

УДК 7.01+7.05

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-1-15>

Ліліана ВЕЖБОВСЬКА,

orcid.org/0000-0003-1886-1477

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри графічного дизайну

Київського національного університету культури і мистецтв

(Київ, Україна) lilianavezhbovska@gmail.com

Анастасія ПАВЛЮК,

orcid.org/0000-0003-2963-5408

асистент кафедри графічного дизайну

Київського національного університету культури і мистецтв

(Київ, Україна) anastasiia.pavliuk@knukim.edu.ua

РАДИКАЛЬНИЙ ДИЗАЙН І АРТ-ДИЗАЙН: КРИТЕРІЇ РОЗПІЗНАВАННЯ

Стаття присвячена дослідженню радикального руху в дизайні, який охоплює 1960-х – 80-х рр., діяльність груп «Архизум», «Суперстудіо», «Алхімія» й «Мемфіс». Метою є уточнення і спростування деяких хибних або поверхневих уявлень про діяльність руху; визначення меж його коректної інтерпретації у вітчизняному мистецтвознавстві й дизайн-освіті. В дослідженні застосовуються методи мистецтвознавчого аналізу і загальнонаукової компаративістики. В статті аналізується доцільність застосування терміну арт-дизайн до тих явищ, які сьогодні експлуатують досягнення радикального дизайну на догоду моді та статусу і поза контекстом власної йому «радикальності». Була здійснена спроба відшукати й описати критерії визначення антидизайну, що дозволять ідентифікувати підміну понять. В результаті дослідження було визначено три групи критеріїв, які й сьогодні можуть ефективно застосовуватись у критично спрямованому дизайні і не можуть бути знехтувані при розгляді радикального руху. Першим критерієм можна назвати проблемний характер дизайну, його причетність до актуальних викликів, зокрема суспільно-політичних. Такий вимір передбачає наділення дизайну якістю, здатною візуально викривати замовчувані теми. Другим є критерій приналежності явища до контркультури, що в цьому контексті означає критичний підхід до самої сфери дизайну, засіб «втечі» від контролю над творчою сферою і власне антитоталітарну спрямованість. І третій критерій – наявність інсайту, що дозволяє відшукати відповідну сучасності форму і при цьому уникати наслідування авторитетних зразків: це досягається через несистемне мислення, внесення експресії й чуттєвого сприйняття, що протистоять надмірній раціоналізації і виставленню меж. Саме ці складові стають визначальними для радикального руху, і не тільки в історичному контексті, але й у визначенні його спадкоємності, для якої недостатньо наслідування зовнішньої форми і патернів «Мемфісу». Відкритим наразі залишається питання ідентифікації арт-дизайну і його визначення між «артовою виразністю» і причетністю до радикального руху з його викличним духом.

Ключові слова: радикальний дизайн, антидизайн, арт-дизайн, контркультура, несистемне мислення, «Мемфіс».

Liliana VEZHBOVSKA,

orcid.org/0000-0003-1886-1477

Phd in Art Studies,

Associate Professor at the Graphic Design Department

Kyiv National University of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) lilianavezhbovska@gmail.com

Anastasiia PAVLIUK,

orcid.org/0000-0003-2963-5408,

Assistant Lecturer at the Graphic Design Department

Kyiv National University of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) anastasiia.pavliuk@knukim.edu.ua

RADICAL DESIGN AND ART DESIGN: CRITERIA FOR DISTINCTION

The article is devoted to the study of the radical movement in design, which covers the 1960-s – 80-s, the activities of the Archizoom, Superstudio, Alchemia and Memphis groups. The aim is to clarify and refute some false or superficial ideas about the movement's activities; to define the boundaries of its correct interpretation in national art history and design education. The study uses methods of art historical analysis and general scientific comparative studies. In the article

