Искусство XX–XXI веков

ART OF THE XX–XXI CENTURIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.021

УДК 7.038.3

ДЮССЕЛЬДОРФСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГРУППА «ЗЕРО»: У ИСТОКОВ ИСКУССТВА СВЕТОВОЙ КИНЕТИКИ В ГОРОДСКОМ ЛАНДШАФТЕ (1958–1960-Е ГОДЫ)

Орлова Евгения Валерьевна^{1, 2, 3}

¹ Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

² Московский государственный университет геодезии и картографии, г. Москва,
Российская Федерация

³ Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн.
Искусство), г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

В искусстве художников дюссельдорфской группы «ЗЕРО» – Хайнца Мака, Отто Пине и Гюнтера Юккера – сформировался культ света как реального оптико-физического явления. Световая кинетика стала новой эстетической утопией в западноевропейском искусстве 1960-х годов. В статье рассматриваются творческие истоки рождения новой художественной идеологии и такие яркие многолетние проекты, как «музеефицированный» ландшафт у Хайнца Мака и произведения под общим названием «событие в небе» («Sky-events») с воздушными шарами у Отто Пине. В творческой программе группы «ЗЕРО» искусство открытого пространства, объединившее небо, воздух, воду и свет, трактовалось как начало рождения урбанистического ландшафта Будущего. Статья показывает путь формирования нового взгляда на оформление городского пространства, в основе которого лежит синтез архитектуры и кинетических виртуальных образов, выполненных с помощью мультимедийных технологий.

Ключевые слова: оп-арт; искусство световой кинетики; Йозеф Бойс; Хайнц Мак; Отто Пине; проект «небесное событие»; Гюнтер Юккер; художники группы «ЗЕРО»; Арнульф Райнер; Ив Клен; Жан Тэнгли; Арман; Государственная академия художеств Дюссельдорфа; Альфред Шмела; Марсель Дюшан; Рудольф Штайнер.

Для цитирования:

Орлова Е.В. Дюссельдорфская художественная группа «ЗЕРО»: у истоков искусства световой кинетики в городском ландшафте (1958–1960-е годы) // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 277–296. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.021. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1745169/32/>

Информация об авторе:

Орлова Евгения Валерьевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; доцент, Московский государственный университет геодезии и картографии (МИИГАиК); доцент кафедры искусствоведения, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва, Российская Федерация. Член Ассоциации искусствоведов (АИС). Email: ew-orlowa@mail.ru

1964 год стал интересным и важным событием в художественной жизни Германии в связи с проведением третьего международного форума интернационального искусства под общим названием «Документа» в Касселе. Художники Хайнц Мак (р. 1931), Отто Пине (1928–2014) и Гюнтер Юккер (р. 1930) представили творческую программу группы «ЗЕРО» посредством эффектного шоу соавторским произведением под названием «Луч света» (рис. 1).

Рис. 1. Хайнц Мак, Отто Пине, Гюнтер Юккер (соавторское произведение художников из группы «ЗЕРО»). «Луч света (дань уважения такому мастеру, как Лучо Фонтана)», Выставка «Документа 3» в Касселе, 1964 г. Из собрания Художественного музея Кунстпаласт в Дюссельдорфе.

Такой коллективный проект метафорически был назван «световым балетом» (именован по выражению Отто Пине). Творческий замысел немецких мастеров представил механизированную электрическую конструкцию на штативе в виде большого полого и железного диска с отверстиями. Он вращался и изнутри подсвечивался обычной лампой накаливания. Луч света проецировал на стены помещения искрящиеся блики и отблески: от простых точек до сложного, замысловатого узора. Подобные диковинные посеребренные шары, мельницы и диски

порождали некое визуальное воплощение световых арабесок в виде ритмических движений и танцевальных «па».

На рубеже 1950–1960-х годов местом встречи художников группы «ЗЕРО» стало художественное ателье Отто Пине в Дюссельдорфе на улице Гладбахерштрассе, где регулярно проводились так называемые «демонстрационные вечера». Художники группы «ЗЕРО» мечтали достичь в своей деятельности масштаба творческого движения, которое объединит творческую молодежь из разных стран. Творческие единомышленники привлекли к участию в выставках, прежде всего, сторонников абстрактного искусства, в частности мастеров немецкой «Группы 53» (чье название заставляло вспомнить о 1953 годе – дате ее основания). В творческой мастерской группы «ЗЕРО» были принципиально обновлены традиционные формы абстрактного искусства и расширен арсенал его творческих приемов. Официальным днем рождения новой группы художники называли свою седьмую апрельскую саморепрезентацию 1958 года: случилось нечто важное – к Отто Пине и Хайнцу Маку примкнул творческий союзник – Гюнтер Юккер.

Художники группы «ЗЕРО» посвятили свою творческую жизнь работе со светом как реальному оптическому явлению, которое метафорически воплощало силовой поток и красоту, яркий момент переживания мечты, источник рождения самой жизни и одновременно некую пустоту, можно сказать – нирвану (zero – от арабск. «ноль», «ничего»). Эмблема объединения с цифрой «ноль» была придумана неожиданно: Мак позаимствовал цифру из почтового индекса. Вскоре знак «нуля» был символически соотнесен с «ничто» и одновременно с неким началом, которое возможно сравнить с обратным отсчетом и стартовым сигналом. Так «ЗЕРО» стало пониматься как новая реальность, связанная с излучением света и красотой световых вибраций.

Статус официального теоретика получил Отто Пине, и его прозвище звучало «шеф идеологии ЗЕРО». Он написал манифест и текстовое изложение художественной программы под названием «О чистоте света» (рис. 2), обнародованное для одноименного с группой журнала (1958–1960).

Рис. 2. Отто Пине
с электролампочкой в руках.
Фотография. Источник: [11].

Рис. 3. Художественная акция под названием «ЗЕРО 3» в
дюссельдорфской галерее коллекционера Альфреда Шмела в 1961 г.
В шляпе – художник Йозеф Бойс. Фотография. Источник: [11].

Пине был взрослее других участников художественной группы, опытнее и намного серьезнее: пятнадцатилетним мальчишкой он оказался механиком на службе в авиации, потом был зенитчиком и даже прошел два года военного плена (1944–1946). Сам художник говорил, что подростковый возраст – это не для его поколения. Фундаментального систематического образования Пине так и не получил. В конце 1940-х – начале 1950-х годов он изучал искусство в частной художественной школе Блохерер в Мюнхене (Blocherer Schule), потом занимался живописью в Государственной академии художеств Дюссельдорфа. Такой прославленный очаг творческого вольнодумства и новаторства стал местом знакомства будущих художников группы «ЗЕРО» с одним из студентов старшего курса (новатором, теософом и революционером в искусстве) – Йозефом Бойсом (1921–1986) [4, с. 344–366]. Вскоре они стали творческими единомышленниками: Бойс оказывал поддержку и вдохновлял художников группы «ЗЕРО» к массовым публичным экспозиционным перформансам и сам принимал в них участие, как, например, в художественной акции «ЗЕРО 3» в дюссельдорфской галерее коллекционера Альфреда Шмела в 1961 году (рис. 3).

Оба художника – Йозеф Бойс и Отто Пине – имели склонность наставлять, учительствовать, руководить. Однако по сравнению с чрезвычайно харизматичным Бойсом Пине частенько производил впечатление философствующего интеллектуала, а порой попросту надменного сноба. Неслучайно он на протяжении 1957 года был увлечен лекциями на философском факультете в Кельнском университете. Впоследствии его коллега Хайнц Мак – мало предрасположенный к заумным проповедям, простой и демократичный в общении – шутил по поводу склонности своего старшего товарища к излишнему теоретизированию: «Если Вы захотите поговорить с Пине, возьмите с собой словарь» [11, с. 70].

Многие рассуждения Бойса включили вольные интерпретации антропософии Рудольфа Штейнера и идеалистических учений И.Г. Фихте, Ф.В. Шеллинга и Г. Гегеля и составили идейную основу для творческой программы объединения «ЗЕРО». Его произведения стали неким родом «тепловых артефактов», то есть воплощали тепловую энергию «мысленного» и одновременно ассоциировались с основными силами природы, даже элементами космического бытия – были неким производным от земли, неба, огня и воды.

Творческая практика Бойса, которого в искусстве можно назвать художественным диссидентом и «борцом-одиночкой», неожиданно приобрела общую политическую основу с мастерами из группы «ЗЕРО». Бойс был художником, который претендовал на статус революционера в немецком искусстве конца XX века, а его искусство было метафорически понято как демонстрация социальной скульптуры. По мысли художника, посредством творчества можно было достичь духовного роста, который через активную общественную деятельность материализуется в идеальном социокультурном организме. Размышления Бойса об обществе Будущего привлекли внимание мастеров из группы «ЗЕРО». Их энтузиазм и мечты объяснялись симптоматичной для молодого послевоенного поколения – художников-шестидесятников – верой в новое счастье и культуру, рожденную из синтеза искусства и техники. Творческая идея «нового идеализма», сформулированная Отто Пине, понималась как ключевой момент в преодолении темноты прошлых военных лет.

Художники группы «ЗЕРО» вместе с Йозефом Бойсом продемонстрировали в 1961 году энвайронмент с инсталляциями, которые имели игровой замысел. Все произведения были показаны в одной из школ Дюссельдорфа, построенной архитектором Паулем Шнайдером-Эслебеном [7, S. 383–387]. Отто Пине представил рельеф из железных перфорированных пластин с электрической подсветкой и электронной программой светового шоу. Мак придумал цветовой орган, чью шкалу красок можно было варьировать посредством движения ручного колеса. Юккер вынес на суд зрителя замысловатую таблицу из белых шайб, которые отбрасывали тени наподобие театрального представления с призрачными картинами.

Бойс показал длинный пятиметровый манекен из дерева, уложенный прямо на пол. Рядом с механизированными абстрактными работами «ЗЕРО», чья красота была связана с преломлением световых лучей, монументальное произведение Бойса олицетворяло вполне персонифицированную фигуру шута. Игровой момент в искусстве был характерен как для Йозефа Бойса, так и для художников группы «ЗЕРО». Вместе с тем Бойс выступал за приоритет индивидуального начала в искусстве. Хотя он легко работал в соавторстве, идея повышенного субъективизма была ему всегда родной. Коллективные проекты давали возможность выступить «проповедником» эстетико-политических убеждений, сделать творческий акт открытым и публичным. Художникам группы «ЗЕРО» всегда была близка такая позиция творческого взаимодействия и одновременно самостоятельности.

Рис. 4. Отто Пине рисует свечой и создает на холсте различные изображения при помощи дыма. 1960-е гг. Фотография. Источник: [11].

К моменту основания группы «ЗЕРО» – в 1956–1957 годах – немецкие мастера посетили Париж, где вращались в кругу французских художников-«новых реалистов». Их всех породнил интерес к теософии и творческая идея нематериального содержания и формы произведения искусства. Участники группы «ЗЕРО» вдохновлялись кинетической динамикой моторных конструкций Жана Тэнгли и широким диапазоном выразительных средств Ива Клена. Интриговало и завораживало, в частности,

обращение к такому нетрадиционному материалу в искусстве, как огонь. Впоследствии Отто Пине даже утверждал, что начал создавать на холсте различные изображения при помощи дыма с 1955 года, то есть раньше своего знакомства со своим французским коллегой (рис. 4). Конструируя вслед за Кленом огненные фонтаны наподобие «бенгальских огней», Пине тем не менее всегда позиционировал себя как независимую и самостоятельную творческую личность.

Ив Клен (1928–1962), склонный к теософским воззрениям, порождал в своих произведениях фантастическую монохромную картину мира [1, с. 216–225]. На его полотнах безграничная экспансия ультрамарина уничтожила всякую живописность. Для него творчество уподобилось особому ритуалу, и голубой цвет можно было назвать «топливом мечты Клена», неповторимым способом выражения художественной концепции и мистико-спиритуалистической жизни художника [6, S. 351–353]. В многолетней серии произведений под названием «Антропометрии» Клен приглашал к открытому для зрителя телесному театру и режиссировал с помощью «живых кистей», а обнаженные натурщицы с окрашенными ультрамарином телами исполняли роль печатной формы. Такие голубые абстрактные работы Клена, образно-метафорически именованные живописью без драмы и царством тишины, произвели колоссальное впечатление на Мака, Пине и Юккера и утвердили их на позиции творческого свободолобия. Так главным для них стал замысел создать собственный образ бытия через свет и тень.

Дюссельдорфский коллекционер Альфред Шмела открыл в 1957 году галерею современного искусства, которая продемонстрировала работы американских поп-артистов и французских «новых реалистов», а также приглашала зрителя лицезреть хэппенинги интернациональной группы «Флюксус». Такая экспозиционная площадка быстро вызвала интерес широкой общественности и позволила осуществить многие международные профессиональные проекты [9]. На такие выставки в галерее Шмела нередко приглашали Ива Клена вместе с художниками из группы «ЗЕРО» (1959).

Рис. 5. Отто Пине. Инсталляция «Световой шар». 1971–1972. Металл, мотор, электрический свет, подвесная цепь. Источник: speronewestwater.com.

Отверстия в полых железных цилиндрах художника Отто Пине напоминали точки полиграфического раstra в произведениях живописцев поп-арта (рис. 5). Через такую дырчатую поверхность своих произведений он мог пропустить не только луч света, но и дым. Его выставки включали демонстрацию диапозитивов на стене помещения. С 1958 года Пине – с воспоминанием о загадочных произведениях художника Жана Тэнгли – стал механизировать свои произведения: еще со времен юности и военной службы в авиации он стал любителем и поклонником различной техники. К примеру, в 1961 году он создал конструкцию под названием «ЗЕРО-шар 1» и поставил на штатив из жести круглую каркасную форму, обтянутую куском материи.

Главным мотивом для творческого общения Гюнтера Юккера и Ива Клена был дзен-буддизм. Художники дружили и потому, что немецкий мастер с 1961 года стал Клену шурином. Юккер, увлеченный теософией, интерпретировал монохромный мир в картинах Клена как время ночи, как тень от неосвещенной стороны земного шара. Искусство, по его мнению, всегда включает в себя некий отпечаток субъективности. Он хотел создать такое творчество, которое через акт забивания гвоздя продемонстрировало бы «объективизированный жест», саму «реальность», «гвоздевой танец».

Различные обыденные предметы – стул или музыкальный инструмент, как, например, пианино – Юккер неизменно покрывал гвоздями. Тень от наполовину забитого гвоздя художник символически назвал «глубинной духовностью», новым бытием, а блеск самого металла для него воплощал свет разума, победу над неясным и непонятным, над небытием. Юккер претендовал на статус некоего медиума, проводника к свету истины. Его работы были призваны проецировать световой луч из темных и потаенных глубин интеллекта, из загадочной области ментального, словно указывать путь к знанию [12].

Гюнтер Юккер чувствовал себя принадлежащим к восточной культуре и менталитету, особому меланхолическому складу и логике мышления. В итоге своих теософских экзерсисов он пришел к попытке объединить иудаизм и христианство. Вождедея прийти к субъективному синкретизму различных религиозных представлений, он спустя многие годы почувствовал себя чужим среди своих творческих соавторов: позднее группу «ЗЕРО» Юккер саркастически именовал «интеллектуально-буржуазным брудершафтом» и заявил, что западное искусство, в частности искусство ФРГ, остается для него «непонятным» и безынтересным художественным явлением [5, S. 233]. После распада объединения «ЗЕРО» жизнь мастера уподобилась длительному кочевничеству, когда, переезжая из страны в страну – Аризону, Исландию, Россию, наконец, Южную Корею, – он стремился проникнуться духовной атмосферой, почувствовать колорит национальных религиозно-культурных ритуалов и традиций. Позднее Юккер по примеру других мастеров ввел в свое творчество наряду с гвоздевыми объектами также органику – песок, камни и древесину.

На рубеже 1950–1960-х годов привязанность к технологическим экспериментам в искусстве французских «новых реалистов» стимулировала к творческому эксперименту художников объединения «ЗЕРО». В апреле 1958 года – в год основания группы – вышел одноименный с названием немецкой группы буклет, посвященный седьмой «вечерней» выставке в ателье Отто Пине. Каталог содержал тексты немецких мастеров и программные заявления их духовного наставника – француза Ива Клена.

Мастерская Отто Пине в Дюссельдорфе получила наименование «главная квартира ЗЕРО», или «маленький Париж» (рис. 6). В 1961 году – в связи с девятой и, как оказалось, последней «вечерней» выставкой – там выступили зарубежные коллеги: француз Ив Клен, швейцарец Жан Тэнгли, франко-американский мастер Арман, а также такой авторитетный для группы «ЗЕРО» художник, как итальянец Лучо Фонтана. Работы итальянского мастера представляли собой тонированный краской холст с горизонтальными или вертикальными порезами или множеством маленьких дыр. Световую ценность и цветовую интенсивность краски Фонтана объединил с идеей движения формы, которая стала исходным моментом для безграничных творческих возможностей.

Рис. 6. Художественная акция с ночным спектаклем «Зеро 3» в галерее Альфреда Шмела. 1961 г. Фотография. Источник: [11].

Вслед за произведениями Лучо Фонтаны также и гвоздевые картины Гюнтера Юккера представляли некий акт разрушения в схожей и одновременно принципиально новой образной форме: симметричность самой композиции произведения Юккера и строгая последовательность движений художника не были связаны с агрессивным настроением, а только воплощали творческую концепцию мастера. На плоскости появлялся гвоздевой каскад, который производил впечатление оптического движения. В конце 1950-х годов творческие эксперименты Юккера, которые он сам трактовал как «созидание через разрушение», пробовали осуществить также и другие немецкие художники, в частности участник интернациональной группы «Флюксус» Вольф Фостель – родоначальник творческой идеи «деколлажа». Аналогичный характер

приобрели акции Отто Пине, который демонстрировал опаленные огнем либо закопченные картины.

Наряду с вышеперечисленными художниками ярким посетителем упомянутых вечерних выставок в дюссельдорфском ателье Отто Пине был также и австрийский график, акционист Арнульф Райнер (р. 1929). Примечательно, что Райнер оказался среди мастеров, которые тесно сотрудничали с группой «ЗЕРО»: ведь он был именно тем, кто в свое время – еще в 1951 году в Париже – установил личный контакт с Марселем Дюшаном, а также с Андре Бретоном и его единомышленниками. Бунтарем и индивидуалистом Арнульф Райнер чувствовал себя уже с юных лет. В свои беспыльные двадцать он успешно сдал вступительные экзамены в Художественную академию и Высшую школу прикладного искусства города Вены, с тем чтобы тут же демонстративно отказаться от учебы. Его нигилизм был сродни анархическим взглядам дадаистов и сюрреалистов, в частности немца Макса Эрнста: однажды сюрреалистические приемы коллажа и монтажа Эрнста вдохновили Райнера на создание собственного художественного приема – «убермалюнг» (от нем. «Übermalung» – «закраска»). Используя фотографию как первооснову для своего будущего произведения, Райнер частично закрашивал ее цветной тушью, карандашом, масляными и акварельными мелками. Так появились его полуабстрактные композиции, полные тайн и загадок. Динамичные экспрессивные штрихи и цветовые пятна в произведениях художника можно было трактовать как своеобразный отклик на французский ташизм. Райнеру было важно найти символическое соответствие между первичным фотоизображением, пятном краски и своим психическим состоянием через экспрессию штриха, расстановку цветовых акцентов и доминант. Излюбленными цветами для него стали преимущественно черный и красный. Нередко Райнер приближался к декоративным эффектам в стиле граффити. Яркие контрастные линии частично скрывали и деформировали женские и мужские фигуры, визуальное зашифровывали первоначальное фотоизображение. В духе сюрреализма мастер нередко трансформировал психоэмоциональное содержание фотографических образов: через «закраску» Райнера нервное напряжение сменялось умиротворенностью, лирическая чувственность – дикой агрессией, экстаз – эмоциональным опустошением. С 1964 года объектами для «закрасок» Райнера нередко оказывались старинные ценные издания книг, преимущественно по ботанике. В 1966–1967 годах художник подверг себя безумному и опасному эксперименту в наркологических клиниках Лозанны и Мюнхена: он добровольно испытал на себе действие псилоцибина и ЛСД и даже снял самого себя в состоянии транса и галлюцинаций. Позже по мотивам такой бредовой кинохроники он создал серию произведений «Эхо безумия», когда некоторые из фотографий он разрисовывал «вслепую».

На рубеже 1960–1970-х годов Райнер увлекся искусством боди-арта и создал абстрактные произведения со следами пальцев и отпечатками своих рук («Раскрашенное лицо и руки», 1968). Такие произведения появлялись в творчестве мастера в результате различных перформансов, темой которых неизменно была проблема полярных эмоций – от полной безмятежности до состояния аффекта, вызванного чрезмерным курением и употреблением алкоголя. Райнеру всегда казалось интересным творчество душевнобольных, и бывало, что во время творческого акта он специально симулировал

свое собственное помутнение рассудка (однако к опыту с наркотиками он никогда уже больше не возвращался). Трансформируя застывшую форму фотографии в нечто живое и динамичное, Райнер вел со зрителем какую-то свою, гипертрофированно субъективную образно-ассоциативную игру.

Такое психоделическое искусство, как у художника-акциониста Арнульфа Райнера, было, несомненно, чуждо художникам немецкой группы «ЗЕРО». Однако дадаистский и сюрреалистический бунт в искусстве, в частности художественные «раскраски» австрийского коллеги, рассматривались как наглядный манифест творческой свободы. Воинствующий настрой, эпатаж и претензия на новаторство, характерные для западноевропейского искусства 1960-х годов, стали питательной почвой для рождения и утверждения революционного духа будущих художников немецкой группы «ЗЕРО».

Искусство Отто Пине, Хайнца Мака и Гюнтера Юккера впитало в себя критически-иронический пафос дадаизма и сюрреализма, неслучайно литературному стилю их манифестов была свойственна откровенная абсурдность. Свет и его движение, вибрация и рефлексия отныне понимались как своего рода идейный продукт и отчасти заключали отзвук на искусство Марселя Дюшана: интерес к его творчеству возродился в кругу американских поп-артистов и европейских «новых реалистов».

В искусстве группы «ЗЕРО» интерес к свету как оптическому явлению стал новой утопией, превратившей художественную сцену ФРГ рубежа 1950–60-х годов в торжественное празднование современной техники и таких нетрадиционных для творчества материалов, как алюминий и оргстекло.

Экспозиции группы «ЗЕРО» по творческому замыслу Отто Пине и Гюнтера Юккера располагались, как правило, в замкнутом помещении интерьеров: например, у Отто Пине можно вспомнить вышеназванные «вечерние» демонстрации в художественном ателье, а позднее – выставки в разных музеях (в Городском музее Амстердама и др.). Вместе с другими своими коллегами Пине также выступал на концертных сценах некоторых баров и кафе, как во время одной из акций по случаю открытия бара «Creamcheese» в Дюссельдорфе (от англ. «сливочный сыр», 1967).

Творческая программа Хайнца Мака была основана на личных переживаниях, определялась детскими впечатлениями. Внимание на свете как реальном оптическом явлении оказалось связано, прежде всего, с детскими воспоминаниями о бомбардировках Крефельда в годы Второй мировой войны. Однажды город оказался накрыт световым куполом, свечение которого из-за ярких вспышек разрывавшихся бомб вызывало повсеместный ужас и панику. Световое зарево поглотило городской ландшафт, и тогда Мак – беспшашный мальчишка – преодолевал страх, отчаянно щелкая фотообъективом своей камеры «Agfa». Другое событие, заставившее будущего художника пережить сильное потрясение, произошло в 1946 году, когда он, будучи четырнадцатилетним парнем, наткнулся на пьяных американских солдат. Осколки одной из разбитых бутылок полетели в его сторону. Он прикрыл голову руками, однако разлетевшееся вдребезги стекло повредило ему нерв мизинца левой руки. Рухнула мечта о музыкальной карьере. Творчество Василия Кандинского и идея синтеза искусств вдохновили Мака на преодоление физической обреченности. Художник словно оттолкнулся от точки и линии в картине своего главного художественного авторитета – Кандинского и выстроил собственную кинетическую структуру из световых потоков и безмолвных контрапунктов.

Одновременно Хайнц Мак заместил ультрамарин на холсте своего французского коллеги из круга «новых реалистов» Ива Клена безграничностью пространства голубого неба. А когда в 1957 году Мак посетил парижское ателье румынского скульптора Константина Брынкуши (1876–1957), он взялся за работу с монументальной пластикой. Как-то в своей мастерской Хайнц Мак наткнулся на расплющенный кусок серебряной фольги, который ему показался необычайно красивым из-за бесконечных переливов на свету. Творческая ассоциация с работами Брынкуши, которые отличались особой музыкальной ритмичностью, была здесь вполне естественна. Кусочек фольги, а потом – рельефные пластины металла стали для Мака главным художественным материалом, создававшим магическую игру световых лучей. Мак создавал абстрактные стальные, алюминиевые, медные и стеклянные конструкции. Зеркальная поверхность его произведений впечатляла некой необычной кинетикой. Отныне он будто бы музицировал без музыки (рис. 7).

Рис. 7. Художник Хайнц Мак в 1968 году на съемках фильма «Теле-Мак» в пустыне Туниса. Источник: [8].

Рис. 8. Карнавал в 1964 году в Дюссельдорфе. Хайнц Мак и Гюнтер Юккер везут в маленькой тележке Отто Пине. Источник: [11].

В графике Мак нередко повторял подобные визуальные эффекты с тонкой паутиной и скользящими по ней световыми лучами. Он воспроизводил солнечные блики и ассоциировал их с загадочной мелодией света, для которой была нужна полная тишина. Также и главный теоретик группы «ЗЕРО» Отто Пине неоднократно проводил «световые балеты», играя на пианино.

Соавторские проекты группы «ЗЕРО» Хайнца Мака мало удовлетворяли, его тянуло из замкнутого в открытое пространство. Он говорил, никакой музей не сможет продемонстрировать энергию и силу интенсивности света: он боялся, что его произведения окажутся не столь лучезарными. Характерно, что для Мака группа «ЗЕРО» была связана с образом автомобиля, из окна которого при быстрой езде можно видеть чарующую картину световых огней – блеск электрических и неоновых ламп. Яркие

вспышки чередуются с погружением в темноту, они способны ослепить и загипнотизировать. В начале 1960-х годов в Дюссельдорфе состоялся карнавал, на котором художники из группы «ЗЕРО» организовали странную процессию: Мак и Юккер с транспарантом «Роскошный автомобиль» катили за собой маленькую игрушечную тележку, в которой сидел Пине (рис. 8). Они уподобили свое одеяние магам и волшебникам, надев высокие цилиндры и черные балахоны с большой цифрой «ноль» на груди.

С 1958 года Мак начал работать над индивидуальным проектом «художественного колонизатора». Характерно, что он стал протестовать против «трясины ультрамарина» в картинах Ива Клена, который он заменил на голубое небо в реальном мире. Для реализации своего художественного проекта под названием «Сахара» Мак (1962–1965) отправился в пустыни Марокко, Туниса, Сенегала и Мавритании, где создавал музейные заповедники – искусство Будущего. Его необычная временная выставка в песках Туниса включила 13 монументов, каждый из которых достигал одиннадцать метров высоты: они назывались «Световой рельеф», «Монумент света», «Искусственное солнце». Каждое такое сооружение он интерпретировал как своего рода «станцию» в его музеефицированном заповеднике.

Экваториальный свет будто дематериализовывал вещественность его произведений (рис. 9). Свои работы Мак ценил за красоту формы и кинетические эффекты. Для него солнце стало тематическим мотивом, который был связан с эстетической и образно-психологической основой искусства. Солнце как творческий материал, с лучами которого художник теперь постоянно работал, отдаленно напоминало об известной творческой идее «ready-made». Мак словно изобрел какой-то новый инструмент, чье прекрасное звучание он сумел открыть для зрителя и чья таинственная сила выражалась исключительно как соло.

Рис. 9. Хайнц Мак. Инсталляция «Световой рельеф». Художественный проект под названием «Сахара» в 1962–1965 годах. Источник: [8].

Мак неизменно повторял в творчестве форму крыла птицы, которая была символическим воплощением его мыслей о безграничности творческой фантазии. Восход солнца мог легко преобразить абстрактную форму его монумента также в подобие крыла бестелесного ангела и окрасить металл лучами небесного света. Искусство Мака было призвано напомнить о неких архетипичных образах в сугубо личностной религиозной интерпретации [2]. Искусство и природный ландшафт явили себя в уникальном синтезе. Мак стал мастером подобных театрализованных зрелищ, связанных с импровизационным переживанием мистического видения.

В роли «художественного колонизатора» Хайнц Мак надеялся организовать при участии метеорологов, физиков и геологов новую выставку посреди заснеженного ландшафта Антарктики. Однако в конце 1960-х годов такой «музей-заповедник» не мог быть реализован и остался лишь мечтой художника. Интересно, что такое уникальное произведение из серии «Сахара» было размещено на фасаде одной из школ ФРГ в Леверкузене. Еще позже Мак продолжил миссию по «музеефикации» ландшафта, организовав в саду своего дома в Мёнхенгладбахе постоянную экспозицию своих собственных работ (рис.10).

Слева:

Рис. 10. Кинетическое произведение художника Хайнца Мака, выполненное в виде легкого экрана из алюминия и оргстекла. 1968 г. 200 x 300 x 5. Источник: [8].

Справа:

Рис. 11. Хайнц Мак. Инсталляция «Время звезд». 1963. Оргстекло-плексиглас и оптическая линза французского физика Френеля. 325 x 35 x 96. Ибица, Испания. Источник: [8].

Произведения Мака воплотили его желание противостоять личной, а также общемировой судьбе человечества. Со своей творческой программой он выступал как миротворец и вообще протестовал против батального жанра в истории искусства: можно вспомнить барельеф с изображением борьбы олимпийских божеств с гигантами на цоколе античного Пергамского алтаря или искусство Третьего Рейха. Характерно,

что в первой половине XX века творческая стратегия авангардистов была ориентирована на борьбу: «война кубистов» с фигуративными изображениями в картине или скандальные выходки дадаистов, направленные на критику музейного искусства. Или, наконец, произведения футуристов с динамичным ритмом композиций и хаосом форм, о чем было манифестировано Ф.Т. Маринетти в его высказываниях о необходимости войны ради гигиены мира (из манифеста «Футуризм», 1909 г.). Другими словами, покой и внутренняя гармония, характерная интонационному настрою искусства Хайнца Мака, были определены его личной художественно-мировоззренческой позицией (рис. 11). Зеркальная поверхность произведений Мака predisполагала к созерцательности. Он сочинял свои беззвучные аккорды и пассажи, пытаясь внушить зрителю чувство бесконечной радости.

В 1962 году Мак, Пине и Юккер придумали проект музея «ЗЕРО-Гельзенкирхен» (замысел остался неосуществленным), название которого объединило в себе наименования группы и города ФРГ. Музей можно было представить как облицованный деревом бетонный куб, поставленный на стеклянный фундамент посреди квадратного водоема. Взору должно было явиться эффектное зрелище с фонтанами воды. Через подсветку прожекторов можно было создать иллюзию вибрации здания. И тогда казалось бы, что здание музея как будто бы раскачивается и даже более того – словно парит над водой.

Интересно, что художественная идея светоотражающей поверхности родилась благодаря творческим экспериментам Хайнца Мака. Свой первый творческий опыт он осуществил с простыми зеркалами, расставленными на расстоянии до полутора километров, еще во время своего путешествия по пустыни, о котором повествовалось выше. Тогда получился эффект визуальной дезориентации, когда зеркальная поверхность имела ту же реальность, что и сама реальность. К тому же через зеркала можно было прийти к иллюзии перемещения объекта с одного места на другое. Яркое солнце высвечивало зеркало, и оно, рефлексировав, мигало и распространяло изображение со скоростью света. Пространство между зеркалами словно исчезало. Несомненно, что Хайнц Мак в коллективном проекте музея «ЗЕРО-Гельзенкирхен» использовал такую замечательную творческую находку с зеркальным отражением. Интерьер музея «ЗЕРО-Гельзенкирхен» должен был быть наполнен светом, тишиной и предназначался для демонстрации «световых балетов» Пине, посеребрённых сооружений Мака и гвоздевых дисков Юккера.

Впоследствии Мак добавил, что цветовое многообразие было бы для искусства «ЗЕРО» неуместно. Красный напоминает о нацистских флагах, парадах в ГДР и СССР, является цветом диктатуры и агрессии, грохочет как болевая доминанта на сером фасаде городских домов. Черный, наоборот, абсолютно немзыкален. А вот белый ассоциируется с полным безмолвием, умиротворением и тишиной. Однако в белом, по образно-метафорическому восприятию «ЗЕРО», ничего не качается. Только желтый цвет вибрирует, оказывается подлинно музыкальным, ассоциируется с мелодией в духе Моцарта.

В 1966 году мастера из группы «ЗЕРО» закончили свой соавторский путь. Во многом распад творческого объединения определил Мака со своим «инакомыслием», ведь собственный проект «Сахара» он назвал важнее всякого соавторства [5]. Произведения художника представили собой некое художественно-

эстетическое преобразование повседневного мира. Творческий пластически-цветовой энвайронмент полностью захватил творческое воображение мастера, который охотно работал как в естественном природном ландшафте, так и в городской, индустриальной обстановке. В 1960-х годах он активно пропагандировал свою творческую программу в университетах Нью-Йорка, Филадельфии, Торонто, где выступал с лекциями и докладами. У него даже была творческая идея открыть скульптурный класс-мастерскую нового типа в Академии Осака.

Хайнц Мак не мог принять сформулированный Пине утопический лозунг «новый идеализм», восприняв такое понятие как «призыв к борьбе». Мак также протестовал против интеллектуализации художественной программы «ЗЕРО», и его позиция непомерного индивидуализма вызвала конфликт и разрыв с коллегами.

После 1966 года Отто Пине и Хайнц Мак продолжали независимо друг от друга экспериментировать в области художественного оформления ландшафта, используя современные технологии. С 1968 года Пине, переехав в США, преподавал в Массачусетском технологическом институте Кембриджа и даже был там руководителем Центра развития визуальных исследований. С 1974 года он использовал в своих недорогих художественных проектах электронную музыку, лазер и голограмму. Используя также кабельное телевидение и компьютер, Отто Пине был нацелен на междисциплинарный характер деятельности. В этот период своего творчества он сблизился с художниками из интернациональной группы «Флюксус», среди всех прежде всего с Н.Д. Паком и Й. Бойсом. В 1975 году он даже получил приглашение на один из их концертов. Другим творческим единомышленником Пине стал болгарский мастер-акционист из круга «новых реалистов» – Христо. В США Пине открыл длительную многолетнюю серию проектов, которые назвал «Sky-events» (от англ. «событие в небе»). Так же, как когда-то Хайнц Мак, теперь Отто Пине вышел со своим искусством в открытое пространство и объединил искусство с реальностью – с небом, воздухом и природным ландшафтом. Один из первых таких экспериментов был реализован в 1971 году в районе Бостона и Кембриджа, когда Отто Пине перекинул через реку Чарлз длинный 600-метровым гелиевый шланг. Такой «воздушный шар», изготовленный из особых высокопрочных синтетических материалов, нес на себе яркую гирлянду с электролампочками. В ночном небе было представлено великолепное световое шоу. Впечатление праздника было усилено через дополнительную подсветку воздушной скульптуры прожекторами с земли.

В 1972 году Хайнца Мака и Отто Пине пригласили в Мюнхен для художественного оформления Олимпиады. Хайнц Мак сумел реализовать смелый проект с эффектом зеркального отражения: он сконструировал посреди озера каскад высоких фонтанов воды, которые, как мощная стена, образовали водную скульптуру. Зрелище напоминало некое удивительное светоносное облако в 36-38 метров высотой, освещенное прожекторами. Позднее, в 1988 году, на площади Немецкого единства в Дюссельдорфе Мак установил аналогичный водный монумент.

На Олимпийском празднике 1972 года Отто Пине вновь экспериментировал с пятью 460-метровыми гелиевыми шлангами (рис. 12). Его воздушная скульптура, украшенная гирляндами из 600 электролампочек (по 15 Вт), была поднята в небо как цветная «Олимпийская радуга». Она освещалась с земли шестьюдесятью прожекторами дневного света (около 400–600 Лк) и переливалась разными цветами – от желтого

до красного и от голубого до зеленого [3, с. 59–60]. Через несколько лет – на кассельском форуме «Документа 6» 1977 года – Пине вместе с группой своих коллег повторил свой проект с воздушной радугой. Еще спустя пять лет Пине придумал перформанс с действием «на высоте»: известная американская виолончелистка Шарлотта Мурман парила в небе с воздушным шаром за спиной (рис. 13). Ее полет сочетался с музицированием на виолончели. Интересно, что вскоре Отто Пине докладывал о своем творчестве на международном конгрессе астронавтов в Париже.

Слева:

Рис. 12. Отто Пине. Кинетическое произведение «Олимпийская радуга» из пяти узких гелиевых шлангов (длина 460 м). Олимпиада в Мюнхене, 1972 год. Источник: [11].

Справа:

Рис. 13. Отто Пине и Шарлотта Мурман. Перформанс 1982 года под названием «Небесный поцелуй». Австрия, Линц. Источник: [11].

К проведению посмертной ретроспективы Отто Пине в Художественном музее Фитчбурга (северный округ Вустер, штат Массачусетс, США) под названием «Огонь и свет: Отто Пине в 1983–2014 годах» был приурочен запуск в воздух надувной скульптуры. Такое воздушное произведение, сконструированное Отто Пине, получило красивое мечтательное название «Парижская звезда». Звучало, почти как «Парижские грезы» или, быть может, «Воздушные замки в облаках Парижа». В июне 2019 года большой экзотический цветок с длинными лепестками, созданный из наполненных гелием шлангов, вознесся на высоту 9 метров над землей.

Для Пине имела значение сама идея вертикальной дуги как движения вверх. Ему всегда была интересна динамика дематериализации воздушных потоков и света, которые непосредственно сопутствуют полету его дугообразных шаров. Одновременно можно вспомнить Фридриха Ницше, для которого воздух был своего рода наивысшей тончайшей формой материи, из которой соткана свобода человека. Такая «небесная

скульптура» Пине характеризовалась многозначностью и образной метафоричностью: дугообразный воздушный змей перерождается в прекрасный цветок, восходящий на небо как путеводная звезда. Для Юнга посредством архетипической фигуры змеи выражается процесс всякого превращения и обновления [2]. В древней крито-микенской культуре, как рассказывали древние авторы, в змею переселялись души героев. В алхимии крылатая змея воплощала мысль о летучести. В древнегреческой «Илиаде» Гомера описан орел, который нес в когтях раненую змею: жрец и прорицатель Калхас истолковал такое явление большой сильной птицы с добычей как некое предзнаменование – указание на грядущую победу греков в Троянской войне. Образ замысловатой звезды-змея в произведении Отто Пине можно интерпретировать как животворящую силу, символ энергии и триумфа, как вольнолюбивую гордую птицу. У Отто Пине воздушная форма многоконусной змееподобной звезды представила образ синтеза противоположных сил – плотских и духовных.

Супруга художника Элизабет Голдринг Пине охарактеризовала такой праздник «небесного искусства» перед Художественным музеем Фитчбурга с запуском в воздух надувной скульптуры «Парижская звезда» как проект с экологическим и пацифистским смыслом, оптимистический и жизнеутверждающий. Очевидно, что «небесное искусство» Пине оказалось связано с надеждой искупить вину за страшную войну, которую развязала Германия в 1941–1945 годах и в которой он был вынужден принять участие: тогда, поднимая в небо свой тяжелый бомбардировщик, так сказать, «своего железного орла», он нес только смерть. Теперь, став художником, Отто Пине выбрал для себя миссию миротворца и с искренней болью за содеянные нацистами зверства и преступления против человечества запускал в небо бесчисленное количество воздушных шаров как знаки толерантности и пацифизма.

Искусство группы «ЗЕРО» было интересным для художников различных национальных школ. Отчасти была продолжена практика такого художника, как Л. Мохой-Надь из «Баухауза», который в свое время создавал конструктивистско-кинетические произведения. Творчество П. Мондриана и К. Малевича также частично перекликалось с отдельными художественными идеями группы «ЗЕРО». Параллельно с Пине, Маком и Юккером некоторые другие мастера, в частности из итальянского объединения «Т» и нидерландского «Ноль», создавали свои произведения на основе образной силы реального света [10, S. 267–268]. Очевидно, что западноевропейские художники-шестидесятники объединили искусство со светом как реальным оптико-физическим явлением и положили начало новой утопии – представлениям о возможности создать особый урбанистический ландшафт Будущего. Они также поспособствовали популярности кинетического искусства. Более того, на рубеже XX–XXI веков западноевропейская архитектура предложила принципиально новый взгляд на оформление городского пространства. Новая художественная стратегия родилась на основе синтеза архитектуры и мультимедийных технологий. Архитектура оказалась многообразна в своем явлении: существуя в реальности, она переродилась в сознании зрителя в кинетические виртуальные образы, спроецированные на архитектурные фасады.

Литература

1. Бусев М.А. Творчество Ива Клена и учение розенкрейцеров // Религия и искусство. Материалы научной конференции, состоявшейся в Государственном институте искусствознания 19–21 мая 1997 года / Под ред. И.П. Ильина. – М.: Изд-во «ГИТИС», 1998. – С. 216–225.
2. Карл Густав Юнг о современных мифах: сборник трудов / Пер. с нем. Л. Акопяна; под ред. М. Оганесяна. – М.: Практика, 1994. – 252 с.
3. Орлова Е.В. Отто Пине // Европейское искусство: Живопись. Скульптура. Графика: Энциклопедия в 3 томах / Отв. ред. Е.Д. Федотова. – М.: «Белый город», 2006. – Т.3. – С.59–60.
4. Орлова Е.В. Творческая стратегия Йозефа Бойса: мир или война? // Искусство скульптуры: в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы. Коллективная монография. – М: БуксМАрт, 2017. – С. 344–366.
5. Damus M. Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne. – Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000. – 432 S.
6. Ermen R. Das Blau des Himmels. Yves Klein // Kunstforum International. –2004. – Bd. 173. – S. 352.
7. Geschichte der deutschen Kunst. Dritter Band: Neuzeit und Moderne 1750–2000 / Hrsg. von H. Klotz. – München: Verlag C.H. Beck, 2000. – S. 383–387.
8. Jocks H.-N. Heinz Mack (Bundeskunsthalle, Bonn. Museum Kunstpalast, Düsseldorf) // Kunstforum International. – 2011. – Bd. 209. – S.351– 353.
9. Karin T. Kunst in Deutschland seit 1945. – Köln: DuMont Verlag, 2002. – 550 S.
10. