

РЕЦЕНЗИЯ

на дисертационния труд на Ина Йорданова Трифонова
на тема **АРХИТЕКТУРНИ ПРИНЦИПИ В КОНЦЕПТУАЛНИЯ
МОДЕН ДИЗАЙН И ДРЕХАТА КАТО ХУДОЖЕСТВЕН ОБЕКТ
ОТ КРАЯ НА ХХ И НАЧАЛОТО НА ХХІ ВЕК**

За придобиване на научно – образователната степен ” ДОКТОР”
в **НАЦИОНАЛНАТА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ
ФАКУЛТЕТ ЗА ПРИЛОЖНИ ИЗКУСТВА**
катедра „МОДА”

научен ръководител: проф. д-р Милена Николова

рецензент: проф. Румен Райчев

Дисертацията на Ина Трифонова, като тема засягаща архитектурните принципи в концептуалния моден дизайн, ме върна във времето на моите студентски години във Варшава, в които бяхме преки свидетели и участници в изявиите на движение, което по-късно придоби названието концептуално изкуство. Първата ни среща с пърформанса беше в малък студентски клуб една вечер през 66-та година, където двама френски студенти демонстрираха тази новост, устройвайки прелюбопитен спектакъл, в който всеки присъстващи взехме участие.

Въвеждайки ни в актуалността на проблема Трифонова прави един професионален анализ за целите и задачите на своят труд. Основна цел е изследването на композиционните и концептуални практики, които са в единство между модата и архитектурата – принципите и средствата и осмислянето на това като изкуство от нов тип.

Относно задачите, те са свързани с установяване на архетипа в модния дизайн исторически, концептуално и философски, като развиваща се пространствена структура и композиция в деконструктивната архитектура и концептуалното изкуство в модата.

Предмета на този труд е изследване и намиране на единни за архитектурата и модата принципи. Обхвата на темата е времеви период – края на ХХ-ти и началото на ХХІ век. Относно използваните термини като схващане за модата Трифонова е възприела много елементи от книгата „Теоретични проблеми на модата” на проф. Любомир Стойков. Тя развива основните характеристики отнасящи се до демократичния и новаторски характер на модата като непрекъснато развиващо се изкуство от нов тип, обогатяващо своите средства за израз.

Като основни методи дисертационния труд се основава на анализ и синтез използвайки системно-структурния подход, като резултати – използване на структурата на процеса на концептуализиране на дрехата като художествен обект.

В първа глава са представени в исторически аспект стила на футуризма като подход в модата на 50-те години. Те са повлияни от космическата мода на изкуствените материали – пластмаси и метални конструкции за космическо облекла. Докторанта развива добре този въпрос привеждайки характерни примери, както казва цитирам: модният свят се движи паралелно до откритията в технологията на космическата индустрия. Ив Сен Лоран, Андре Куреж, Пиер Карден и Пако Рабан развиват първи „space age” визията в образа..., като цитата

завършва с определението, че технологичната промяна е свързана с високите технологии на бъдещето.

Първият дизайнер на когото Трифонова посвещава своето внимание е Андре Куреж, който внася новата визия в модата чрез аксесоарите и както тя се изразява: ...той прекрачва границите на двумерната геометрия и плахо посяга към триизмерната форма. Цитирайки и други модни дизайнери, докторанта навлиза към проблема за създаването на дреха – структура като своеобразна среда за тялото в модните облекла на 90-те години дело на дизайнера Косуке Тцумура създаващ конструкция във смисъл, че облеклото е неговото интимно пространство и среда за обитаване. Другото характерно направление е на CP Company модела на динамичен градски образован човек – Transformables – три уникални разработки Caban, Gilet и Parka. Caban е палто, което се трансформира в единична аеродинамична палатка – лично пространство, The Gilet - полиетиленова жилетка възглавница и Parka – надуваема връхна дреха от полиуретанов материал, заемаща формата на фотьойл. Трифонова ни запознава и с работата на дизайнерката Йоли Тенг и нейната „архитектурна мода” на колекцията „Градски номади” от 1997. Както това е изразено в текста, дрехите на Йоли достигат синергия и взаимосвързаност. Трифонова цитира изказване на Брайли Куин от труда му „Мода на архитектурата”, което дава тежест на текста като проучване, както съждението, че работата на Йоли е ехо от „space age” геометрията на Пако Рабан и Андре Куреж.