analyzes the appropriateness of applying the term art design to those phenomena that today exploit the achievements of radical design for the sake of fashion and status and neglect the context of its inherent "radicality". An attempt has been made to find and describe the criteria for defining anti-design, which will allow us to identify the substitution of concepts. As a result of the study, three groups of criteria were identified that can still be effectively used in critically oriented design and cannot be neglected when considering the radical movement. The first criterion is the problematic nature of design, its involvement in current challenges, including socio-political ones. This dimension implies endowing design with a quality capable of visually exposing silenced topics. The second is the criterion of the phenomenon belonging to the counterculture, which in this context means a critical approach to the design sphere itself, a means of "escaping" from control over the creative sphere and an anti-totalitarian orientation. And the third criterion is the presence of insight that allows you to find a form that is relevant to the present and at the same time avoid imitating authoritative models: this is achieved through non-systematic thinking, the introduction of expression and sensual perception, which resist excessive rationalization and setting boundaries. These components become crucial for the radical movement, not only in the historical context, but also in determining continuity, for which it is not enough to imitate the external form and patterns of Memphis. The question of identifying art design and defining it between "artistic expression" and involvement in a radical movement with its defiant spirit remains open.

Key words: radical design, anti-design, art design, counterculture, non-systemic thinking, Memphis.

Постановка проблеми. Однією з проблем українського мистецтвознавства часто є некоректне тлумачення явищ і термінів, які походять із західноєвропейських терен. Не в останню чергу причиною такого стану є те, що в науковий обіг вводились неперевірені тлумачення, часто запозичені з російських джерел, якими там, як у випадку з історичними темами, вибудована «паралельна реальність». Досить переглянути списки бібліографічних посилань багатьох наукових публікацій до 2022 р., щоб переконатися в цьому. За останні роки під впливом збройної агресії росії в Україні ситуація дещо змінилася, з'явилися звернення до первинних джерел мовою оригіналу, проте в науковій періодиці вже стільки накопичилося цитувань некоректних тверджень, що проблема не може бути виправлена разовим спростуванням чи запереченням.

Власне, така справа сьогодні і з явищем «арт-дизайн»: його інтерпретацію можна зустріти у досить відмінних поєднаннях і контекстах, які часом суперечать самій його суті. Часто арт-дизайн трактується як щось більш «артове» у звичайному дизайні: складається враження, що йдеться про більш естетичні й вишукані дизайнерські рішення, які починають претендувати на таку номінацію.

Але навіть якщо враховувати, що в арт-дизайні вбачають більше зближення дизайну з мистецтвом, аніж зазвичай (адже ми стверджуємо емансипацію дизайну від мистецтва у ХХ ст.), то й тоді спорідненість завжди залишається – просто мистецькі навички застосовуються у більш утилітарний спосіб: композиційні прийоми, засоби виразності, принципи формотворення, теоретичні підходи – усе це дизайн експлуатує зі сфери мистецтва. Інакше кажучи, у дизайну немає інших інструментів візуального, як незапозичених у мистецтва. Тому в цьому сенсі варто звернутись до

його сутнісних аспектів, особливо, якщо йдеться про актуальні зрізи мистецького. І це найчастіше викриття прихованих тенденцій, часової невідповідності, це, власне, важливий критичний аспект в еволюції художньої форми. І лише в єднанні з цим аспектом дизайн стає більш «артовим».

Але проблема інтерпретації арт-дизайну, якщо й справді досліджувати його у взаємозв'язку з радикальним рухом, пов'язана з іншим: а саме з адаптацією його як елемента контркультури у суспільстві для позначення суспільного статусу. Це процес, який часто можна спостерігати в історії з різними прогресивними явищами, – він позначає кризу й потребу шукати нові шляхи, щоб повідомлення про цю кризу прозвучало досить голосно. І важливо, щоб у науковій думці ці процеси були розпізнанні і позначені, щоб уникнути підміни понять.

Метою цієї статті є спроба виявити тенденційні підходи до розуміння явищ арт-дизайну і радикального руху і визначити межі їхньої коректної інтерпретації в мистецтвознавчій науці і дизайн-освіті.

