

ФИЛОНЕНКО Н. С., ТРЕТЬЯКОВА М. С.

«Телесно-ориентированные» концепции японских дизайнеров: возврат к «телесному сознанию»



**Филоненко
Надежда
Сергеевна**

кандидат искусствоведения, доцент, Уральский государственный архитектурно-художественный университет (УрГАХУ), Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail:
mashanadya@gmail.com



**Третьякова
Мария
Сергеевна**

кандидат искусствоведения, доцент, Уральский государственный архитектурно-художественный университет (УрГАХУ), Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail:
mashanadya@gmail.com

Авторы статьи обращаются к исследованиям японских дизайнеров (поскольку обращение к телесному опыту глубоко укоренено в восточной традиции) с тем, чтобы выделить некоторые способы их работы с собственным «телесным сознанием». Поскольку эти способы во многом определяются спецификой конкретных авторских подходов к проектированию, в статье они рассматриваются во взаимосвязи друг с другом.

Ключевые слова: «телесно-ориентированный» дизайн, воплощенное проектное мышление, телесное сознание, японский дизайн, проектные концепции, Наото Фукасава, Кэнъя Хара, Токудзин Ёсиока.

*Philonenko N. S., Tretyakova M. S.
«Soma-oriented» concepts of japanese designers: a return to «embodied mind»*

The authors of the article turn to the research of Japanese designers (since the appeal to bodily experience is deeply rooted in the eastern tradition) in order to highlight some methods of their work with their own «embodied mind». Since these methods are largely determined by the specifics of the approaches to design, in the article they are considered in relation to each other.

Keywords: «somatic-oriented» design, embodied design thinking, embodied mind, Japanese design, design concepts, Naoto Fukasawa, Kenya Hara, Tokujin Yoshioka.

«Я замечаю, что мышление, оно линейно, но изначально это нечто круглое» [17, 41].
Токудзин Ёсиока

Не так давно вышел перевод на русский язык книги известного американского философа дизайна Т. Фрая «Дефутурация: новая философия дизайна», написанной им еще в 1999 г., но ставшей по-настоящему актуальной лишь сейчас. В главе, посвященной экологическому потенциалу телесности, Т. Фрай писал, что «в западной мысли еще только предстоит возникнуть той экологии, которая сможет изложить экологию тела». В качестве «хорошо сложного фундамента [«телесно-ориентированного»] мышления» философ предлагает западным теоретикам и практикам дизайна опираться на традиционную философию Востока [9].

Определение потенциала восточной традиции, с точки зрения формирования новой парадигмы дизайна, — тема предельно широкая. В рамках статьи мы обратимся к «телесно-ориентированным» исследованиям крупнейших японских дизайнеров, поскольку японский дизайн сегодня наиболее четко оформлен в проектно-теоретическом плане. нас интересуют, прежде всего, выработанные дизайнерами Японии способы работы с собственным «телесным сознанием», поскольку потенциально эти

способы могут быть применены российскими дизайнерами в их проектной практике.

Отметим, что сегодня как западные, так и восточные дизайнеры выпускают книги, в которых концептуализированы их проектные подходы. Эти подходы имеют названия и хорошо разработанную теоретико-философскую базу — многие дизайнеры работают совместно с философами и учеными. Насколько мы можем судить, это способствует формированию личностного бренда дизайнера и, как следствие, позволяет установить более устойчивую связь с целевой аудиторией.

В нашем исследовании мы будем опираться на англоязычные монографии Наото Фукасава «Embodiment» (2018) [11] и Кэнъя Хары «Ex-formation» (2023) [12] авторитетных издательств Phaidon и Lars Müller, а также на книги японских издательств по творчеству Токудзина Ёсиоки [16; 17].

О специфике проектирования восточных дизайнеров, отличающей их от западных коллег, пишут сами японцы. В неоднократно переиздававшейся книге «Design of design» (2003) японский дизайнер Кэнъя Хара подчеркивал, что с позиции западных проектировщиков вся



Иллюстрация 1. Проигрыватель компакт-дисков, напоминающий круг «энсо». Дизайнер Наото Фукасава. 1999 г. Источники: https://www.sagagoryu.gr.jp/2021/03/?cat=57?post_type=post; <https://www.hksilicon.com/articles/1592733>

информация хранится в мозгу человека, в голове, в то время как восточные дизайнеры работают с расщепленным «мозгом», который есть во всем теле человека, «подобно акупунктурным точкам» [18, 64–65].