Според докторанта архитектурната дреха има своето историческо начало, но също и своята трайност във времето, защото и днес тя е водеща тенденция.

Развивайки въпроса за деконструктивизма като проводник на архитектурната мода, на Трифонова предлага изследване на произхода, философията, и работата на архитекти и дизайнери, които творят паралелно във времето повлияни от целите на деконструктивизма. В контекста на тези разсъждения за деконструктивизма Трифонова се позовава на философията на Дериде, чиято концепция стои в основата на обяснението на явлението. Според нея деконструктивизма се противопоставя на структурализма чрез обявяването на субективната истина – ранозначна на ”метафизика на присъствието”. Трифонова се задълбочава в тези философски разсъждения, привеждайки и становища на други автори в тази дискуссия. Важното е, че деконструктивизма не може да бъде дисциплина или метод а понятие, което прилича на архитектурна метафора. За нас е ясно, че Трифонова не може да вземе страна в подобна дискуссия, затова тя заема страната на документатор на явлението. Нашето становище е че тя се справя чудесно с тази си роля, цитирайки становището на Бернард Чуми за деструктивизма в архитектурата и за неговия номиниран и избран проект на Парк де ла Виле. Новите тенденции, макар и непредвидими все пак са в границите на „контролирания хаос”.

Въпросът за сягащ същността на деконструктивизма в архитектурата е развит в още няколко страници. По тази причина и докторанта посвещава много място привеждайки имената и творческите постижения на различни автори. Според Ян Цейка, цитирам: които имат отказ от хоризонтални и вертикални, ротацията на геометрични тела под малък ъгъл, конструкции които изглеждат лабилни като временно поставени, разграничаване на структурите до явен хаос и поведение подчинено на принципа „формата следва фантазията”.

Похвално е да се отбележи колко подробно и задълбочено докторанта проучва и анализира творчеството на водещи архитекти в постиженията им при реализацията на техните проекти представящи постижения на творческия гений заложен в деконструктивната архитектура в края на XX век. Автора на дисертацията достоверно разкрива противоречивата сложна и дискуссионна същност на един стил, който същевременно е интригуващ, предизвикващ напрежение и респект. Тези същностни характеристики са елементи на въздействие и в света на модата.

Ина Трифонова смята, че деконструктивизма има своята предистория в творчеството на конструктивистите от 20-те години на XX век.

Докторанта ни въвежда и деконструктивисткото течение в модата на което прави подробен анализ.

Прехода от стойностите и естетическите концепции на деконструктивизма дават своето отражение и в модата, където намират широко поле за разгръщане на нови идеикато „антимода” в различни авторски интерпретации. Така се създава според Ина „истинска връзка на концептуално ниво между мода и архитектура”. Това се изразява и като роля на цитирам: „отрицание на наложените естетически норми и правила в конструирането на дрехата обусловени от формата на тялото и се изявява като протест срещу комерциализирането на модата и пазарното ориентиране на големи модни къщи” Тази оценка на докторанта ни предава най-точно нейното становище. Тя представя и първите реакции и общественото мнение като: Деконструктивизмът в модата е като мода на незавършеността, на разпадащите се дрехи, но и мода на философския мироглед, на търсене на некомерциална гледна точка. С термина „деконструктивисти” се определят работите на редица дизайнери. Същите през 80-те се превръщат в символ на авангарда. Постепенно Трифонова осмисля и анализира нелесният път към признанието на новият стил, както тя казва, който не обслужва тялото, но подчертава дрехата сама по себе си като концептуален художествен обект. Ина смята, опирайки се на философията на Дериде, че деконструктивистите субективизират търсейки нова идентичност и смисъл.

Цитирайки имената на редица японски модни дизайнери, сред които се открояват имената на придобилите широка известност модисти Рей Кавакубо и Йोजи Ямамото, Трифонова отделя широко място във своя труд да анализира връзката между съвременните принципи в архитектурата и конструкциите на облеклото, ефектите получени от текстилната тъкан, видовете тъкачни техники, методите на багрене и др.

Като определя Рей Кавакубо и Йोजи Ямамото за пионери на деконструктивизма тя разглежда естетиката на 80-те години определяйки творческия кръг около тях като творци с елитарен стил, за разлика от други течения в модата наситени с евтини ефекти. Заради отказа от статута на луксаза който Ина казва, че се забелязва в естетиката на дрехите на Ямамото и Кавакубо, той е доминиращ стил в интелектуалните среди през 80-те год.

Изключителните открития в работата на японските дизайнери, е окачествена като дреха ”скулптура” заради артистичната експресия която излъчват тези творби.

Епитетите са използвани за техните ”поразително прости дрехи, които много често имат повече общо с архитектурата, отколкото с конструкцията в традиционното шиене впечатляват ценителите”. Ина разглежда тяхното творчество

обръщайки внимание на цветовете, на моделирането, на "гениалните открития", на изложбите, на паралелните експозиции със Заха Хадид и Франк Гери както и с изключително много изяви на много други творци. Трифонова подчертава, че японските дизайнери деконструктивисти оказват безпрецедентно влияние върху модата на целият културен свят и отражението на тяхната работа във съвременния дизайн го има и до днес.

Развитието на авторските концепции се разширява с конкретните предпочитания, подбора и обработката на тъканите, както и личностните предпочитания. Например „Геометрична скулптура” на Уатанабе, създаващ ефекта за жива скулптура, както казва Трифонова, е формулирана по един деструктивен начин. Приносителите които внасят новата вълна деконструктивисти Ан Демюлеместър и Мартин Маржиела са обрисувани от Ина изключително задълбочено като постигане на мистифициране чрез дисекция на частите, като частична завършеност даваща финалния вид на модните обекти. Цитира и становищата на капацитети за Маржиела, че демонстрира форма на деструкция свързваща неговата концепция с „дълбоко социално послание” както Ина се изразява показващо тленност на материята. Дрехи, които възплават ефекта на натрупване, един „кукленски гардероб”. Така Маржиела разширява една нова концепция след Кавакубо, в която развива ефекта на средство за тленност на материалния продукт.

В текста на дисертацията е разгледан и друг приемник на японския деконструктивизъм, това е белгийската дизайнерка Ан Демюлеместър За нея говори и проф. Стойков. По примера на Маржиела и японските деконструктивисти, Демюлеместър разкрива една незавършеност, но същевременно и изтънченост, самоувереност и сила. Работите и са възприемани като постмодернистични. Любопитно е обобщението което и се дава за нейната деконструктивна естетика като за суровост – „дизайн и не декорация”, философия свързана със специфична работа с плата на дрехата създавайки спирално драпирани дрехи.

В края на тази част от материала докторанта сумира резултатите получени въз основа на проучванията, изследванията и анализа. Това са накратко историческите предпоставки за връзката между архитектура и мода като настояще и бъдеще. Разглеждане паралелно архитектурните направления и развитие на новите тенденции в модата. Разглеждане на деконструктивизма, като философска концептуална структура с общите възгледи на архитекти и модни дизайнери и техните концепции.

Във втора глава се разглежда въпроса за концептуализиране на дрехата като художествен обект. В началото на този широкообхватен материал се прави обща характеристика на концептуалното изкуство.

В тази обща характеристика докторанта Ива Трифонова навлиза стремително, наситена със старателно изкуствоведско проучване. Както тя самата се изразява „повече от всяка друга форма на съвременното изкуство, концептуалното изкуство е в позиция на местоположение и траектория на артистичната интерпретация на философски идеи”. Започвайки с разсъждения относно наследството на концептуалното изкуство Ина формира неговите параметри. Цитира извори, като публикацията на Урсула Мийър „Концептуалното изкуство” и на Грегори Баткок през 70-те години, както и на други автори като всички те са твърдени в определението за това изкуство. Разглежда появата на първите изложби в Ню Йорк

и Торино носещи провокативните названия „Шест години дематериализация на художественият обект” и „Бедняшко изкуство”. Цитира становищата на редица критици като Осбърн, че концептуалното изкуство е свързано с историята на пърформанса. Той прави аналогия с историята на „ready made”. Трифонова развива в дълбочина триделната концепция на Осбърн. Тя подчертава, че най-силно илюстриращ отхвърлянето на материалната обективност е пърформанса. Въпросът е развит старателно, цитирани са примери и автори. Развити са дискусии за границите на формалния модернизъм.

Анализирайки разсъжденията относно дадаизма, събуди интерес едно становище на Осбърн, който анализирайки творбите на Дюшан смята, че той е харесвал естетически „безразлични” обекти, които „символизират алегория на безразличието в естетиката”, както и „тези обекти на Марсел Дюшан са двусмислени, нестабилни преходни форми и те могат да бъдат разглеждани като начало на концептуалното изкуство”. Дюшан и историята на „ready made”, което в превод значи анти-случай, според Осбърн, той „населява концептуалното изкуство със сянката на съкращението, както също и „ready made” обектите били просто „отклонения”, част от отричането на естетиката, от опитите да се избегне „вкус” и същевременно чрез надписите на Дюшан върху тях да се постигне семиотичната игра с връзката между веществеността, езика и визията.

Нека обърнем поглед към един друг източник. Живописеца Ханс Рихтер е автор и участващ в кръга Дада от неговото създаване, както и личен приятел на Марсел Дюшан. Рихтер издава своята книга „Dada - Kunst und Antikunst” през 1964 г. според него цитирам със съкращения „Приетият от Дюшан вид се основава на това, че живота представлява само лоша шега, неразшифрован абсурд, значението на когото не си струва да бъде търсено. Цялата абсурдност на живота е случайност в този свят лишен от всички стойности. Неговата мисъл приемала за крайна последователност картезианското „cogito ergo sum”, приемайки поведението на околните единствено като жалък комизъм. Този комизъм му позволявал да иронизира средата. „Ready made” казвал Дюшан ставали произведения на изкуството поради това, че той им придавал този ранг. Предмета който бивал от него „избран”, например лопатка за въглища, напуща мъртвият свят на незабележимите вещи и се пренася към „живия” свят на произведенията на изкуството достойни за изключително внимание. Така трябва да виждаме и първата изложба - изява на „Независимите” в Ню Йорк през 1915 на Дюшан, който решил да вземе участие в нея със своя фонтан превързан със сигнатурата” R.Mutt” (название на фирмата производител на санитарни изделия)

Ханс Рихтер казва че, до колкото някой въпреки всичко се опитвал да третира тези „ready made” като изходна точка за естетични преживявания, които възможности Дюшан не само не е търсил, а решително отхвърлял и ако някой е готов да приема все пак ритъма на сушилнята за бутилки или леката елегантност на велосипедното колело, то тоалетната чиния зачерква напълно естетическите му разсъждения.

Нашата препоръка към докторанта е не да дискутираме този въпрос, а да извлечем поука от едностраничното тълкуване на едно или друго становище на някой автор, когото приемаме за капацитет.

В крайна сметка се възприема, цитирам: че чистото изкуство на Косът или аналитичното концептуално изкуство по този начин поема щафетата на метаартистичната страна на практиката на Душан, трансформирайки неговия антихудожествен негативизъм в нов концептуален позитивизъм.

Докторанта подчертава основните жалони на концептуалното изкуство което като художествено произведение е да отрече материално обективната спецификация на средствата визуалност и автономност. Важно е цитирам: не изречението а формулата, както и аспектът на отъждествяване на концептуалното изкуство с минимализма и неговите пестеливи синтетични изразни средства.

Следващият ряздел разглежда модата като изкуство на ХХІ век, констатирайки нарастващият интерес към света на изкуството.

Всеки диалог за отношението между изкуството и модата започва с даден превес на изкуството като елитарно пред масовостта на модата. Така Трифонова коментира изкуството на Анди Уорхол и на Марсел Дюшан превръщането на предмети от бита в предмети на изкуството за колекционери и музеи.

Важна е промяната изразена чрез думите на Валтер Бенеамин, за уникалността на оригинала и времето към което той принадлежи като концепция за автентичност. Трифонова тълкува целите на „от кутюр“, дрехите които не са създадени за първичната функция да обличат тялото и в крайна сметка имат естетически цели. Тя тълкува и консуматорското разбиране на изкуството стигайки до въпроса на концептуалните дизайнери за целите на модния дизайн дали не е форма на изкуство не е ли вид перформанс.

