне такие времена настали с кризисом концепции модернизма. Почетный профессор Иллинойского университета, историк искусства в области дизайна Виктор Маголин в книге *Design Discourse:*

History, Theory, Criticism описывает их так: «Модернисты думали, что рациональный подход поможет им найти решение многих социальных проблем, не порождая новых. И многие искренне возлагали надежды на массовое производство и конвейер. <...> Окончательный крах этих идей начал отчетливо ощущаться уже в 1960-е годы» [9, с. 10–11]. Тогда и появляются первые дизайнеры, которые, говоря словами К. Кристенсена, начинают не прислушиваться к желаниям потребителей, не гонятся за прибылью и перестают стремиться разработать продукты высокого качества, а начинают экспериментировать. Мы имеем в виду течения «радикального дизайна», «антидизайна» и дизайна эпохи постмодернизма, в которых существенную роль сыграли журнал *Casabella*, свободная школа-лаборатория дизайна *Global Tools*, студии «Архизум», «Суперстудио», «Штурм», «Алхимия» и «Мемфис» [2, с. 276–348]. Вот как цель творческих поисков всех этих объединений объясняет один из самых значимых дизайнеров того времени Этторе Соттсасс: «Изначально функционализм был озабочен только эргономикой, но мне кажется, что в повседневной жизни существуют другие столь же важные аспекты. Возможно, они менее очевидны, что не умаляет их значение. Это эмоциональная, чувственная, духовная и даже эротическая функции» [15, с. 162]. В одном из своих интервью Соттсасс поясняет, что это за «новые функции» и в чем их смысл: «Не говорите мне, что стол должен быть сделан, следуя точным критериям. Если я нарисую его с кривыми или разными ножками, это не значит, что такой стол менее полезен, чем стол с прямыми. Почему он менее полезен? За ним так же хорошо можно пообедать, может быть, даже лучше, поскольку, глядя на такой стол, невольно развлекаешься» [1]. Автор книги *Design on trial. Critique and metamorphosis of the contemporary object*, преподаватель промышленного дизайна Университета Кампани «Луиджи Ванвителли» Франческа Ла Рокка пишет: «Мы бы предложили такую метафору: нечто, что сама наука когда-то театрально выбросила за дверь, с конца 1960-х годов на крыльях научных инноваций начало возвращаться к нам через окно. Это „нечто“ отличают анимистические и иррациональные свойства, которые так ценны в человеческих отношениях» [11, с. 83].

Это «нечто» и подготовило почву для появления нового типа «продукта» на художественном рынке, который воплотили в себе

объекты современного коллекционного дизайна⁽¹⁾. С подачи Орели Жюльен их стали называть «функциональными скульптурами» [7]. Дейан Суджич так описывает историю происхождения этого термина: «В начале 1980-х годов то, что сейчас принято называть дизайном ограниченных партий, ... как раз и было одной из стратегий выживания. Дизайнерам, невостребованным производителями и потому не имевшим доступа к промышленным методам, только и оставалось, что делать вещи самим. Созданный таким образом стул можно скорее принять за скульптурное выражение идеи стула, чем за стул как таковой. Поначалу эта продукция располагалась где-то на периферии мира дизайна. Но аукционные дома и галереи интересовались ею все больше и больше, цены на нее постепенно росли, и для многих она переместилась с периферии на авансцену» [5, с. 132]. Проследим, как это происходило.

С 1990-х годов коллекционный дизайн начинает соседствовать в экспозиционном пространстве с современным искусством. Точку в спорах об уместности возвысить мастера-«прикладника» до уровня художника поставил ведущий мировой арт-дилер Ларри Гагосян, устроив персональную выставку дизайнера Марка Ньюсона в *Gagosian Gallery* в 2007 году.

Параллельно шел процесс легализации декоративно-прикладного искусства как равного на международных художественных ярмарках. К примеру, в 2005 году при *Art Basel* возникает смотр дизайна *Design Miami*, а с 2007 года выставка *DesignArt London* проводится одновременно с лондонской ярмаркой современного искусства *Frieze Art Fair*.