О глубоком различии западных и восточных людей уже на уровне восприятия пространства и времени написано много книг. В частности, один из крупнейших отечественных востоковедов Т.П. Григорьева обозначала это различие словами «экстравертный», строящийся на противоположностях (Запад), и «интравертный», не-дуальный (Восток), типы связи человека с миром [2, 65].

Нам представляется более точным объяснение современного берлино-гонконгского философа Юка Хуэя, указывающего, в сущности, на «линейное» восприятие западными людьми пространства и времени и связывающего это с тем, что еще в античности с помощью геометрии «поддерживался логический ход временного потока, то есть разума, который мыслит» [10, 191]. Согласно В.В. Малявину, универсальная пространственно-временная матрица восточной культуры «не является абстрактной идеей» и представляет собой «принцип спонтанного высвобождения существования в поле вселенской гармонии подобного органическому — неизбежному, но непредсказуемому — росту живых существ» [5, 9]. Если говорить очень упрощенно, представление о мире восточных людей укоренено в телесном опыте, поэтому оно строится на «оппозиции центра и периферии» [5, 12]: пространственно-временной континуум для них представляет собой круг (Т.П. Григорьева) или сферу (В.В. Малявин).

Отметим, что Восток никогда не замыкался на телесном опыте конкретного человека, поскольку опи-

рался на идею «единотелесности» человека и мира. А потому искусство, по справедливому замечанию Т.П. Григорьевой, в каком-то смысле всегда было не-искусством, воспринимаясь продолжением природы [2]. Дизайн также понимается сегодня на Востоке как «не-искусство», т. е. «как максимальное развитие и рафинирование телесных ощущений и как проникновение в область тончайших, практически интуитивных взаимоотношений человека с человеком или человека с миром» [8, 142].

Согласно родоначальнику японской культурологии Китаро Нисиде, [телесное] сознание человека является «местом», или по-японски «басё» (Е.Л. Скворцова переводит этот термин «поле-ничто», акцентируя внимание на пустотности [телесного] сознания). Именно в [телесном] сознании, согласно Китаро Нисиде, существует время, а точнее, «вечное сейчас», представляющее собой «круг, поле, центр которого может возникнуть, где угодно» [3, 78]. По мнению Юка Хуэя, именно с точки зрения «поля-ничто» как поля воплощенных смыслов, в котором «трансцендентность превращается в имманентность», может быть оценено произведение современного искусства и дизайна [14, 265].

Наото Фукасава, концепция «Embodiment»: вглядывание в промежуточное пространство

Для Наото Фукасава «лучший дизайн — это почти полное отсутствие дизайна», поскольку проекты должны выглядеть естественно [11, 10]. Он сосредотачивает внимание не на проектировании отдельного объекта, а на поиске места, в котором форма уже существует, по крайней мере, «она уже выражена в поведении людей», ее необходимо просто проявить

[11, 9]. Для того, чтобы прочувствовать эту естественную форму, японский дизайнер часто делает наброски людей.

Добавим к сказанному, что для Наото Фукасава форма всегда является «живой», любая вещь имеет свою «мимику», возникающую в результате изменения ее силуэта во время перемещения вещи или перемещения человека относительно нее. Он пишет: «Когда появляется выражение лица объекта (англ. *countenance*), невидимое, но неосознанно воспринимаемое, люди вскрикивают “О!” от удивления, “М-м-м!”, кивая, и “Ах!” в знак признательности» [11, 13].

Насколько мы можем судить, речь идет не просто об эстетическом чувстве, вызываемом взаимодействием человека с конкретной вещью, а о глубоко укорененном в японском мироощущении восприятии эмоционального переживания как «нравственного долга», поскольку, по словам М.П. Герасимовой, испокон веков в Японии «эмоция воспринималась как связующее звено между разными элементами мироздания», каждое из которых наделялось «душой» [1, 295]. Другими словами, проекты Наото Фукасава призваны вызывать тонкий эмоциональный отклик, поскольку ощущаются как «живые».

Важную роль при этом играет конкретное телесное взаимодействие с продуктом дизайна: в частности, сам Наото Фукасава говорит, что ему радостно слышать, когда люди покупают какую-либо вещь, которую он спроектировал, после того, как они прикоснулись к ней [11, 18]. Неслучайно свою концепцию проектирования японский дизайнер не так давно обозначил словом «embodiment», т. е. «воплощение [того, что заложено в теле]» (до этого дизайнер использовал слово *affordance*, имея в виду, что образ будущего продукта «предоставляет» сама среда [18, 52]).

Визитной карточкой Наото Фукасава считается проект проигрывателя компакт-дисков для японской компании «Muji» (1999) (Иллюстрация 1). Отметим, что название компании буквально переводится «без знаков» (англ. «no-brands»): с одной стороны, в нем заложена идея анонимности товаров, поскольку они кажутся настолько естественными, что растворяются в среде человека; а с другой — в соответствии с нормами дзен-буддизма указывает, что «всякий знак, всякое учение — преграда на пути» [2, 107], т. е. выражает идею творческой свободы дизайнеров и потребителей.

Сам проигрыватель интересен тем, что наследует логику взаимодействия с вентилятором, приводимым в движение натягиванием подвешенного элемента (Кэнъя Хара добавляет, что в результате этой аналогии человек интуитивно подставляет лицо музыке [18, 54]). Получается, что взаимодействие с проигрывателем предполагает обращение потребителя к уже имеющемуся у него опыту практического действия.

Отметим, что в японской традиции опыт практического действия претворяет момент просветления [7]. В этом отношении интересно, что подвешенный к стене проигрыватель без крышки, закрывающей компакт-диск, вращается и даже шумит, как лопасти вентилятора, напоминая знак дзен-буддизма — круг «энсо», восходящий к образу движущегося колеса. Однако сам Наото Фукасава умалчивает о сходстве плеера с символом Абсолютного Ничто, или космической пустоты. Вероятно, это связано с тем, что, по его собственным словам, компания «Muji» не использует «много слов для объяснения» своих идей, стремясь к тому, чтобы люди приходили к осознанию этих идей естественно. При этом одним из важнейших концептов компании Наото Фукасава считает «пустоту», указывая, что форма ее продуктов «призвана пробудить людей к этой пустоте» [13].

Кэнъя Хара, концепция «Ex-formation»: преобразование поверхности «живого»

По мнению Кэнъя Хара, проектное творчество заключается не только в способности создавать «новый оригинальный» продукт, но и в способности «переоткрывать» привычные вещи, замечая их ценность. Вместо доминирующего сегодня в дизайне принципа «вещи, существующие сегодня, показать устаревшими завтра», он предлагает «видеть новое в старом» [18, 24].

Отметим, что сама эта идея глубоко укоренена в восточной традиции. Согласно Т.П. Григорьевой, отношение восточных людей к прошлому как «залог будущего» связано с самим представлением о мире как о живом организме, прорастающем из прошлого в будущее: «всякого рода разорванности, прерывности ему противопоставлена (нельзя сохранить жизнь, остановив дыхание)» [2, 87]. Соответственно, и слепое следование традиции также не жизнеспособно (вспомним знаменитую фразу Кукая:

«Не иди по следам древних, но ищи то, что искали они»).

Для того чтобы добиться «видения нового в старом», дизайнер рассматривает взаимодействие с вещью, считая, что это взаимодействие должно приводить потребителя к пониманию того, как мало он знает об этой вещи. Кэнъя Хара обозначает свою концепцию словом «ex-formation» — от обратного «in-formation», имея в виду, что задача проектировщика заключается не в том, чтобы увеличивать информативность продукта, а, наоборот, — в том, чтобы делать продукт «неизвестным» [12, 16].

Интересно, что, стремясь сформировать этот «открытый» тип мышления у своих студентов, Кэнъя Хара часто обращается к природным объектам. Например, он размышляет над формой яйца и приходит к выводу, что в нем «ощущается божественное спокойствие» и при этом в нем есть живое напряжение — яйцу в принципе «следует поклоняться как объекту, внутри которого зарождается жизнь». Японского дизайнера это наводит на мысль, что когда яйцо подвергается даже малейшей деформации, человека это завораживает, и он не может оторвать глаза от «дефекта» [12, 104]. В качестве иллюстрации своих размышлений Кэнъя Хара приводит серию «сморщенных» яиц, разработанную его студенткой Юкими Кусигэ (Иллюстрация 2).

Другой пример: задание для студентов предложить возможные варианты узоров для жестких крыльев божьей коровки. По словам Кэнъя Хара, вариантов оказалось настолько много, что он даже просил студентов проконсультироваться у энтомолога, но тот не стал отрицать возможность подобного разнообразия, поскольку процесс эволюции происходит постоянно [12, 288] (Иллюстрация 3).

Для нас важно, что дизайнер интуитивно связывает проектирование с телесным опытом взаимодействия человека с некой органической оболочкой, как будто подразумевая, что, проектируя, например, корпус телефона или системного блока, дизайнер не может не относиться к нему как к живому телу.

Среди собственных работ Кэнъя Хара можно привести систему навигации роддома Уэда в г. Хикари (префектура Ямагути, Япония) (Иллюстрация 4). Вся графика нанесена на чехлы из белого хлопка, которые, по словам самого дизайнера, напоминают носки (т. е. то, что надевается на тело). Кэнъя Хара руководствовался тем, что «легко пачкающиеся

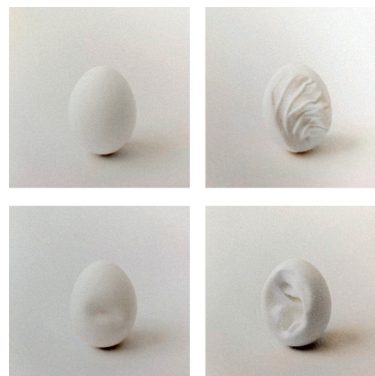


Иллюстрация 2. Варианты складок на поверхности яиц. Дизайнер Юкими Кусигэ. 2015 г. Источник: Hara K. Ex-formation. Zürich: Lars Müller Publishers, 2015 г. P. 105, 107–109

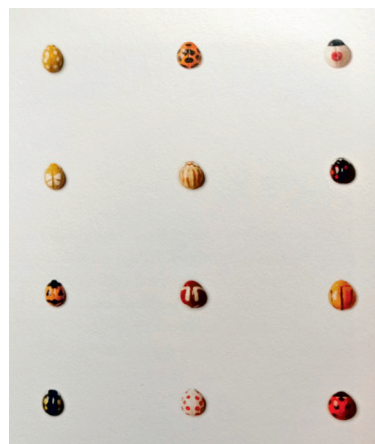


Иллюстрация 3. Варианты узоров на крыльях божьей коровки. Дизайнер Эрико Аката. 2015 г. Источник: Hara K. Ex-formation. Zürich: Lars Müller Publishers, 2015. P. 297

вещи обычно сохраняют чистыми», а чистые вещи успокаивают [18, 73].

Токудзин Ёсиока, концепция «Kiriguchi»: «встреча» с материалом

Несмотря на то, что, по словам Токудзина Ёсиоки, он не хочет создавать свою концепцию дизайна [17, 10], в интервью он часто акцентирует внимание на важности некой «отправной точки» (яп. «киригучи» — [первый] срез/англ. *opening cut*) в своем проектном творчестве. Согласно дизайнеру, эскизы он делает только в том случае, когда ему требуется пояснить свою идею. Токудзин Ёсиока указывает, что имеет в виду момент возникновения «бесконечно туманного» первоначального образа, который постепенно «вызревает» у него внутри и «вырывается» наружу, окончательно оформляясь, когда происходит «встреча» с материалом, т. е. образ проявляется на естественном срезе материала.



Иллюстрация 4. Система навигации роддома Уэда. Япония. 2015 г.
Дизайнер Кэнъя Хара. Источник: 原研哉. デザインのデザイン. 東京: 岩波書店, 2018.
Р. 74–75

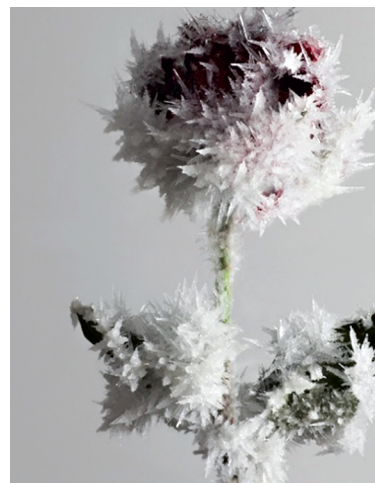
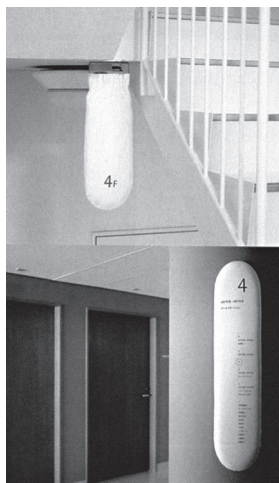


Иллюстрация 5. Ледяная «скульптура» ROSE. Дизайнер Токудзин Ёсиока. 2013 г.
Источник: <https://www.fashion-press.net/news/gallery/7513/132058>

Если говорить в целом о «проектах» Токудзина Ёсиоки, их «отправной точкой» он провозглашает «природу». Но речь идет не о подражании природным формам, а об открытии естественности в самих вещах (поэтому работы Токудзина Ёсиоки мало соответствуют понятию «форма» [16, 178]): по словам дизайнера, природа проступает тогда, когда, например, естественно образуются складки на одежде [17, 78], т. е. когда естественно проявляются свойства материала.

Можно сказать, что в естественном расположении складок содержится «порядок, предусмотренный самой природой» [2, 85]. Здесь вспоминается рассказ о чайном мастере Рикю, которого не устраивал наведенный сыном порядок в саду, — наконец, мастер сам вышел в сад и потряс дерево, после чего на землю упали желтые и красные листья, что соответствовало сезону [6, 36].

Примечательно, что Токудзин Ёсиока, рассуждая об «отправной точке», связывает ее с понятием «ритм» (яп. «хакуси») [17, 34], т. е. творческое озарение возникает у японского дизайнера в определенный момент времени, созвучно «бьющемуся пульсу жизни». Согласно Т. П. Григорьевой, в дальневосточной традиции ритм превращает ставшее и еще не наступившее в одну «систему» [2, 40], т. е. обнаружение такой «отправной точки» требует от творца определенной развитости чувств.

Ощущение «бьющегося пульса жизни» становится отдельной темой одной из работ Токудзина Ёсиоки — «ROSE» (2013) (Иллюстрация 5): когда дизайнер выращивает кристаллы льда вокруг живой розы, он

превращает ее в «скульптуру», в которой, по его словам, скрыта «энергия природы» [16, 32]. Интересно, что из всех цветов дизайнер выбирает именно розу, поскольку форма ее шипов оказывается созвучной «шипам» кристаллов льда (по той же причине в икебанае, например, розу принято соединять с сосной). Такого рода соответствие, в конечном счете, восходит к идее «ритмического отклика», связанной еще с древнекитайским представлением о том, что «вещи с одинаковым ци (вибрирующие в одном ритме) притягиваются друг к другу» [2, 112].

Что касается льда или прозрачных кристаллов, Т. П. Григорьева пишет, что прозрачному кристаллу подобно Небытие: кристалл «лишен цвета и рисунка, но дает жизнь огню и воде»; так и «художник создает из пейзажа своей души произведение искусства» — в его душе прорастает и раскрывается небесный цветок [2, 135].

В другой своей работе — «световой скульптуре» «Crystal of Light» на токийской станции метро (2020) — Токудзин Ёсиока позволяет человеку физически ощутить то, что он сам называет «сиянием жизни-судьбы» (яп. «иноти-но кагаяки»), имея в виду приносящую благо «жизненную силу» [15] (Иллюстрация 6). По мнению японского дизайнера, наибольшей жизненной силой обладает естественный свет. Сложность заключается в том, что «свет — это, по сути, средство зрения, то есть то, что мы обычно не в состоянии увидеть». Однако дизайнер «разрезает» свет, превращая его в радугу [16, 180]. Важно то, что радугу рожают стеклянные



Иллюстрация 6. Панно «Crystal of Light». Дизайнер Токудзин Ёсиока. 2020 г.
Источник: https://www.fashionsnap.com/article/images/2020/10/nobi_1_ginza_20201015_004.jpg

кристаллы, присутствие которых позволяет зрителю физически ощутить сияние света. Можно сказать, что свет начинает «звучать», когда он преломляется в гранях, или срезах, стекла [16, 179].

Заключение

Стремясь обновить восточную традицию в соответствии с требованиями времени, в книге «Art and Cosmotronics» (2021) Юк Хуэй предлагает рассматривать интерес к непроявленному миру, или пустоте, в западном авангарде или традиционной восточной живописи не как поиск Бога, а как возвращение человека к «иррациональному» [14, 133], т. е. к собственному телесному сознанию. Однако речь не идет просто о замкнутых на себе монадах Г. Лейбница, поскольку весь мир продолжает пониматься как единое тело (о «единотелесности» сегодня пишут, в том числе, отечественные философы: в качестве нейрофизиологической основы взаимодействия человека и мира, например, предлагается рассматривать работу зеркальных нейронов [4]).

Исследуя способы обращения к собственному «телесному сознанию» японских дизайнеров, мы можем выделить следующие приемы:

- ухватывание с помощью набросков людей уже как бы существующей в пустом пространстве между частями тела или между людьми возможной формы вещи;
- эксперименты с формой оболочки «живого» объекта с тем, чтобы проявить одно из множества возможных его «лиц»;
- прислушивание к материалу, в котором готов «прорасти» смутный образ будущего продукта.

Во всех этих приемах бросается в глаза готовность дизайнеров к принципиальной «множественности» возможных проектных решений, которые почти органически прорастают в мир и становятся естественной частью его единого «тела».

Список использованной литературы

- [1] Герасимова М. Самоценность эмоции в японском культурном пространстве // Япония (ежегодник). — 2018. — Т. 47. — С. 295–313.
- [2] Григорьева Т. Японская художественная традиция. — М.: Наука, 1979. — 368 с.
- [3] Карелова Л. Пространство и время в философии Нисиды Китаро // Японские исследования. — 2018. — № 1. — С. 71–80.
- [4] Кричевец А. Субъект и интерсубъективная психика. Феноменология в междисциплинарной перспективе // Вopr. философии. — 2018. — № 2. — С. 122–134.
- [5] Малявин В. Пространство китайской цивилизации. — М.: Феория, 2014. — 372 с.
- [6] Окакура К. Чайная церемония в Японии. — М.: Центрополиграф, 2014. — 188 с.
- [7] Сковрцова Е. «Телесность» и «пустотность» как отличительные особенности традиционной японской эстетики // Вopr. философии. — 2011. — № 12. — С. 37–46.
- [8] Сковрцова Е. Японская философия как синтез мыслительных традиций // Историческая психология и социология истории. — 2019. — № 1. — С. 133–147.
- [9] Фрай Т. Дефутурация: новая философия дизайна. — М.: Дело; РАНХиГС, 2023. — 488 с.
- [10] Хуэй Ю. Вопрос о технике в Китае. Эссе о космотехнике. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. — 320 с.
- [11] Fukasawa N. Naoto Fukasawa: Embodiment. — London; New York: Phaidon Press, 2018. — 288 p.
- [12] Hara K. Ex-formation. — Zurich: Lars Müller Publishers, 2015. — 480 p.
- [13] Hara K. Visualize the philosophy of MUJI // Сайт компании MUJI. — URL: <https://www.muji.com/ca/flagship/huaihai755/archive/hara.html>.
- [14] Hui Yu. Art and Cosmotronics. — New York: E-flux, 2021. — 240 p.
- [15] Kusano K. 吉岡徳仁さん、銀座駅にできた《光の彫刻》について教えてください // Casabrutus. — URL: <https://casabrutus.com/categories/design/160058>.
- [16] Yoshioka T. Tokujin Yoshioka Crystallize. — Tokyo: Seigensha Art Publishing, 2014. — 192 p.
- [17] 吉岡徳仁. みえないかたち. 東京: エスクァイア マガジン ジャパン, 2009. — 135 p.
- [18] 原研哉. デザインのデザイン. 東京: 岩波書店, 2018. — 232 p.

References

- [1] Gerasimova M. Samocennost' emocii v yaponskom kul'turnom prostranstve // Yaponiya (ezhegodnik). — 2018. — T. 47. — S. 295–313.

- [2] Grigor'eva T. Yaponskaya hudozhestvennaya tradiciya. — M.: Nauka, 1979. — 368 s.
- [3] Karelova L. Prostranstvo i vremya v filosofii Nisida Kitaro // Yaponskie issledovaniya. — 2018. — № 1. — S. 71–80.
- [4] Krichevec A. Sub'ekt i intersub'ektivnaya psihika. Fenomenologiya v mezhdisciplinarnoj perspektive // Vopr. filosofii. — 2018. — № 2. — S. 122–134.
- [5] Malyavin V. Prostranstvo kitajskoj civilizacii. — M.: Feoriya, 2014. — 372 s.
- [6] Okakura K. Chajnaya ceremoniya v Yaponii. — M.: Centropoligraf, 2014. — 188 s.
- [7] Skvorcova E. «Telesnost'» i «pustotnost'» kak otlichitel'nye osobennosti tradicionnoj yaponskoj estetiki // Vopr. filosofii. — 2011. — № 12. — S. 37–46.
- [8] Skvorcova E. Yaponskaya filosofiya kak sintez myslitel'nyh tradicij // Istoricheskaya psihologiya i sociologiya istorii. — 2019. — № 1. — S. 133–147.
- [9] Fraj T. Defuturaciya: novaya filosofiya dizajna. — M.: Delo; RANHiGS, 2023. — 488 s.
- [10] Huej Yu. Vopros o tekhnike v Kitae. Esse o kosmotekhnike. — M.: Ad Marginem Press, 2023. — 320 c.
- [11] Fukasawa N. Naoto Fukasawa: Embodiment. — London; New York: Phaidon Press, 2018. — 288 p.
- [12] Hara K. Ex-formation. — Zurich: Lars Müller Publishers, 2015. — 480 p.
- [13] Hara K. Visualize the philosophy of MUJI // Сайт компании MUJI. — URL: <https://www.muji.com/ca/flagship/huaihai755/archive/hara.html>.
- [14] Hui Yu. Art and Cosmotronics. — New York: E-flux, 2021. — 240 p.
- [15] Kusano K. 吉岡徳仁さん、銀座駅にできた《光の彫刻》について教えてください // Casabrutus. — URL: <https://casabrutus.com/categories/design/160058>.
- [16] Yoshioka T. Tokujin Yoshioka Crystallize. — Tokyo: Seigensha Art Publishing, 2014. — 192 p.
- [17] 吉岡徳仁. みえないかたち. 東京: エスクァイア マガジン ジャパン, 2009. — 135 p.
- [18] 原研哉. デザインのデザイン. 東京: 岩波書店, 2018. — 232 p.

Статья поступила в редакцию 31.01.2024.

Опубликована 30.03.2024.

Philonenko Nadezhda S.

Candidate of Art History, Associate Professor, Ural State University of Architecture and Art (USUAA), Yekaterinburg, Russian Federation
e-mail: mashanadya@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-1459-9272

Tretyakova Maria S.

Candidate of Art History, Associate Professor, Ural State University of Architecture and Art (USUAA), Yekaterinburg, Russian Federation
e-mail: mashanadya@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7385-6609