

# ЗАНАЯТИ И ДИЗАЙН: УТИЛИТАРНОСТТА НА СИНЕРГИЯТА

Иван Кабаков

В текста „Приложните изкуства като контрапункт на традицията” (Кабаков 2016) тази група изкуства са разгледани като различност, която изявява отличителните характеристики на занаятите и в частност на народните и художествените занаяти, независимо че взаимодействието им с изкуствата е не по-малко видимо и значимо, отколкото различията им. Тази линия обаче остана неизследвана в коментирания текст, доколкото подвеждането на частното под общото в много по-малка степен изявява отличителните характеристики на занаятите и изкуствата. Дизайнът присъстваше като част от родовото понятие за приложни изкуства, противопоставени на занаятите в търсенето преди всичко на различието им, за сметка на само маркираното взаимодействие на приложните изкуства и в частност на дизайна с народните и художествените занаяти.

Настоящият текст има за цел да изследва синергията (взаимодействието) на занаятите с дизайна като максимална радикализация на различието на приложните изкуства от които произлиза, (до)стигайки до относително автономно съществуване в резултат на индустриалното (въз)производство като негова отличителна характеристика. Радикалната различност на дизайна спрямо занаятите, дори когато са разгледани като част от приложните изкуства, прави възможни както **утилитарността на синергията** (иначе казано - взаимната ползност), така и търсенето на обща основа в лицето на **изработваните утилитарни предмети** във връзка със формирането на **знания и умения** за осъществяването на конкретната практика.

## 1. Занаяти и дизайн: основни разграничения

Ръчната изработка на изделия, предназначени за пазарна реализация, отличава **занаятите** от изящните изкуства, мислени като свободно (в смисъла на възвишено и високо) изразяване, освободено от претенцията за утилитарност. Подобно на изящните изкуства, приложните изкуства не се ангажират с възпроизводството и развитието на традицията, доколкото статутът им на изкуство предполага свободно изразяване на личността на артиста, чието произведение притежава художествени качества и символно значение, осъществени в утилитарна форма. Това ги приближава до занаятите с оглед на

утилитарността на произведенията им, макар приложните изкуства да запазват свободното изразяване в смисъла на освободено от ангажименти към възпроизводството и развитието на традицията творчество, независимо че в основата на всяко изкуство, стои занаятът като съвкупност от знания и умения, необходими за изработването на художествено произведение. Утилитарността на формата, когато коментираме приложните изкуства, не променя основния мотив за творчество - художественото изразяване на личността на артиста, допълнен с предназначението на изработваните предмети в търсенето преди всичко на художественост и в много по-малка степен на функционалност.

**Дизайнът** (*design*) прекъсва тази зависимост, доколкото художественото и символното значение на предметите подпомагат функционалността и индустриалното производство с оглед на пазарната им реализация. Той е съвкупност от художествени и/или функционални свойства на произведенията на приложните изкуства или индустрията, които подобряват външния им вид и качеството на живота, както и повишават възможностите им за пазарна реализация. Отвъд тази дефиниция остава широкото разбиране на понятието за дизайн, което много често се използва в смисъла на проект, конструкция или композиция, но също така и като дейност, която поставя и решава проблеми чрез изработването на концепция, проектиране и практическа реализация.

**Модерният дизайн** подчинява формата на функцията. Неговите отличителни характеристики са индустриално производство на предмети с добро качество на ниска цена, предназначени за масово потребление като предпоставка за пазарна реализация. Иначе казано – модерният дизайн предпочита форма, изчистена от декоративност и орнаменталност и стилизирана до геометрични фигури, които позволяват индустриално производство и по-добра пазарна реализация.

Основните разновидности на дизайна – интериорен, промишлен, графичен, рекламен или моден, както и многообразието от форми в рамките на коментираните разновидности, превръщат потреблението на такива произведения в „отличителна черта на културата и ежедневието на живот“ на 20. век (Фийл & Фийл 2002: 4). Нещо повече - дизайнът присъства и в основни категории на 21. век, каквито са (например) творческите индустрии, за разлика от инцидентното присъствие на занаятите в някои от моделите на такива индустрии, доколкото в повечето случаи те не предлагат конкурентно, масово и

пазарно ориентирано производство, дори когато не се оспорва творческият им характер. Занаятите остават трайно обвързани с техниката и инструментите, които занаятчиите изобретяват, за да изработват изделията си, включително и „дизайна” им, за разлика от дизайнерите, които проектират външния вид на предмети за индустриално производство, изпълнени от квалифицирани работници и съобразени с професионално изобретени от инженери технологии (Ортега-и-Гасет 2014: 67-69).