Третий не менее важный фактор – это выравнивание цен на дизайн и современное искусство в продажах аукционных домов. Точкой отсчета стали торги Phillips в 2009 году. Кресло Марка Ньюсона под названием *Lockheed Lounge* (алюминий, стекловолокно), созданное

(1) Во избежание путаницы с терминологией отметим, что ряд исследователей предпочитает использовать в отношении современного коллекционного дизайна термин «новый дизайн» [10, с. 158], некоторые рассматривают его как продолжение тенденций, начавшихся в конце 1960-х годов, и относят к «арт-дизайну» [4, с. 127]. Не станем углубляться в тему терминологических противоречий и споров, а сконцентрируемся на сути рассматриваемого явления.



Илл. 1. Начо Карбонелл, скамейка-светильник «Под светящимся деревом»
URL: https://www.carpentersworkshopgallery.com/works/floor-lamps/under-a-light-tree-136_2019/

в 1988 году тиражом 14 экземпляров плюс 1 прототип, ушло за £1 105 250⁽²⁾. Подобное же кресло в 2015 году было продано за £2 434 500⁽³⁾.

Классическим примером «функциональной скульптуры» может служить работа дизайнера Начо Карбонелла «Под светящимся деревом», показанная в рамках спецпроекта «Нефункциональное» на Венецианской биеннале современного искусства в 2019 году. «Под светящимся деревом» представляет собой объемно-пространственный объект, в котором легко прочитывается фигуративный художественный образ. Объект иллюстрирует сюжет, довольно распространенный в жанре пейзажной живописи: под сенью пышной кроны, образованной тремя деревьями, произрастающими из ска-

листого остова, мы видим место, где могут отдохнуть проходящие мимо путники. Оно выполнено в форме четырех стульев, которые расположены попарно, спинками друг к другу. Деревья отличаются спиралевидно изогнутые стволы, от среднего из них в левую сторону ответвляются сучки, служащие опорой для сидений стульев. Цветовая гамма объекта сдержанная, в ней преобладают коричневые и охристые тона. Подобно предметам искусства этот объект выполнен в единичном экземпляре. Однако наряду с художественным образом «Под светящимся деревом» несет в себе и утилитарную функцию: объект предназначен для интерьера, являясь одновременно предметом мебели и светильником.

Как видим, «продукт» современного коллекционного дизайна смог совместить в себе запросы сразу двух разных целевых аудиторий художественного рынка: любителей и чистого искусства, и функционального.

Есть еще несколько важных деталей, отличающих «Под светящимся деревом». Наряду с декоративными материалами, такими как кортеновская сталь, которую художники высоко ценят за бархатистую фактуру и налет патины, для изготовления «Под светящимся деревом» использованы инновационные материалы и технологии. Например, металлическая сетка, из которой сделан светильник в виде кроны деревьев, обработана несколькими слоями напыляемого пробкового покрытия. Этот материал появился в начале XXI века. Наряду с высокими эстетическими свойствами его отличают другие полезные характеристики: пробка является естественным антисептиком, не подвержена гниению и появлению плесневых грибов, ее не едят грызуны и насекомые, пробковые материалы не пропускают ультрафиолетового излучения, не накапливают статическое электричество. Все это очень важно для предметов мебели и декоративных элементов осветительных приборов.

«Подрывные инновации» в современном коллекционном дизайне применяются как в процессе организации труда и технологии изготовления «функциональных скульптур», так и в выборе материалов.

С середины XX века из всех достижений науки в художественной промышленности приоритет зачастую отдавался материалам, которые подходят для производства одноразовых или быстроизнашиваемых вещей. Согласно классификации К. Кристенсена, дизайн

(2) <https://www.phillips.com/detail/marc-newson/UK050109/72?fromSearch=Lockheed%20Lounge&searchPage=1>

(3) <https://www.phillips.com/detail/marc-newson/UK050215/226?fromSearch=Lockheed%20Lounge&searchPage=1>