Ина засяга въпроса за изкуството на модата, което навлиза и в галерийното пространство с търсене на нови форми на изява. Това са въпросите, които Трифонова развива свързани с концептуализирането на дрехата започнало, както тя се изразява още в началото на ХХ век. Привежда онези примери на известни дизайнери и модни марки във взаимна връзка със съвременни художници работещи с езика и материята на модата. Това са Ванеса Бийкрофт, автор на перформанси и инсталации, Луи Вютон и Силви Флори, както и вече известните концептуалисти като Чалаян, Бернард Вилхелм и др.

Сливането на различните видове изкуства разтварят нови възможности като изкуство от нов тип, както пише Трифонова, което синтезира в себе си и други форми на изкуство.

Тази част от труда на Ина съдържа огромно количество примери за изяви на значими имена на автори, което показва показва задъбоченото изследване проведено от докторанта, старайки се да анализира и напълно изчерпи темата за концептуалното изкуство и творческата симбиоза между различните изкуства.

Всяка една от цитираните от Трифонова авторски изяви съдържа и някакъв принос, нещо от това което е в темата на настоящата научна работа.

Друга голяма част от проучването е посветена на изкуството и модата като колаборации между големи модни брандове и отделни художници. Материалът е развит многопланово и обхваща желанието на големи модни къщи да сътрудничат с известни творци с оглед изграждане на имидж, да развиват уникални проекти, като единствени по рода си решения на професионални художници. Докторанта привежда множество примери в тази област.

В същият раздел е анализиран и въпроса за целите на модата като изложба, Основната цел е, че в изложбата концептуалната дреха добива статута на художествен обект. Цитирани са от докторанта видове изложби или инсталации на известни модни дизайнери.

Трета глава е посветена на показатели за откриване и определяне на архитектурната дреха, основаващи се на архитектурните средства и принципи прилагани в модния дизайн.

Материала е развит в 80 страници. В началото са обсъдени композиционните принципи на изразяване на идеята, чрез статични, динамични и композиция в ритъм изразени чрез еднаквост, подобие и контраст, в който ритъма е изразен с пропорцията и мщаба в обличането на човешкото тяло като обемно пространствена структура. Развит е въпроса относно линията, силуета и декоративните елементи. Осмислени са въпросите с обемно пространствената реализация на костюма, цветовете контрасти и нюанси, усещането за лекота, тежест, тоналност, единство и хармония. Всички средства на композицията са обосновани като обемно пространствени характеристики. Осмислени са факторите определящи композиционното формоизграждане. Анализирани са редица примери показващи разнообразието в авторските становища и философията на формоизграждане в архитектурата и модата, Развита е знаковата характеристика и символиката на формите в архитектурата и модата, както и баланса в архитектурата и модата, като визуално единство на нееднакви форми. Проследен е системно структурният подход в архитектурата и модата. Направен е сравнителният анализ на архитектурни и модни обекти, в който са разгледани приложените принципи на геометрични композиции, примени структури, композиционни деформации с изрези и разрези, както и други сложни и многоелементни конструктивни форми.

Въпросите са развити многопланово и както казва Трифонова ще послужат за формулирането на отворена система за откриване на концептуалната архитектурна мода изведена в приложение две.

Четвърта глава разглежда архитектурната мода като носител на новите технологии и иновации от бъдещето. Дигитално проектиране, колаборация и интердисциплинарен подход в модния дизайн през XXI век

С един широк увод засягащ историческото развитие на дигиталните технологии в процеса на проектиране в дизайна докторанта ни въвежда в първите опити да се улови визията на компютърните технологии в модния дизайн. Новите технологии като изразно средство в концептуалната архитектура създават нови възможности и по-добри условия за работа наред с използването на нови методи за проектиране в модата, близки до процесите на проектиране в архитектурата. Въведени са нови материали, които разгръщат работата на модните дизайнери да създават повече ефектен материален израз на формите близки до архитектурните форми, като принцип на конструктивно формообразуване.

Изводите които прави докторанта в настоящия труд са формулирани и реализирани с пълнота и целостта на един фундаментален труд, който впечатлява с изисканост, култура и задълбочен професионализъм. Изнасяйки своето становище предлагаме пред много уважаемото научно жури за труда на Ина Йорданова Трифонова на тема Архитектурни принципи в концептуалния моден

дизайн и дрехата като художествен обект от края на XX и началото на XXI век, да и бъде присъдена научно-образователната степен „ДОКТОР”.

Рецензент:.....

Проф. Румен Райчев