**Историята на дизайна** започва с прекъснатата зависимост на формата както от традицията, така и от художественото и символното ѝ значение, за сметка на нейната функционалност, предлагайки достатъчно свидетелства за противопоставяне, но и за синергия на коментираните категории. Такива процеси могат да бъдат открити дори в неговите прото-форми: противопоставянето на творческото общество „Изкуства и занаяти” (Arts and Crafts Exhibition Society), което търси взаимодействие със занаятите чрез включването на ръчно изработени предмети в интериора като контрапункт на машинното производство и идеите на Херман Мутезиус за стандартизацията като предпоставка за индустриално производство и функционалност, която „пронизва” ранната Модерност в търсенето на трайна връзка на дизайна с индустрията. От друга страна, интериорните и типографските проекти на Чарлс Рени Макинтош са пример за взаимно полезна синергия на изкуства и дизайн, постигната в синтеза от стилизирани органични форми и модерен дизайн с неговата функционалност и изчистеност.

## 2. Ръчна изработка и индустриално производство

„Дизайнът се появява по време на индустриалната революция, когато е внедрено машинното производство. Преди това предметите се изработват ръчно, а това означава, че концепцията за външния им вид, както и тяхната реализация, най-често е дело на самите производители. Вследствие на новите методи на изработка и на разделението на труда дизайнът се отделя от производствения процес, но остава един от многото взаимно свързани негови аспекти” (Фийл & Фийл 2002: 4).

Това „признание” за произхода на дизайна, което правят авторите на книгата „Дизайнът на 20 век” – Шарлот и Питър Фийл, закономерно препраща към обичайното „датиране” на началото – дейността на художествената школа „Баухаус” (1919 - 1933) във връзка с различните местоположения на свързаното с нея училище и по-конкретно

Ваймар, Десау и Берлин. Независимо от първоначалните разговори и препоръки за сливането на Училището за художествени занаяти и Висшето училище за изобразително изкуство, Валтер Гропиус става директор през 1919 г. на ново държавно училище - „Баухаус”. Основните цели са постигането на взаимодействие на занаятчиите, художници и архитекти при изучаването на принципите на дизайна с оглед овладяването на конкретни занаяти, както и пазарна реализация на продукцията от тази синергетична дейност. Тя трябва да превърне ателиетата на училището във самофинасиращи се като резултат от интегрирането на преподавателите и учениците, които се наричат „майстори” и „чираци”, в опитите им за изграждане на общност, подобна на занаятчийските гилдии. Манифестът при учредяването на училището през 1919 г. изразява по-категоричен начин неговата мисия, а именно: „Да основем нова занаятчийска гилдия без разслоение и без надменост, които издигат стена между занаятчиите и художниците! С общото желание да измислим и съградим цялостната конструкция на бъдещето, която да обедини в едно архитектура, пластика и живопис...” (Дюхтинг 2003: 66).

**Синергията на занаяти и изкуства** обаче се променя с всяко ново преместване на училището и/или назначаване на нов директор в коментираната до този момент посока – от ръчна изработка на изделия с „дизайн” на занаятчиите към индустриално производство на предмети при които дизайнерът проектира външния им вид, а изработването им се осъществява от квалифицирани работници като израз на разделение на труда с оглед постигането на професионализация на конкретната дейност. Промяната на съотношението между занаятите и изкуствата постепенно „произвежда” изчистена от декоративност и орнаменталност форма, която предпочита геометричните фигури в търсенето на възможности за индустриално производство и пазарна реализация. Поради тази особеност, участието на движението „Де Стил” (De Stijl), възникнало през 1917 г., и по-конкретно на червено-синия стол (1918) на Герит Ритвелд в изложбата на „Баухаус” от 1923 г., поставя допълнителни щрихи към отличителните характеристики на модерния дизайн. Неговата функционалност, конструктивност и геометричност при третирането на формата са добре премислени, използвани и репликирани не само в различни теории на изкуството като тази на Тео ван Дусбург около когото се организира групата от художници, архитекти и дизайнери „Де Стил”, но и от следващи (постмодерни) теоретици на изкуството и дизайна.

Коментираното развитие на дизайна е видимо дори в неговите прото-форми и по-конкретно в идеите на Херман Мутезиус, но също така и в дейността на творческото общество около Уилям Морис, който обаче „се противопоставя на механизираното производство, тъй като е убеден, че разделението на труда разрушава връзката на работниците с производствения процес и на практика с обществото”, независимо че се стреми да приближи „висшия дизайн” до обикновените хора (Фийл & Фийл 2002: 121). Поради тази си визия той предпочита да използва ръчно изработени предмети в интериора, които трябва да възстановяват връзката както със занаятите, така и с обществото, но в действителност те не са предназначени за обикновените хора. Цената на предлаганите интериорни решения се оказва неприемлива дори за меценати като принц-консорта Алберт за когото е изработена т.н. „Зелена зала”, която вече е част от Музей Виктория и Алберт (Victoria and Albert Museum). В тази връзка трябва да се отбележи, че ограниченият обем на занаятчийската продукция, поради вече коментираните особености, спрямо този на индустрията, до голяма степен не позволява на занаятите да постигат икономия от мащаба и оттам печалба при пазарна реализация. Последната става възможна когато има системни и добре премислени усилия, които отчитат особеностите на занаятите като ги превръщат в приоритет на конкретни политики, доколкото са третиранни като ценни и значими (например) за регионалното развитие или при изграждането на културната идентичност на местната общност.

Внимателният поглед обаче трябва да отбележи също така, че занаятите и в частност ръчно изработените предмети постепенно изгубват приложимост поради неспособността си да отговорят на очакванията на „обикновените хора” за „висш дизайн” на достъпна цена, каквито предлагат индустриалното производство и пазара. Последниците са подчиняването на формата от функцията, чиито конкретни измерения в рамките на художествената школа „Баухаус” са превръщането на „майсторите” в „професори”, които преподават дизайн с изчистени и функционални геометрични форми, предназначени за индустриално производство. Като се прибавят към тях абстрактността и универсалността, заедно с използването на основни и чисти цветове в художественото изразяване и проектиране, типични за движението „Де Стил” (De Stijl), представените категории са превръщат в отличителни характеристики на модерния дизайн.

### 3.Обратният ход на махалото

Постепенното отдалечаване на художествената школа „Баухаус“ от занаятите в посока на функционалност, индустриално производство и геометрично изчистени форми на изработваните предмети с оглед на пазарната им реализация всъщност не постига целта си, доколкото ателиета на училището не се превръщат в самофинансиращи се структури. Причините не са в малкото останало занаятчийство в произведенията на „Баухаус“, а в неспособността им да провокират споделеност в съзнанието на потребителите, поради претенцията дизайнът да налага ценности и правила в обществото. Пазарната икономика обаче не позволява някой друг да диктува правила, различни от предпочитанията на потребителите. Иначе казано – трябва да спечелите вниманието им, за да започнете „войната“ за място на дизайна на произведението в съзнанието на потребителите в конкуренция с всички останали стоки и услуги на пазара, ако искате да постигнете пазарна реализация.

Очевидно до тези изводи са стигнали Хенри Драйфус и Реймънд Лоуи, които разработват дизайн, чиято реализация на пазара предполага не само рационалност и прагматичност, но и провокация по отношение на ирационалността на потребителите. Никакви предписания и манифести не могат да помогнат на **пазарната реализация**, при положение че не се спечели вниманието и съзнанието на потребителите в опитите да се удовлетворят рационалните и/или ирационалните им предпочитания. Те са в центъра на този дизайн, доколкото неговата цел е пазарна реализация на стоки и услуги. Потреблението обаче се оказва културно обусловено, слагайки началото на обратния ход на махалото, който постепенно реабилитира премахнатата от функционализма декоративност и орнаменталност на формата. Иначе казано – историята, културата и контекстът на използване на произведението отново придобиват значение.

Същевременно критиката на функционализма, както и на „строгата“ красота на произведенията на художествената школа „Баухаус“ намира нови форми в лицето на радикалния дизайн (Radical Design) и антидизайна (Antidesign). Те проблематизират както геометричната изразност и индустриалното производство, така и комерсиалната и потребителска нагласа на дизайна, който се е превърнал в част от маркетинга и рекламата в търсенето на по-добра пазарна реализация за комерсиални по своята същност предмети.