ориентировался на «поддерживающие технологии», которые помогают совершенствовать «продукт» в интересах конъюнктуры рынка. В числе модных материалов стоит упомянуть разные виды пластмасс, синтетические ткани, древесно-стружечные плиты. Причина в том, что сама идеология дизайна второй половины XX века выстраивалась на побуждении покупателей к неустанному потреблению и была запрограммирована на «плановое устаревание вещи». Вот как об этом пишет Дейан Суджич в книге «Язык вещей»: «Мысль, что я могу так быстро сдать в утиль вещь, на которую совсем недавно возлагал большие надежды, в свое время показалась бы мне невыносимым расточительством. Но именно об этом мечтали пионеры американского маркетинга еще в 1930-е годы. Они были полны решимости убедить мир, что из Великой депрессии его выведет рост потребления. Первопроходец рекламного бизнеса Эрнест Элмо Калкинс ввел понятие „потребительский инжиниринг“. В своей книге „Потребительский инжиниринг: новый способ добиться процветания“, вышедшей в 1932 году, он утверждал: „Все товары делятся на две категории: те, которыми мы пользуемся, например автомобили и безопасные бритвы, и те, которые мы расходует, например зубная паста или печенье. Задача потребительского инжиниринга – сделать так, чтобы мы расходовали товары, которыми сегодня просто пользуемся“. Apple сумел воплотить эту идею в жизнь, причем как раз в тот момент, когда мир начал осознавать, что наши природные ресурсы не бесконечны. Он придумал модный лоск непрерывному процессу потребления – при беззастенчивой поддержке хипстеров в черных джинсах и черных футболках вместо деловых костюмов» [6, с. 13].

Современный коллекционный дизайн остановил погоню за новизной ради самой новизны и вернул в декоративно-прикладное искусство традиционные натуральные материалы, а в отборе новых во главу угла поставил социальную ответственность и заботу об экологии. В исследовании Лиз Корбин и Сиитал Солански *Why materials matter. Responsible design for a better world* отмечается, что на сегодня в мире существует более 160 тыс. уникальных материалов [14, с. 6]. В своей книге они приводят десятки примеров успешно реализованных проектов, в которых дизайн благодаря новым технологиям смог уйти от расточительного использования ресурсов и загрязнения окружающей среды.

В качестве иллюстрации мы бы хотели рассказать об опыте выпускника Академии дизайна в городе Эйндрховен Бассе Ститтгена. Он был шокирован, когда узнал, что на мясоперерабатывающих предприятиях отходы в виде крови животных исчисляются миллионами литров в год. В надежде найти им достойное применение Ститтген создал биополимер на основе белка. Для его производства дизайнер высушивает кровь и превращает ее в порошкообразную массу, которую затем нагревает и прессует. В роли связующего агента, обеспечивающего клеевые свойства, выступает белок альбумин. В 2017 году вышла коллекция «Связанные с кровью», на которой Ститтген продемонстрировал свойства нового материала в предметах посуды и интерьера.

Благодаря использованию новых технологий коллекционный дизайн смог отказаться от конвейера и разделения труда, на которые делал ставку модернизм, мечтая устранить неравенство, воспитать вкус и обеспечить как можно больше людей недорогими и красивыми товарами. Уже в конце первой трети XX века стало очевидно, что эти благие намерения неосуществимы. Дейан Суджич: «Как самостоятельный вид деятельности дизайн возник во второй половине XIX века под влиянием Промышленной революции, и с тех пор самовосприятие дизайнеров кардинально изменилось. Изначально они были идеалистами, видевшими себя в роли социальных реформаторов, и относились к современной им эпохе с огромной антипатией, как Уильям Моррис к Англии XIX века, а столетие спустя превратились в харизматичных „торговцев воздухом“, возглавляемых американцем Раймондом Лоуи. Моррис ненавидел „век машин“ и пытался найти способ возродить традицию ручного кустарного производства. Лоуи же в свое время обещал оптимизировать кривую продаж. Моррис создавал красивейшие орнаменты для тканей и обоев – они популярны и сегодня. Раймонд Лоуи ставил перед собой куда более скромную задачу: помочь производителям сигарет *Lucky Strike* увеличить объемы продаж, изменив цвет пачки» [5, с. 28–31].

Йоб Смит – один из художников знаменитой студии «Йоб» – говорит про свое творчество: «Мы творим новую готику» [13, с. 53]. Он, конечно, имеет в виду не стиль неоготика, а характерный для современного коллекционного дизайна возврат к ремесленной практике создания предметов ДПИ.