Аналіз досліджень. У закордонних виданнях чимало книг і публікацій присвячено темі радикального дизайну, який розглядається в різних контекстах і підходах, починаючи від історії виникнення явища у 1960-х і до розгляду його функціонування у різних сферах дизайну. Втім, вітчизняна наука має лише поодинокі дослідження в цій темі.

Так, на кілька об'єктів групи «Алхімія» та об'єднання «Мемфіс» звертає увагу у своїй публікації В. О. Праслова, розглядаючи їх у контексті проектування нефункціональних речей та речей-маніфестів (Праслова, 2012: 124). У дисертаційному дослідженні В. О. Кузнецової «Артдизайн у сучасній українській fashion-індустрії» цікаво переосмислені сучасні колекції високої моди, інспіровані творами мистецтва чи творчістю окремих художників (Кузнецова, 2023). Загалом, у цій праці коректно визначено витоки явища арт-

дизайну і окреслено досягнення представників радикального руху, попри це, поширення терміну й ознак явища на означення певних напрямів у сфері сучасного дизайну, на нашу думку, розмиває значення самого явища радикального руху. Тому в цьому випадку було б коректніше говорити про дизайн, інспірований радикальним, а не визначати його як арт-дизайн. Тобто проблема полягає у первинному розумінні арт-дизайну як критичного методу щодо самого дизайну. Публікація В. Жуньчжі і О. Ганоцької (2024) є цікавим оглядом можливостей використання досвіду арт-дизайну в сучасній дизайн-освіті, втім, такий досвід тут дещо естетизується через відмежування від критичної функції цього руху. Проблема знову полягає в тому, що хороший дизайн (тобто дизайн, яким він і має бути у своїй суті відповідно до контексту) позначається додатковим словом «арт».

На наше переконання, більш доречним звертання до радикального руху є у тих випадках, де він дозволяє максимально виявити контрастність певних сучасних явищ. О. Чапелик у публікації, присвяченій огляду мистецьких проєктів фестивалю «Глобальний контроль» (проводився у Ризі у 2018 р.) показує, як подібний підхід дозволив митцям відомої «Ізоляції» виявити, у який спосіб медіа, які належали олігархам, були задіяні у гібридній війні: «Мігруюча інституція у вигнанні розробила велику кількість арт-проєктів, які обирають новітні технології як предмет, фокусуючись на сценаріях виживання в поточній турбулентній реальності пропаганди і пост-правди, аби запропонувати критичний погляд, радикальний дизайн для активізму через художні твори» (Чапелик, 2018: 251).

Також є ціла низка публікацій, де поняття «арт-дизайн», «радикальний дизайн», «антидизайн» згадуються вкрай некоректно і поверхнево (таких є до десятка на Google-scholar). Наприклад, коротко згадує про роль педагогічних підходів представників радикального руху у своїй публікації А. В. Дяченко (2019), але чомусь акцентує тільки одну їхню складову, а саме «величезний вплив особистості викладача на концепцію дизайну («радикальний дизайн», «проектування без методів» і т. д.), а значить, і цільову установку навчання» (Дяченко, 2019: 53). Автор не уточнює, що даний підхід італійці розвивали опозиційно до офіційної освіти; роль і значення цього підходу ніяк не уточнюється, і, на нашу думку, зводиться до таких характеристик, які скоріше вихолощують поняття і явище, аніж дозволяють йому функціонувати в дизайн-освіті.

Повертаючись до зарубіжних досліджень, відзначимо важливий для нашої статті огляд іні-

ціативи «альтернативного виховання» дизайнерів «Global Tools» («Глобальні інструменти»), який подано у збірці матеріалів В. Боргуново та С. Франческіні (Borgonuovo, Franceschini, 2015). У виданні також розміщені випуски «Global Tools», створені учасниками радикального руху, які є не лише історичним документом, але й важливим полем для дослідження дизайну.