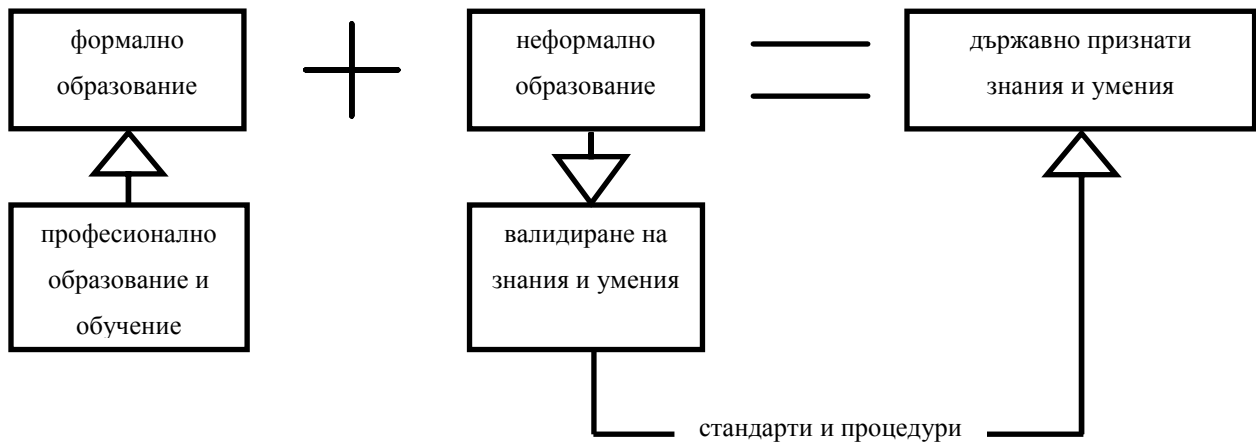
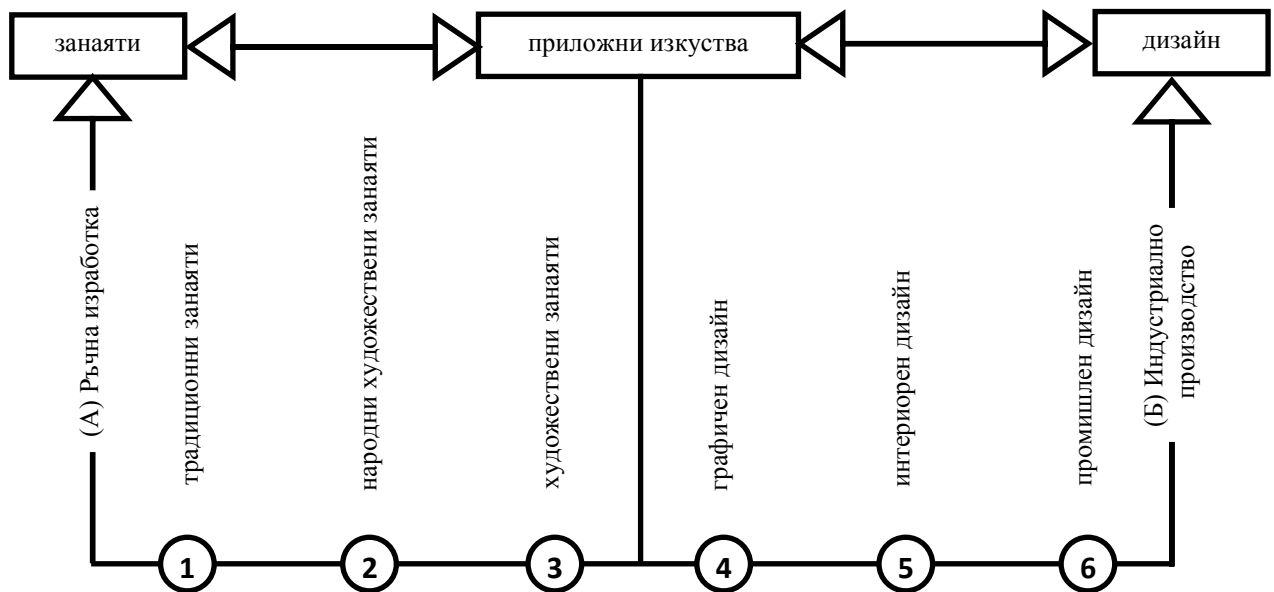
Тези радикални и антипазарни движения в изкуството и дизайна ускоряват обратния ход на махалото, премествайки потреблението от стоките и услугите към знаците, които символизират принадлежност към предпочитана социална група, но също така реабилитират изкуството в практиката на дизайнерите, които постепенно превръщат дизайна във форма на себеизразяване като **контрапункт на функционализма** и индустриалната (въз)производимост, характерни за произведенията на модерния дизайн.

Махалото обаче не е достигнало крайната си точка. Артистът, макар и много често да се възприема като самодостатъчен, иновативен и (най-общо) различен, очаква споделеност и признание от обществото. Нещо повече – той изпитва потребност да стане част от общност и/или традиция, която не започва и не приключва с постигнатия от него творчески резултат. Поради тази причина повечето значими дизайнери на радикалния дизайн като Мендини, Бранци или Сотсас участват в групи, общности и движения или сами основават такива, като групата Мемфис на Еторе Сотсас, много често напускайки предишния си творчески кръг. Този процес на самоорганизация има различни обяснения, макар да са достатъчно отчетливи и видими очакванията за устойчивост с оглед превръщането на по принцип нетрайна дейност – дизайна, в знак на принадлежност не само към група и традиция, но и в културно наследство, представено в музей на дизайна.

**Дизайнът** започва да се разглежда не само като дейност по проектиране на функционален и продаваем предмет на пазара, но и като израз на принадлежност към група, общност или движение и дори като потопеност в традиция, която усилва и прави устойчиви постиганите творчески резултати. В тази връзка трябва да се подпомогне движението на махалото до крайната му „спирка” – **традиционните художествени занаяти**, които „доставят” традиция на дизайна и същевременно могат да се разглеждат като културно наследство на (поне) две основания: (1) занаятчийските изделия като част от материалното културно наследство и (2) знанията и умения за упражняването на традиционни художествени занаяти като част от нематериалното културно наследство. Нещо повече - дизайнът по принцип не се ангажира с развитие на традицията на конкретния занаят, въпреки че не престава да предлага авторски интерпретации или реплики на нейните форми. Дори когато отрицанието на традицията преобладава, провокацията отправена от дизайна подпомага (индиректно) нейното развитие.

**Синергията на занаяти и дизайн** ги прави в по-голяма степен релевантни както към културните и творческите индустрии, така и към икономиката на културата, доколкото тази им поместеност генерира работни места на основата преди всичко на индустриално производство на красиви и/или утилитарни предмети.

Как обаче да визуализираме това непрекъснато движение на махалото, което произвежда различни синергии (взаимодействия) в рамките на многообразието от форми на занаятите и дизайна?





Необходимо е да се отбележи, че обратният ход на махалото не възстановява отминали исторически форми, доколкото се връща към тях, за да ги преосмисли в синергия с постигнатото до момента в търсенето на устойчиво развитие на основата на утилитарността. Типични примери са използваната машинна обработка при представяните като ръчна изработка (handmade) изделия на занаятите, чиято претенция за автентичност, трябва да ги легитимира като културна ценност-носител на памет и оттам на стойност с оглед на пазарната им реализация, както и използването на 3D-принтирането като израз на неограничените възможности на новите технологии в областта на занаятчийството. Поради коментираните особености ръчната изработка, която конституира занаятите вече предполага, а не изключва, индустриалното производство като конститутивно за дизайна. В тази връзка чл. 3 от Закона за промишления дизайн (обн., ДВ. бр. 81 от 14.09.1999 г.) и по-конкретно ал. 2 са изключително показателни:

<p>Чл. 3. (1) По смисъла на този закон промишлен дизайн, наричан по-нататък „дизайн” е видимият външен вид на продукт или на част от него, определен от особеностите на формата, линиите, рисунъка, орнаментите, цветовото съчетание или комбинация от тях.</p> <p>(2) Продукт по смисъла на ал. 1 е всяко изделие, получено по <b>промишлен или занаятчийски начин</b>, включително части, предназначени за сглобяване в съставно изделие, комплект или композиция от изделия, опаковка, графични символи и печатни шрифтове, с изключение на компютърни програми.</p>
---

**Многообразието от форми** – традиционни занаяти, народни художествени занаяти или художествени занаяти, както и графичен, интериорен или промишлен дизайн, представени във фигурата, са само част от „спирките” на махалото в неговото осцилиране от занаятите към дизайна и обратно, поради достигането на крайната точка. Различията на „спирките” на махалото са в степента на гравитирането им към някои от полюсите, които конституират занаятите и дизайна – ръчната изработка и индустриалното производство. Те са избрани защото достатъчно добре представят движението на махалото, но също така и с оглед на типичността им, която до голяма степен „предписва” допустимите и/или предпочитани форми в практиката. В този смисъл избраните форми във фигурата не представят съществуващото многообразие от форми в областта на занаятите и дизайна, доколкото маркират типични „спирки” от движението на махалото.