Илл. 2. Ирис ван Херпен, платье из коллекции «Кульбиты»
URL: <https://www.irisvanherpen.com/haute-couture/capriole>

Художественные объекты выпускаются либо в единичном экземпляре и именуется «уникатами» (англ. one-off) по аналогии с названием первого предприятия знаменитого дизайнера Рона Арада, либо изготавливаются ограниченным тиражом. В коллекционном дизайне художник участвует во всех этапах производства: он создает эскизы, делает прототипы, мастерит художественный объект своими руками. Даже если в производстве применяются созданные промышленным способом детали или же задействован труд других людей, ключевая роль всегда остается за автором. В художнике снова стали ценить высокий уровень владения ремесленными навыками, знание свойств разных материалов и способов их обработки. Все это действительно похоже на работу средневековых мастеров, но в «новой готике» есть существенное отличие. Художники ДПИ не совершили

эскапизм из настоящего в прошлое, отказавшись от достижений науки и техники, напротив, они оснастили свои мастерские более инновационным оборудованием, чем могут себе позволить крупные заводы, ориентированные на производство массовой продукции. Например, по-настоящему «подрывной инновацией» стало использование 3D-принтеров. Так называют станки с числовым программным управлением, использующие метод послойного создания модели. Они позволяют в буквальном смысле слова выращивать как прототипы, так и сами произведения искусства. Диковинные платья для своих уникальных коллекций модельер Ирис ван Херпен полностью создает на 3D-принтерах.

Итак, как мы смогли убедиться, «новый» продукт в виде «функциональных скульптур» – это результат удачного симбиоза современного искусства и дизайна, в основе которого лежит ремесленный труд с использованием «подрывных инноваций».

Надо сказать, что на сегодня дискурс коллекционного дизайна затрагивает практически все актуальные темы современного искусства: он занимается популяризацией самобытных культур бывших колоний в европейском контексте, решает проблемы сексуальных меньшинств и гендерного неравенства, уделяет огромное внимание вопросам экологии. Список можно продолжать. Чтобы проиллюстрировать, как в «функциональных скульптурах» художественный образ или концепт совмещаются с функциональностью, технологиями и ручным трудом, остановимся на популярной в искусстве XX века теме «мусора».

Еще в начале прошлого века Курт Швиттерс предлагал рассматривать старые вещи как историческое свидетельство безвозвратно ушедшего от нас милого прошлого и использовать мусор в качестве «красок». Свои мерц-картины он «рисовал» проездными билетами, кусками древесины, гардеробными номерками и прочим хламом. Столь же талантливыми коллажами из мусора вошел в историю искусств Луи Понс. Среди дизайнеров «фигуративных скульптур» продолжателями их идей стали Пит Хейн Эйк, Бетан Грей, Юрген Бей. В мастерской Пита Хейн Эйка обретают второе рождение ржавые трубы, сбитый со стен кафель, выброшенные на помойку оконные рамы, шкафы, кровати и столы. Он прославился как искусный специалист по дереву и изобретатель лаков, которые любую старую деревяшку



Илл. 3. Пит Хейн Эйк, комод из коллекции «Отходы»
URL: <https://pietheineek.nl/en/product/waste-cabinet-in-scrapwood-3-drawers-1-door-high-gloss>



Илл. 4. Бетан Грей, «Цилиндрический табурет» из коллекции «Исследование Эдема»
URL: <https://bethangray.com/collections/exploring-eden/>

умудряются преобразить в элемент дорогой мебели. Одна из самых его известных коллекций – «Отходы».

Бетан Грей работает с отходами морских промыслов и птицеводства. В 2019 году она создала коллекцию «Исследование Эдема». Главным вызовом для британского дизайнера стала разработка эффективных консервантов, которые помогли бы придать органическим материалам долговечность, но при этом сохранить воздушную нежность оперения птиц и радужные цвета перламутровой фактуры пинны, раковин морских гребешков и плакуны тропической. Шедеврами «Исследования Эдема», иллюстрирующими, насколько Грей мастерски справилась с этим вызовом, считаются «Цилиндрические табуреты».

Датский дизайнер Юрген Бей, работая с мусором, делает ставку на симбиоз старого и нового. Он дарует вторую жизнь вещам, скрещивая хлам с оболочками из современных материалов. Показательны его коллекции мебели «Кокон» и ламп «Светлый оттенок».

Стюарт Хейгарт использует технику аккумуляций, которую впервые представил в своих инсталляциях Арман Пьер Фернандес. Для создания своих аккумуляций английский дизайнер светильников коллекционирует самый причудливый мусор: тут и дужки от старых очков, и разбитые зеркала, и использованная пластиковая посуда.

В лампе «Цвет прилива», представленной на выставке «Нефункциональное» в рамках Венецианской биеннале современного искусства 2019 года, он использовал предметы, найденные на берегу моря.

Среди них старые очки для плавания, воланчики, тарелки, крышки, ножницы, бутылки. При кажущейся простоте все лампы Стюарта Хейгарта представляют собой хорошо продуманные с точки зрения инженерии объекты.

Продолжателем традиций Сезара Бальдаччини, который прославился художественными объектами из старых машин, сплюснутых под прессом, стали Тейо Реми и Броди Нейл. В 1991 году Тейо Реми разработал художественный объект, в котором хлам вдохновляет на приятную ностальгию. Каждое «Тряпичное кресло» голландского дизайнера создается в сотворчестве с заказчиком. Тейо Реми просит клиента, чтоб тот собрал всю дорогую его сердцу старую одежду. Реми укладывает эти тряпки слоями, прессует с помощью уникальной



Илл. 5. Стюарт Хейгарт, светильник «Цвет прилива». Выставка «Нефункциональное» в рамках Венецианской биеннале современного искусства 2019 года. Фотография С.В. Поликарповой



Илл. 6. Стюарт Хейгарт, светильник «Цвет прилива». Деталь. Выставка «Нефункциональное» в рамках Венецианской биеннале современного искусства 2019 года. Фотография С.В. Поликарповой



Илл. 7. Тейо Реми, «Тряпичное кресло»
Источник: <https://www.droog.com/webshop/product/rag-chair>



Илл. 8. Броди Нейл, стол «Гироскоп»
Источник: <https://brodieneill.com/gyro-table-2016/>

конструкции и металлических скоб – и вот так получается новое модное кресло.

Благодаря разнообразию старой одежды не существует ни одного одинакового экземпляра. Размер объекта достигает 60х60х100 сантиметров, а вес – 56 килограмм. «Тряпичное кресло» вошло в коллекцию 7 музеев по всему миру. Показательно, что Тейо Реми, выставляя его на международных выставках, никогда не возит готовый предмет, а создает кресло из поношенной одежды, которую собирает на месте.

Броди Нейл использовал метод Бальдаччини для решения проблем с главным злом современной цивилизации – пластиком. В 2016 году на Лондонской биеннале дизайна был представлен его стол «Гироскоп».

Австралийский художник несколько месяцев ездил по всему миру и собирал на пляжах пластиковый мусор, чтобы создать из него «образцы драгоценного мрамора, древесины и слоновой кости на океанском террасце»⁽⁴⁾. Своей работой Нейл доказал, что дешевый пластик талантливый художник способен превратить в дорогой материал, а покупать вещи из переработанных отходов людей может сподвигнуть не только социальная ответственность, но и их искренний восторг перед красотой таких материалов.

Резюмировать этот обзор хочется цитатой Уильяма Морриса. Размышляя о декоративно-прикладном искусстве рубежа XIX–XX веков, он с горестью писал: «Помимо желания создавать красивые вещи, главной страстью моей жизни была и остается ненависть к современной цивилизации» [3, с. 23]. Лидер движения «Искусств и ремесел» считал, что капиталистическая система, индустриализация и новые технологии уничтожат ценность ручного труда, нивелируют значимость ремесленных навыков художника и задушат творчество. По иронии судьбы, спустя сто лет и именно из-за огромного прессинга этих факторов, декоративно-прикладное искусство в виде такого явления, как современный коллекционный дизайн, возвратилось к своим истокам, найдя гармоничное сочетание искусства, ремесла и технологий, творческой свободы мастера и его востребованности на художественном рынке.

(4) <https://brodieneill.com/gyro-table-2016/>

Список литературы:

- 1 Арт-дизайн, первичные признаки. Журнал «Техническая эстетика» – сентябрь, 1989. URL.: http://www.designspb.ru/news/articles/art_design_primary_signs/ (дата обращения 18.09.2019)
- 2 Михайлов С.М. История дизайна. Т. 1. М.: Союз дизайнеров России, 2002. 279 с.
- 3 Моран А. История декоративно-прикладного искусства: от древнейших времен до наших дней. М.: Искусство, 1982. 578 с.
- 4 Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма. М., Искусство, 1973. 512 с.
- 5 Суджич Д. В как Bauhaus: Азбука современного мира. М.: Stelka Press, 2017. 400 с.
- 6 Суджич Д. Язык вещей. М.: Strelka Press, 2013. 240 с.
- 7 Accompagner des artistes et développer des projets forts et exclusifs – 17th décembre, 2012. Cooperative design. URL.: <http://www.cooperativedesign.fr/2012/12/accompagner-des-artistes-et-developper-des-projets-forts-et-exclusifs/> (дата обращения 21.10.2019)
- 8 Christensen Clayton. The Innovator's Dilemma: When New Technologies Cause Great Firms to Fail (Management of Innovation and Change). UK: Harvard Business Review Press, 2016. 288 p.
- 9 Design Discourse: History, Theory, Criticism. Edited by Victor Margolin. Chicago: IL: University of Chicago Press, 1989. 302 p.
- 10 Dumont-Schnellkurs. Design. / Thomas Hauffe. Koln: Dumont, 1995. 192 p.
- 11 Rocca Francesca. Design on trial. Critique and metamorphosis of the contemporary object. Italy; FrancoAngeli s.r.l., 2017. 174 p.
- 12 Sellers Libby. Why What How: Collecting Design in a Contemporary Market. UK: HSBC Private Bank Ltd., 2010. 144 p.
- 13 Smeets Job, Adamson Glenn, Labaco Ronald, Gaillard Loïc, Lombrall Julien. Studio Job: Monkey Business. NY: Museum of Art & Design, 2016. 256 p.
- 14 Solanski Seetal. Why materials matter. Responsible design for a better world. UK: Prestel, 2018. 239 p.
- 15 Sottsass. UK: Phaidon Press Publ., 2017. 472 p.

References:

- 1 Art-dizajn, pervichnye priznaki [Art design, primary signs]. *Tekhnicheskaya estetika*, September, 1989. Available at: http://www.designspb.ru/news/articles/art_design_primary_signs/ (18.09.2019).
- 2 Mihajlov S.M. *Istoriya dizajna* [History of design]. Vol. 1. M.: Soyuz dizajnerov Rossii Publ., 2002. 279 p. (In Russ.)
- 3 Moran A. *Istoriya dekorativno-prikladnogo iskusstva: ot drevnejshih vremen do nashih dnei* [The history of arts and crafts: from ancient times to the present day]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 578 p. (In Russ.)
- 4 Morris U. *Iskusstvo i zhizn'. Izbrannye stat'i, lekcii, rechi, pis'ma* [Art and life. Selected articles, lectures, speeches, letters]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973. 512 p. (In Russ.)
- 5 Sudzhich. D. *B kak Bauhaus: Azbuka sovremennogo mira* [B is for Bauhaus: an A–Z of the modern world]. Moscow, Stelka Press Publ., 2017. 400 p. (In Russ.)
- 6 Sudzhich. D. *Yazyk veshchej* [Language of things]. Moscow, Stelka Press Publ., 2013. 240 p. (In Russ.)
- 7 Accompagner des artistes et développer des projets forts et exclusifs – 17th décembre, 2012. *Cooperative design*. Available at: <http://www.cooperativedesign.fr/2012/12/accompagner-des-artistes-et-developper-des-projets-forts-et-exclusifs/> (21.10.2019).
- 8 Christensen Clayton. *The Innovator's Dilemma: When New Technologies Cause Great Firms to Fail (Management of Innovation and Change)*. UK, Harvard Business Review Press, 2016. 288 p.
- 9 *Design Discourse: History, Theory, Criticism*. Edited by Victor Margolin. Chicago, IL, University of Chicago Press, 1989. 302 p.
- 10 Dumont-Schnellkurs. *Design* / Thomas Hauffe. Koln, Dumont, 1995. 192 p.
- 11 Rocca Francesca. *Design on trial. Critique and metamorphosis of the contemporary object*. Italy, Franco Angeli s.r.l., 2017. 174 p.
- 12 Sellers Libby. *Why What How: Collecting Design in a Contemporary Market*. UK, HSBC Private Bank Ltd, 2010. 144 p.
- 13 Smeets Job, Adamson Glenn, Labaco Ronald, Gaillard Loïc, Lombrall Julien. *Studio Job: Monkey Business*. NY, Museum of Art & Design, 2016. 256 p.
- 14 Solanski Seetal. *Why materials matter. Responsible design for a better world*. UK, Prestel, 2018. 239 p.
- 15 Sottsass. UK, Phaidon Press, 2017. 472 p.