Про аспект, який виявляє, як саме радикальний дизайн стає власне тим, до чого у сфері мистецтва і дизайну сьогодні застосовується термін «дизайн-арт» чи «арт-дизайн», йдеться у дослідженні Й. Гури (Gura, 2019).

Журналіст «New York Times» у своїй статті показує, наскільки естетизувався сьогодні радикальний рух і тим самим втратив свою радикальну основу: його експлуатують, не розуміючи витоків і основ. І таким чином в одному з фешенебельних помешкань культова книжкова шафа Е. Соттсасса «Карлтон» раптом опиняється з протилежним за змістом столом Н. Фостера (Sudjic, 2021, Oct. 28).

Виклад основного матеріалу. У другій половині 1960-х в Італії було кілька груп митців-дизайнерів, у яких склались складні стосунки з усталеною системою дизайну і художньої освіти, а свої виставки вони супроводжували революційними маніфестами. Це були групи Archizoom, Superstudio і Studio 65. Але справжня популярність до цих митців прийшла після виставки у Нью-Йорку у Музеї сучасного мистецтва «Італія: новий внутрішній ландшафт». Виставка мала неабиякий успіх і прозвучала революційно. Можна сміливо стверджувати, що італійці запропонували форму і стиль тому руху, який виріс із духу молодіжної революції «дітей квітів». Для них була характерна «оскома» до диктату якості, вишуканості, доброти, кошовності (простіше кажучи, статусних речей), які асоціювались із привілейованістю у суспільстві. Про спорідненість цих явищ говорить і той факт, що пізніше гурт «Мемфіс» (1982) був інспірований музикою Боба Ділана («Мемфіський блюз»).

Це тривалий період цікавих ідей з викликом функціональному дизайну і естетичній унормованості. В наукових публікаціях зустрічаються твердження, що радикальний рух виступив проти функціоналізму. Але це зовсім не так: йшлося лише про вихід за його межі. Як стверджував один із засновників руху Етторе Соттсасс, «це був опір пріоритету та переважанню інтелекту над відчуттями», тій модерністичній настанові, згідно з якою «була надія на те, що інтелекту вдасться повністю контролювати дизайн» (Khemsurov, 2013). Натомість, під час подорожі до Індії Соттсасса захо-

пило інше ставлення до речей, що надалі дизайнер визначить як потребу «надати речам ритуальної ваги» (Khemsurov, 2013), що власне й втілено в його відомих «супербоксах».

Так само доводилось спростовувати Соттсассу і приписуване «радикалам» заперечення модернізму, тоді як майже всі вони вийшли з кіл послідовників Баугаузу. Їхні дизайни часто були іронічним розвінчуванням непорушності канонів модернізму. Антидизайнери не заперечували модернізм: вони опонували йому, причому, його ж візуальною мовою. Наприклад, відомі творіння Пітера Шира (американського дизайнера, учасника «Мемфісу») починають промовляти образно через інше поєднання ліній, площин, кольорів – переміщення їх у візуально сумнівні функціональні позиції і зміщення акцентів рівноваги. Щоб створити такі об'єкти, треба було дуже добре знати основи критикованого методу. У такий спосіб об'єкт провокує на гру з елементами і спростовує однозначність твердження, що «форма завжди слідує за функцією». Це був наступний крок у розвитку форми з урахуванням досягнутого, що раптом стало відігравати роль «глухого кута».

Це також підтверджується тим баченням, яке поширювали радикальні дизайнери як власну життєву позицію і дизайнерське кредо. Зокрема їхні ідеї окреслені й візуалізовані у пропонованій ними системі художньої освіти «без учнів та учителів», яка здобула назву «Глобальні інструменти» (Global Tools).