Ако приемем, че тази синергия е в „числителя” на фигурата, то тя има и „знаменател” върху който е поставено коментираното многообразие от форми. В конкретния случай обаче става въпрос за образователни форми, които изграждат знания и умения за практиката с оглед на утилитарността и красотата на изработваните предмети, както в областта на занаятите, така и на дизайна. Те притежават особености като образователни форми, които изграждат знания и умения, чиято приложимост в практиката предполага изработването на утилитарни (в смисъла на функционални) и красиви предмети. **Синергията на образователни форми** има различни измерения, които не се ограничават само с (формално) професионално образование, доколкото в съвременните общества съществува многообразие от източници и начини за набавяне на знания и умения, представени като неформално образование/обучение. Съвкупността от образователни форми в „знаменателя” на фигурата поставят основата за развитието както на занаятите, така и на дизайна, доколкото утилитарността и красотата на изработваните предмети примирява и свързва ръчната изработка с проекта на дизайнера за външния вид на предмет за индустриално производство в търсенето на обща основа, която в повечето от случаите има и символно значение за потребителите като част от конкретна общност и култура.

#### 4.Валидиране на знания и умения

Съвременните общества са динамични и пресметливи и поради тези особености те са изключително чувствителни към времето за образование на качествени специалисти, които впоследствие се превръщат в човешки ресурси за мениджмънта на конкретната организация и/или продукт. Същевременно многообразието от образователни форми непрекъснато предлага нови възможности за минимизиране на времето и разходите за образование, което прави икономически рентабилна дейността по **валидиране на професионални знания, умения и компетентности.**

Чл. 40 (1) Валидирането на професионални знания, умения и компетентности е признаване на придобити знания, умения и компетентности по професия или част от нея, получени чрез неформално обучение или самостоятелно учене с цел достъп до обучение за придобиване на професионална квалификация и улесняване на достъпа до пазара на труда. (Закон за професионалното образование и обучение, обн., ДВ. бр. 68 от 30.07.1999 г.).

Необходимо е обаче да се гарантира качеството на валидираните знания и удостоверените умения и компетентности, за да има доверие в икономиката и обществото. В тази връзка занаятите и дизайна са в аналогична позиция, доколкото има достатъчно „специалисти” с опит, които обаче не са валидирани спрямо държавно признати знания и умения, които имат различия в конкретните области, но могат да бъдат мислени и като релевантни към клъстера „занаяти и дизайн” с оглед на вече коментираната синергия. Приложният характер на тази перспектива предполага както самоорганизация на гражданското общество и по-конкретно на професионални организации в областта на занаятите и дизайна, така и участие на публичните власти (държавната + общинските власти) в „производството” на доверие на пазара на труда като предпоставка за нормалното му функциониране във връзка с работата на образователната система.

Такива опити са правени в социалистическа България в лицето на Държавната комисия за изобразителни и приложни изкуства и архитектура, утвърдена с ПМС № 19 от 19.03.1976 г. като орган на Комитета за изкуство и култура, който обаче контролира резултата както от старателно избягваното понятие „дизайн”, „маскиран” като промишлена естетика, така и от художествената практика в областта на визуалните изкуства и архитектурата, но не и знанията и уменията. Задругата на майсторите на народни художествени занаяти се приближава в много по-голяма степен до валидирането чрез издаването на майсторски свидетелства като резултат от провеждането на майсторски изпит пред комисия, която оценява знанията и уменията на кандидата във връзка с изработването на конкретен предмет. Валидирането на знания и умения, макар и непознато като термин дори за съвременните майстори на народни художествени занаяти, всъщност е част от културна традиция от периода на Възраждането.

Как обаче да се организира дейността по валидиране в условията на пазарна икономика и демокрация с претенциите им за икономическа рентабилност и гражданско участие, за сметка на изгубилите вече „валидност” изисквания за идеологически контрол на плановата икономика, за да се осигури движението на махалото и оттам - многообразието от форми в клъстера „занаяти и дизайн”, чиито практики да са основани на държавно признати знания и умения, независимо от начина по който са постигнати?

## 5. Асоциация и/или форум

Проблемът пред който сме изправени е, че синергията на занаяти и дизайн в аналогични организации на художествената школа „Баухаус”, какъвто е например Центърът за нови стоки и мода (ЦНСМ) в социалистическа България, са идеологически „построени” да обслужват нарастващото търсене на качествени (поне като външен вид) стоки, но в рамките на планова икономика, която не допуска саморганзиация на занаятчии, художници, архитекти и дизайнери, отвъд централно планираната структура, която има изключително точно наименование в посочения пример. Независимо от непрекъснатата поява на нови филиали, които диверсифицират асортимента на продукти, изработвани в различни населени места като израз на производствена деконцентрация и опит за удовлетворяване на вече коментираното търсене, не се променя наименованието - Център за нови стоки и мода. Този случай показва част от причините за изгубените рефлексии на професионалните общности в Република България за **самоорганизация и предприемчивост**, които обаче са ключови за осъществяването на занаятчийска и дизайнерска дейност в условията на пазарна икономика. Те имат отношение и към процеса на валидиране, доколкото неспособността за самоорганизация (най-вероятно) отново ще произведе (рано или късно) държавна намеса, чиито последици с основание се мислят като външни и дефектни, спрямо особеностите както на занаятите и дизайна, така и на целите, които биха си поставили граждански активните професионални организации в тази област.

От друга страна, участието на публичните власти (държавната + общинските власти) гарантира стабилност и дори необратимост на коментираните процеси, включително на валидирането, когато професионалните организации, заедно с други заинтересовани неправителствени организации, са постигнали съгласие относно **стратегическа визия за развитие на занаятите и дизайна** като част от консолидацията на местната общност около тях с оглед на превръщането им в запазена марка и/или като националнозначим приоритет. В тази връзка държавната власт трябва да се погрижи за опазването (поне) на традиционните занаяти в риск, както и на тези, които са част от културното наследство като отправна точка и ориентир спрямо които се отклонява махалото в търсенето на синергия в многообразието от форми на занаятите и дизайна.

Организирането на процеса по валидиране на професионални знания, умения и компетентности в коментиранията последователност предполага учредяването на **Асоциация „Занаяти и дизайн”**, която трябва да включва както професионални организации от съответните области, така и заинтересовани лица, които имат интерес да участват в такава нестопанска организация. Такива могат да са:

- Публични власти (държавната + общинските власти)
- Потребители на култура и в частност такива на произведения на занаятите и дизайна;
- Организации, които имат участие в производството или потреблението на произведения на занаятите и дизайна;
- Неправителствени организации като (потенциален) спонсор на културата;
- Електронни и печатни медии;
- Образователни организации в областта на занаятите и дизайна;
- Изследователи на културата.

Поради процесите на самоорганизация и във връзка с припознаването на подобна перспектива като приемлива от представителите на занаятите и дизайна, последните теми – валидирането и институционализирането на дейности и процесите в тази област, са изключително пестеливо разработени, за да не се възприемат предлаганите действия и/или организации като задължителни. Те трябва да са резултат от гражданска активност и синергия (взаимодействие) с публичните власти. Възможно е обаче коментиранията Асоциация „Занаяти и дизайн” да се превърне от местна инициатива в регионална, национална и дори наднационална такава, която придобива отличителните характеристики на **форум и/или мрежа за развитие на занаятите и дизайна**. Тази перспектива обаче трябва да се верифицира от участниците в изграждането на клъстера и Асоциацията „Занаяти и дизайн”.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дюхтинг, Х. 2003. Василий Кандински 1866-1944. Революция в живописата. С., TASHEN / Алианс-97.
2. Кабаков, И. 2016. Приложните изкуства като контрапункт на традицията. В: Културният потенциал на народните и художествените занаяти. С., Фабриката
3. Ортега-и-Гасет, Х. 2014. Фантазиращото животно. София: Изток-Запад.
4. Фийл, Ш. & Фийл, П. 2002. Дизайнът на 20 век. С., TASHEN / Алианс-97.