

Рецензия

на дисертация на тема „Тъкани за интериор и тапети, десенирани чрез метода на отпечатване (1950- 1990)“

на докторантката Мила Стоева
за присъждане на образователна и научна степен „доктор“

от доц.д-р Аделина Попнеделева

Дисертацията се състои от един том текстова част и един том приложения с изобразителен материал. Първият том е с общ обем 215 страници и включва увод, изложение (състоящо се от пет глави), заключение, справка за приносите на дисертационния труд, списък на публикациите, библиография. Вторият том съдържа 100 страници с цветни и черно-бели илюстрации и индекс на използвания визуален материал.

В увода се заявяват основанията за избор на темата, които са: професионален интерес, липса на литература на български език и факта, че работата на известни художници които са работили в областта, не е достатъчно позната.

За обект на изследването са посочени „разработките на известни художници и дизайнери в областта на тъканите за интериор и тапетите, десенирани чрез метода на отпечатването.“ Цел на труда е анализ и изясняване на връзките на текстила за интериор и тапетите с теченията в изкуството, социалния контекст, както и философските основания за наблюдаваните явления.

Тезата на М.Стоева е, „че през втората половина на XX век тъканите за интериор и тапетите, десенирани чрез метода на отпечатване, се отдалечават от традиционната си утилитарна функция и декоративно предназначение и се превръщат в произведение на изкуството, начин на артистична изява и провокация.“

Методите с които работи са описателен, исторически, сравнителен анализ, биографичен, кабинетен метод поради липсата на литература на български език и достъп до оригинални произведения. С тази методология се проследява и анализира развитието в исторически план на изследвания обект, творчеството на отделни автори в областта и възгледите на критици по темата.

Библиографията включва 42 източника, като цитирана литература са посочени 32 и 6 от интернет.

Границите на изследването са поставени за Европа и за втората половина на 20 век ,а именно 1950- 1990г. Всъщност времевият период не е спазен, а разширен, включени са изследвания и за Северна и Южна Америка, Япония и др.Това голямо разширение приемам като полезно, от гледна точка на богатата информация, която докторантката е събрала, превела и организираща.

Първата глава е посветена на исторически преглед на възникване и разпространение на отпечатването върху текстилни материали и хартия. Подробно са разгледани техниките и методите на отпечатване от тяхното възникване до съвременен дигитален печат. Описани са и са съпоставени от гледна точка на специфичните им възможности- предимства и недостатъци.

В кратък исторически очерк на възникване на техниката на отпечатване и разпространението ѝ в Европа през Средновековието са включени въвеждащи сведения за древен Китай ,за Перу, Египет, Индия. Относно Средновековието е цитиран Ченино Ченини, който в „Трактат за живописиста“ свидетелства за съществуването на отпечатването като метод.

Останалото съдържание на тази част е за период Ренесанс и Ново време. Сведенията са свързани с техническите качества на отпечатаните платове- интензивност и трайност на цветовете, възможностите на техниката, икономическите цели и законодателства, които по икономически причини ограничават производството. Отпечатват се десени в индийски, персийски стил, със сюжети от митология, история, жанрови сцени и от литературни произведения .Следват XVII, XVIII, XIX век, които до голяма степен повтарят данните вече описани в главата за Средновековието.

Следва исторически преглед на възникване, разпространение и развитие на печатаните тапети.

Тапетът е определен като утилитарен и декоративен, но и като имитативен по произход. Имитацията на текстилен материал като стенно покритие е разгледана като икономическа и класова. Имитират се орнаментите и стиловете от текстила. Разгледани са орнаменти с архитектурен характер използвани в тапетите от 18 и 19 век и е отбелязано тяхното значение за демонстриране на социален статус.