Власне, ці інструменти виховання учасники руху вбачали у відмові на певний час від цивілізаційного прогресу, в освоєнні природного середовища і природних засобів для життя. Тут не йшлося про започаткування певних екологічних рухів: якщо такі й мали місце пізніше під їхнім впливом, то роль «радикалів» тут була хіба що як натхненників. Тобто екологічність сама по собі не була первинною. Митці спирались на пошук тих складових, які на той момент побачили здоровими для життя й виховання творця «без пердумов». Історія мистецтва містить чимало прикладів, коли до таких тем митці звертаються саме тоді, коли відчують загрозу майбутньому і вбачають потребу звільнити нове покоління від важких блоків рутини і звичок. І хоча втеча до природи не стала панацеєю ані для Руссо, ані для Гогена, для самої культури це завжди була можливість застосувати рефлексію, відновити ясність мислення і втрачену опору на землі (майже буквально). У такий спосіб з'являвся шанс для появи нових творчих імпульсів. А в час глобального прогресу повернення до природи означало вберегти свій

досвід від інформаційного й візуального шуму, від диктату політики продажів: залишити простір для проявлення «живих» ідей.

Дизайнери проголошували потребу такого підходу до освіти, де не буде ані учнів, ані вчителів, а школа буде закладом «не інформування, а формування»: «Момент навчання тут розглядається як своєрідна групова терапія, яка запускає серію «редуктивних процесів», починаючи від чуттєвої залежності до відриву від культури. До таких процесів належать, наприклад, скромне харчування, саморобне кіно та книги, рекламне пристосування вживаних речей та ідея «щодня обходитися без ще однієї речі» (Borgonuovo & Franceschini, 2015: 16). Ця школа дизайну, як стверджував Е. Соттсасс, проіснувала не більше місяця (Khemsurov, 2013), але запропонований підхід зацікавлює досі прихильників альтернативної художньої освіти.

Радикальний рух розвивався опозиційно до визнаної культури, системи освіти і встановлених норм. Це треба брати до уваги, коли вносимо арт-дизайн чи радикальний дизайн у освітні програми підготовки дизайнерів, щоб розуміти межі такого «викладання у стінах», оскільки сам рух розвивався у контексті контркультури. Вводити такі освітні компоненти недоречно лише з метою навчити ще більшого прикрашання дизайну за допомогою більш майстерної експлуатації мистецьких засобів. Якщо завдання не стоїть навчити студента мислити несистемно і вивільняти актуальні, зокрема суспільно-політичні сенси через певний дизайнерський об'єкт, чесніше буде відмовитися від спокуси назвати так навчальну компоненту. Окрім того, подібний контент вимагає викладання історії явища в контексті подій 1960-х – 80-х років з ретельним аналізом ролі і значення антидизайну в цих процесах.

Якщо говорити про антидизайн у середовищі, зокрема меблях, то він має одну цікаву тенденцію, яка відрізняє його від інших напрямів постмодерного дизайну. Згідно з нашими спостереженнями, це певним чином наділення предмета якістю живих істот, такими рисами, які, фактично, перетворюють річ у «домашнього улюбленця». Такими є, наприклад, синя півкругла лампа на колесах Мартіні Бедін чи столик Мікеле де Луччі. Об'єкти були наділені певним інтерактивним виглядом – їхня постава, жести дозволяють асоціювати їх з живими істотами. У цьому проявлялось прагнення позбавити річ її тотальної довершеності, поставити під сумнів її статус, підкріплення відповідними принципами дизайну. Адже статусним на той час є об'єкт, у якому, як правило, немає нічого зайвого, який відповідає своєму при-

значенню і, в ідеалі, створений з ергономічною відповідністю. Але саме такій речі, яка ніби стверджувала у своїй формі, що розвиватись далі немає куди, учасники радикального руху кидали виклик, наділяючи її протилежними сенсами. Часто такої мети досягали через іронічне застосування кічу, який вимальовувався через буквальне введення образів речей, які досі не асоціювались із знаками культури, – як, наприклад, відомі світильники Ч. Казатті і Е. Понцо, створені у вигляді пігулок і з відповідною назвою «Pillola» (1968). Або використовувалось наділення об'єктів рисами, які вважались «банальними»: крильця янголів, уподібнення до певних частин тіл птахів, звірів чи риб. У такий спосіб дизайнери відновлювали нову чутливість до образу, до його повернення в іншій іпостасі після домінування безпредметного.