Цитирана е дефиниция на термина ”гоблен“ от 1738г. като общо наименование на стенно покритие от текстил. Предполагам, че се има предвид определението *tapisserie* , тъй като термина „гоблен“ има друг произход. Името на фамилия Гоблен, майстори бояджии в кралската манифактура в Париж през XVIIв., остава като название на килимите за стена- „гоблени“, като терминът се пренася и върху техниката- „гобленна“. Отначало тези произведения са се изпълнявали с вълна, коприна и сърма, с 15 до 20 цвята и са имали големи размери. Композициите са били религиозни, митологични, исторически или по литературен сюжет. От средата на 18в. започва гобленовата манифактура- копиране на живописни картини от различни художници, с което се нарушава монументалния характер на гоблените. През този период те не са мислени като отделни произведения, а са били части от една обща разказвателна или декоративна тема.

Дизайн реформата и нейното влияние върху развитието на десени и тапети през втората половина на 19в. е втората част на първа глава. Формулирани са основните принципи на

дизайна според реформата: декорацията е второстепенна спрямо формата, формата е починена на функцията и материала, плоскостност на орнамента.

И тук се появява проблем, който ще нарека изгубване в превода.

Няма яснота в дефинирането на основни термини. Например дизайн. Мила Стоева прави уточнение, че специално в глава I-4 ще употребява термина *дизайн* в смисъл на „рисунок или скица, от която нещо би могло да се създаде; изкуството да се създават подобни рисунки“ и също така като „десен (мотив); подреждане на линии, форми, детайли като орнамент“, цитирано от “The Advanced Learner’s Dictionary of Current English, Oxford University Press, 1963.

Но дисертацията разглежда дизайна в неговия смисъл на проект за продукт, за функционален предмет, чието последващо производство е серийно-занаятчийско или индустриално. Освен това има разлика между термините „десен“ и „мотив“, които в българския език съществуват с конкретните си значения. Решението да се придържа към английското *pattern* -десен(мотив); подреждане на линии, форми, детайли като орнамент“ цитирано от същия източник, а също така и на *design* в смисъл на десен или мотив създава объркване и неясноти.

Няма описание на структурата на десена, нито кога исторически той се появява. Намирам това за важно, доколкото е свързано с разбирането на орнаменталната структура. Когато орнамента загубва символичното си значение той се превръща в декорация, което означава възможност за промяна на съставните му формални елементи, както и ситуирането им, което не се допуска в традицията. Именно това позволява навлизането на мотивите в цялата повърхност на тъканта и е началото на десена.

Накратко е споменато създаденото в началото на индустриалната ера в Англия от У. Морис движение „Изкуство и занаяти“. В дисертационния труд движението е разгледано по-скоро от гледна точка на техническите постижения, а не във връзка с тезата на дисертацията. „Изкуство и занаяти“ е движение, което е свързано със зараждането на дизайна. Има утопична цел- да върне на художниците господството над предметите и околната среда, които вече са във властта на икономическите закони. Уилям Морис поставя за първи път идеята, че т.н. приложно изкуство може не само да подобри живота на хората, но и да възпитава естетически. Отказва механизиранието производство, за да може художникът да не се отчуждава от предмета, а да участва в целия процес – от проект до реализация. Също така твърди, че декориране на тези обекти, трябва да бъде прилагано единствено ако то има функционална или смислова стойност. Поставя на дневен ред и етичната страна на изкуството като твърди, че производителите са морално задължени да произвеждат качествени продукти. Реформаторските му идеи за използването на дизайна като средство за социални промени имат огромно значение за възникване на Модерното движение.

Връзката на „Изкуство и занаяти“ със средновековното е разгледана като връщане назад, не като порив към духовното. Това според мен се дължи на липсата на разбирането на орнамента като концептуален знак на космологическите разбирания в древността.

Разгледани са възгледите на М. Дени и Едуард Вуйяр. „Те настояват, че творбата на изящното изкуство трябва да се стреми да бъде декоративна-орнамент-но по един духовно осмислен начин.“ За съжаление нито от начало, нито тук, нито в последващото изложение е дадено определение на понятието орнамент.

Като орнамент, в собствен смисъл на понятието може да се приеме тип изображение, в което доминиращ фактор за естетическо внушение е начина на организацията на елементите, а не свободна композиция от значещи изображения и това структурно отношение се запазва в орнаментиката на различните времена и народи. Тази организация има връзка с най-дълбинните слоеве в миросгледните представи, с митологиите, с универсалиите в семантиката и като такава винаги има сакрално и духовно значение.

Във втора глава се разглежда модернизмът и неговото значение за развитието на изкуството и влиянията върху десенаторството. Разгледани са движението Де стил, супрематизма на Малевич, Баухаус, ар деко и влиянието на примитивното изкуство. Разработките на художници от посочените направления в изследваната област водят М. Стоева до заключението, че „в средата на века текстилният дизайн е възприет като важна част от артистичната работа“.

Не е формулирано основното в Баухаус, а именно издигането на функционалността в естетическа характеристика, което е от значение и за защита на тезата на дисертацията. Баухаус си поставя за цел да премахне „арогантната стена между изкуство и занаят“. Основните цветове и основните форми са идея, която има за цел търсенето на универсален „език“, който да се възприема от всички. Вторият важен фактор влияещ върху дизайна е търсенето на нови материали и тяхното прилагане в индустриалното производство. Третият фактор в дизайнерските решения е силното влияние на движенията в съвременното развитие в живописа.

И именно тази принципно нова позиция води до разбирането че „в средата на века текстилният дизайн е възприет като важна част от артистичната работа“.

Трета глава е посветена на теорията на постмодернизма и свързаните с него поп-арт и неоекспресионизъм. Всъщност от тук започва реално да се развива заявената за дисертация тема.

Разгледани са характерните за постмодернизма антийерархичност, демократичност и плурализъм и са отбелязани поп-арт и неоекспресионизъм като течения, които влияят върху развитието на десена. Поп-артът с интереса си към масовата култура, с използването на всекидневни сюжети, неоекспресионизмът с интереса си към митология и

примитивно изкуство. Разгледана е ситуацията след Втората Световна война във връзка с промяната в жилищното строителство и вътрешното пространство. През 50-те години са привлечени известни автори за проектиране на десени. Отбелязана е тенденция за въвеждане на сюжети свързани с науката и техниката (кристална структура, изображения на инсулин и т.н), както и създаване на т.н. съвременен стил. През 1953г. изложбата „Живопис, превърната в текстил“ в ИСИ, Лондон води до създаването на десени, вдъхновени от картини. Разгледани са и процесите в САЩ.

Изследвано е влиянието през 60 години на абстрактния експресионизъм, поп-арт-а, оп-арт-а, минимализма, заедно с възобновения интерес към отминали стилове(ар нуво, ар деко) и етно мотиви вследствие на изследванията на антрополози и етнологи, свързани със структурализма.

Описани са тенденции като гигантизъм, провинциализъм, възраждане на историческите стилове, поп-арт, навлизането на етно влияние, които са характерни за 70-те години. Акцентирано е върху появата на феминисткото движение и феминисткото изкуство, както и специално върху неговото проявление в движението P&D.

В тази връзка- би трябвало да се използва и женски род за обозначаване на професия или когато не се разпознава пола на автора, да се използват и двете форми, напр. художник/художничка.

В края на 70-те г. движението P&D се описва като реакция срещу минимализма. Но доколкото фундаменталната структура на десена е решетка, движението е продължение на минималистичната решетка.

Нарушавайки традицията на „високото“ изкуство художниците/художничките от движението предизвикват с желание да премахнат веднъж завинаги изкуствената граница между изкуство и занаят, между изцяло и приложно, между женско и мъжко. Основната интерпретация на декоративното е отнесена изцяло към западната култура, в която орнамента е определен като „женски“ и оценен като „по-долен“, не само защото е произвеждан от жени, но и защото не западната култура се класифицира като ”друга”. Проблемът за декоративното поставя под въпрос йерархията и идеологията, от която артистичния свят и системата на галериите се предопределят. Движение е насочено в неговия политически и феминистки контекст срещу икономическия и културен контрол на елитната комерсиална система.

В четвърта глава са изследвани тапетът и връзката му с изкуството. Влиянието на поп-арт-а и особено на Анди Уорхол също е акцент в текста. Несъмнено приносът на Уорхол за развитието и разширяването (практически неограничено) на образите, използвани в съвременния дизайн е много съществен. Уорхол използва за пръв път методът на безкрайно повторение, който е неделим от инвариантната структура на десена, както и от технологията за печат на десени за платове, като своя артистична стратегия, като придава

значение на самия процес на мултиплициране. Значението на повторението е антийерархичност .

Посланието на А. Уорхол е, че никой не може да избяга от комерсиалната медийност-звезди, супер звезди, политици, предмети на консумативното общество, образи на бързата консумация с повтарящ се характер, винаги съответстващ на ново потребление. Разрушаването на уникалността на произведението от повторението и фрагментацията е свързано с американския начин на живот, в което всеки има своите 15 минути слава, всичко е продукт, бързо заменян с нов. Уорхол въвежда рекламата и модата в естетическото пространство. Вездесъщата реклама в съвременния свят диктува вкуса, чувствителността, въображението ни- задачи, които някога са изпълнявани от философски системи, религия, идеология.

Първият си тапет „Крава“ Уорхол прави по поръчка Иван Карп, който впоследствие решава да го изложи в галерията си.

Голямоформатните печатани произведения на Уорхол не бива да се определят като тапети на базата на формална характеристика, а именно формат и метод на безкрайно повторение и да се пренебрегва и изключва смисълът. Именно смисълът ги прави произведения на изкуството.

Петер Коглер създава емоционално наточарени пространства чрез метода на безкрайно повторение, който е характерен за проектирането и изпълнението на десен (Коглер и завършил дизайн във Виена), в интериор , в екстериор и пространства, в които интериор и екстериор се свързват чрез стъклени фасади. Приложен в пространството и с мащабите на Коглер безкрайно повтарящият се мотив постига огромно въздействие, както в естетически, така и във семантичен план.

Най-важното е, че създава тапети, завеси и видеопроекции, които променят пространството- чувстваш се в безкрайно и бездънно пространство. Коглер успява да създаде и силно символно въздействие чрез безкрайното повторение на декоративни мотиви, които създават шифри с универсално въздействие.

В тази основна за тезата на докторантката глава са разгледани и инсталации, в които са включени тапети на Р. Гобер, Деймиън Хърст, Сара Лукас и други автори. Отбелязано е, че те са с политически, социални и екзистенциални сюжети.

Тапетът придобива статут на произведение на изкуството в постмодерната ситуация, като част от инсталация или поради намеса на артист/артистка върху него и във връзка с политически, социални или екзистенциални послания, а не единствено поради естетическата си функция или поради това, че е създаден от известен художник/художничка, тъй като тези факти не премахват утилитарната му същност. В голямата си битка срещу йерархиите постмодерната култура и изкуство позволява

всякакви форми и материали, като водеща е интерпретацията. Още Дюшан поставя индустриален продукт, предмет създаден от дизайнера-проектиран и серийно произведен, в който липсва уникалност, в музея и заявява, че всичко което художникът си присвои е изкуство. Създава понятието отворено изкуство, в което зрителят е активен и всеки завършва произведението.

Феминисткото изкуство използва „домашното“ (включва и тапета) като мощен концептуален инструмент.

Петта глава е посветена на развитието на българските тъкани за интериор и тапети чрез метода на отпечатване. Много трудности описани от М.Стоева във връзка със събирането на материали оказват влияние върху обема на съдържанието. Въпреки това се запознаваме с творчеството на М. Йосифова, Й. Йосифов, М. Върбанов, Лили Вермут, Здравка Данкова, Елисавета Дачева, Надежда Златанова, Евгения Симеонова, Мария Казанджиева, Дешка Кунчева, Радка Жекова.

Имам няколко забележки по отношение на пропуски в тази глава. Първата е свързана с факта, че още от самото създаване на ДРУ, Раймънд Улрих (преподава до 1903г.) е назначен да преподава декоративно изкуство. Изучава се килимарство и дори изработените по проекти в ДРУ килими са наградени на международни изложения / Брюксел -1898, Лиеж-1904, Лондон- 1906/. (Сто години Национална художествена академия, юбилейно издание, София, 1996)

Също така е отбелязана дейността на проф.Димитър Балев като преподавател в НХА, без да е показан нито един негов проект. Може да се каже, че той създава школа в областта на печатания текстил и би могло да се проследят работите на неговите студенти поне от последните години.

По отношение на тезата за тапетите и превръщането им в произведение на изкуството, начин на артистична изява и провокация ще посоча няколко примера за инсталации ,в които участва тапет в съвременното българско изкуство. Още през 1989 година в изложбата „Градът?“ на група „Градът“ Недко Солаков излага реди мейд фототапет, върху който има негови намеси. През 1993 година започва серията „Тапети“, в която върху готови тапети с флорални и индустриални мотиви разказва истории с рисунки и текст.

Алла Георгиева в изложбата-инсталация „За любовта-великата и малката“ показва авторски тапет „Утопии“, дигитален печат върху хартия,“ симетрично отразяващ популярните идеологически внушения на най-ярките утопични идеи от 20-ти век- национал- социалистическата и комунистическата“.

Инсталацията на Панчо Ангелов в изложбата „Намеси. Аделина Попнеделева и студенти.“ в галерия „Кредо бонум“, състояща се от подвижни цветни точки от плъст изпълващи ритмично цялата стена е ситуирана като тапет. Работата е с вариращи размери и

ситуационно е представена различно в пространството на фестивала в „Западен парк“ през 2012г.

В инсталацията на П. Койчев „Нещо лично“, галерия Р. Алексиев“, 2013, съществена част е огромният фототапет. Идеята на Койчев е да покаже триизмерна картичка, свързана с лични преживявания и фототапетът, на който е заснет конкретен пейзаж е част от цялостното въздействие. Тя е показана през септември 2013, след предаването на дисертационния труд.

Представеният от М. Стоева пример в българското изкуство е на голямоформатна фотография на Н.Олег Ляхова, а не на тапет. Формални характеристики, в случая формат и фотографски метод не са критерий, за да се определя произведение като тапет.

В заключение намирам труда на М. Стоева за добре организиран, необходим и полезен за обогатяване на съществуващите знания в областта. Разгледани са подробно техниките, влиянията от различни направления в живописа и скулптурата проследени до днешната постмодерна ситуация, както и работата на известни артисти в областта. Илюстрациите добре онагледяват текста. Отговорът на въпросите какво и как се е случило е възможен и изчерпателно направен чрез използването на описателен, биографичен, исторически и сравнителен анализ. Намирам, че има известен проблем с по-задълбочено обяснение защо се случва дадено явление. И след като се отговори на въпроса „защо“ следва предвиждането като част от теоретичното изследване. Вследствие на разрушаването на йерархиите, разширяването на територията на изкуството в името на освобождаването на личността и творческата енергия, наблюдаваме появата на т.н мейнстрийм култура, културата на широката публика в ерата на глобализация и високи технологии, която включва реклама, мода, комикс, филми, видеоигри, графити, татуировки, рок, рап и поп концерти и други прояви, в които зрелищността и забавлението са определящи, докато живопис, скулптура, класическа музика, литература остават в територията за специалистите, което парадоксално отново формира елитарност.

Освен направената до момента критика (разбирана в етимологичния смисъл на думата, а именно обсъждане), ще добавя, че липсва заявена лична преценка. Тази липса би могла да се смята за отстранена позиция, която описва фактите и дава възможност за различни интерпретации в духа на постмодерността. От друга страна на места се появява позиция, но не става ясно дали тя е на докторантката.

С тези забележки като оценявам приноса за събирането, превода и систематизиране на голям обем материал, свързан с неразработвана тема на български език и създаването на основи за по-детайлни изследвания, предлагам да се присъди степента „доктор“ на Мила Стоева.

Доцент д-р Аделина Попнеделева