Втім, це робилося не для сентиментальності, а через потребу спровокувати сумнів у глядача, відновити «людяні» стосунки між людиною і річчю. Таким чином, кіч був не просто ознакою цього стилю, він був свого роду викривачем «застиглої самовдоволеності». Провокація, виклик, гра були найкращим способом функціонування цього кічу в об'єкті радикального дизайну. Йдеться саме про той бік кічу, про який цікаво пише Т. Гундорова в праці «Транзитна культура»: «Саме подвійна природа кічу – як репрезентації і дійства водночас, як подвійної репрезентації – допомагає зрозуміти його місце в сучасному суспільстві, де кіч відіграє важливу роль у процесах нового політичного і культурного міфотворення (...)» (Гундорова, 2012: 468–469). Дослідниця наголошує на зміні природи кічу у випадку, коли він стає підкреслено штучним та іронічним: «Ненайвний кіч коментує себе самого та іронізує над самим собою і над тим, що він репрезентує» (Гундорова, 2012: 467). На нашу думку, у радикальному дизайні цілком реалізується те, що Т. Гундорова говорить про стратегію, якою послуговується кіч, «особливо в тих випадках, коли йдеться про демаскування сконструйованості, зробленості естетичних, культурних і політичних образів та смаків» (Гундорова, 2012: 467).

Саме ці характеристики у спілці з яскравими кольорами часто не дозволяють з першого погляду зрозуміти глибинність та ідейну наповненість напрямку. Не можна сказати, що ці якості є засобами маскування його основ, скоріше, навпаки, вони стверджують, що глибинне, серйозне й активне може бути яскравим і легким, або, як у звичайній мові називаємо подібний підхід, – «живим». В усякому разі, нова чутливість, внесена радикальними дизайнерами, провокувала на

пробудженість і кидала виклик, ставала в позицію критика. В такий спосіб дизайнер повідомляв світу свій власний інсайт.

Окрім того, радикальний підхід дозволяв повернути дизайну його політичну вагу. Дев'яносторічний учасник руху, відомий дизайнер Гаetano Пеше в одному з проєктів розповів історію, як вісімнадцятирічним юнаком його загітували відвідати «справжній рай», яким назвали Москву (Didero, 2022: 23'00–25'03). Найбільше з цієї подорожі він запам'ятав страх викладача університету за обідом у нього вдома у колі його сім'ї – дружини й двох дітей. Страх був викликаний питанням Гаetano Пеше про політичну ситуацію у Росії. Пізніше наодинці викладач йому пояснив, що не може відповідати на такі питання, бо його діти скажуть своєму вчителю, а вчитель сповістить міліцію про його «незгоду з владою».

«Тоді я зрозумів, що це не рай і не місце свободи. З того часу я сказав собі, що маю використати моє слово для боротьби з цією знеціненою ситуацією, бо дуже жорстко, коли довкола тоталітарна система», – говорить Г. Пеше. Саме тому, на його думку, «треба боротися проти посягань на саму можливість комусь затикати рота, ми маємо захищати можливість завжди бути вільними сказати те, що ми думаємо, і що робимо. Це особливо важливо для молодих людей» (Didero, 2022: 23:00–25:03).

Насамкінець повернемося до терміну арт-дизайн. У публікаціях про зародження руху чи інтерв'ю його учасників нам не вдалося знайти такого означення. Тому необґрунтованим видається виведення цього терміна від самих учасників руху в багатьох публікаціях. Посилання на Алекса Пейна у застосуванні цього терміна і його розвиток в контексті аукціону (Gura, 2019) також не видається цілком переконливим, в усякому випадку, подібний розгляд приведе нас до конкретних подій, які відбувалися після закриття проєкту «Мемфіс». З цього часу можна говорити про появу такого явища, яке певною мірою імітує дизайн, але за способом сприйняття претендує скоріше на нішу мистецтва. Це проєкти мета-дизайну і пост-дизайну з їхніми виставками і каталогами, де справді багато цікавих об'єктів з «оголеною структурою» (як у прямому, так і в переносному сенсі). Скоріше термін склався постфактум, можна припустити, для того, щоб «поховати» радикальність руху.

Звісно, можливе інше трактування, оскільки висловлені учасниками тих подій думки свідчать про зближення дизайну із самою суттю мистецького. Адже мистецтво часто бере на себе суспільно-

політичну роль, коли політики намагаються уникнути розв'язання проблем і займаються популізмом. Такими, наприклад, було мистецтво Йозефа Бойса чи Марини Абрамович. Нашу думку підтверджує й Г. Пеше: «Дизайн може бути вічністю, коли ви репрезентуєте ваш історичний момент, і коли він стає мистецтвом, і це дуже просто, бо мистецтво є чимось вічним, тому що кожен митець спроможний представити його чи її час. І це є документом назавжди. Дизайн стає мистецтвом і в такий спосіб також може репрезентувати наш час» (Didero, 2022: 23:04).

Висновок. Отже, в результаті дослідження доходимо висновку, що найважливіший урок радикального руху полягає в несистемному мисленні і доланні встановлених меж дизайну. І хоча сучасність значною мірою естетизувала й адаптувала зовнішню форму «радикалів», розмиваючи і розчиняючи її у візуальному шумі, проте є кілька важливих аспектів, які залишаються актуальними і яких не торкнулася естетизація. Ми визначили три групи критеріїв, які й сьогодні можуть ефективно застосовуватись у критично спрямованому дизайні і не можуть бути знехтувані при розгляді радикального руху. Першим критерієм

можна назвати проблемний характер дизайну, його причетність до актуальних викликів, зокрема суспільно-політичних. Такий вимір передбачає наділення дизайну якістю, здатною візуально викривати замовчувані проблеми. Другим є критерій приналежності явища до контркультури, що в цьому контексті означає критичний підхід до самої сфери дизайну, засіб «втечі» від будь-якого контролю над творчою сферою і власне антитоталітарну спрямованість. І третій критерій – наявність інсайту, що дозволяє відшукувати відповідну сучасності форму і при цьому уникати наслідування авторитетних зразків: це досягається через несистемне мислення, внесення експресії й чуттєвого сприйняття, що протистоять надмірній раціоналізації і виставленню меж. Саме ці складові стають визначальними для радикального руху, і не тільки в історичному контексті, але й у визначенні спадкоємності, для якої недостатньо наслідування зовнішньої форми і патернів «Мемфісу». Відкритим наразі залишається питання ідентифікації арт-дизайну і його визначення між «артовою виразністю» і причетністю до радикального руху з його викличним духом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2012. (Серія «De Profundis»).
2. Дяченко А. В. Досвід формотворення тиражування у зарубіжній дизайн-освіті. *Науковий огляд*. 2019. Т. 7. Вип. 60. С. 44–63. <https://www.naukajournal.org/index.php/naukajournal/issue/viewIssue/148/113>
3. Жуничжі В., Ганоцька О. Перспективи розвитку дизайну арtpакування. *Деміурх: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2024. Т. 7. Вип. 2. С. 303–320.
4. Кузнецова В. О. Артдизайн у сучасній українській fashion-індустрії. Дисертація на здобуття ступеню кандидата мистецтвознавства. КНУКіМ, 2023.
5. Праслова В. О. Арт-дизайн в художньому проектуванні. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2019. Вип. 53. С. 110–115.
6. Чапелик О. RIXC опрацьовує тему глобального контролю. *Міст*. 2018. Т. 14. Вип. 21. С. 253–259.
7. Borgonovo V., Franceschini S. Global Tools (1973 – 1975). SALT/Garanti Kültür AŞ (İstanbul), 2015. ISBN: 978-9944-731-46-1. URL: <https://saltonline.org/en/1195/global-tools-1973-1975>
8. Didero M. C. *A Conversation With Gaetano Pesce, presented by Bottega Veneta*. Design Miami. 2022, Dec. 8. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UkfjRQLXEJo&t=2112s>
9. Gura J. *Alex Payne: international specialist in collectible contemporary design*. 3rd May 2019. <https://thedesignedit.com/people/alex-payne-international-specialist-in-collectible-contemporary-design/>
10. Khemsurov M. *Hans Ulrich Obrist's Lost Interview with Ettore Sottsass, From Surface Magazine*. Sight Unseen. 2013, Dec. 23. URL: <https://www.sightunseen.com/2013/12/hans-ulrich-obrists-lost-interview-with-ettore-sottsass-from-surface-magazine/>
11. Sudjic D. How the Memphis Design Movement Made a Comeback. *New York Times*. 2021, Oct. 28. URL: <https://www.nytimes.com/2021/10/28/style/memphis-design-movement.html>

REFERENCES

1. Hundorova T. (2012). *Tranzitna kultura. Symptomy postkolonialnoi travmy: staty ta esei* [Transit culture. Symptoms of postcolonial trauma: articles and essays]. Kyiv: Hrani-T. (Serii «De Profundis») [in Ukrainian].
2. Diachenko A. V. (2019). *Dosvid formotvorennia tyrazhuvannia u zarubizhnii dyzain-osviti* [Experience in forming replication in foreign design education]. *Naukovi ohliad*. T. 7. Vyp. 60. P. 44–63. URL: <https://www.naukajournal.org/index.php/naukajournal/issue/viewIssue/148/113> [in Ukrainian].
3. Zhunchzhi V., Hanotska O. (2024). *Perspektyvy rozvytku dyzainu artpakuvannia* [Prospects for the development of art packaging design]. *Demiurh: idey, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu*. T. 7. Vyp. 2. P. 303–320 [in Ukrainian].

4. Kuznetsova V. O. (2023). Artdyzain u suchasnii ukrainskii fashion-industrii [Art design in the modern Ukrainian fashion industry]. Dysertatsiia na zdobuttia stupeniu kandydata mystetstvoznavstva [Dissertation for the degree of Candidate of Arts]. KNUCA [in Ukrainian].
5. Praslova V. O. (2019). Art-dyzain v khudozhnomu proiektuvanni [Art design in artistic design]. Current Problems of Architecture and Urban Planning. Vyp. 53. P. 110–115 [in Ukrainian].
6. Chapelyk O. (2018). RIXC opratsovuie temu hlobalnoho kontroliu [RIXC is working on the topic of global control]. Mist [Bridge]. T. 14. Vyp. 21. P. 253–259 [in Ukrainian].
7. Borgonuovo V., Franceschini S. (2015). Global Tools (1973–1975). SALT/Garanti Kültür AŞ (İstanbul). ISBN: 978-9944-731-46-1. URL: <https://saltonline.org/en/1195/global-tools-1973-1975>
8. Didero M. C. (2022, Dec. 8). *A Conversation With Gaetano Pesce, presented by Bottega Veneta*. Design Miami. <https://www.youtube.com/watch?v=UkfjRQLXEJo&t=2112s>
9. Gura J. (2019, May 3). *Alex Payne: international specialist in collectible contemporary design*. URL: <https://thedesignedit.com/people/alex-payne-international-specialist-in-collectible-contemporary-design/>
10. Khemsurov M. (2013, Dec. 23). *Hans Ulrich Obrist's Lost Interview with Ettore Sottsass, From Surface Magazine*. Sight Unseen. URL: <https://www.sightunseen.com/2013/12/hans-ulrich-obrists-lost-interview-with-ettore-sottsass-from-surface-magazine/> [in German].
11. Sudjic D. (2021, Oct. 28). How the Memphis Design Movement Made a Comeback. *New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2021/10/28/style/memphis-design-movement.html>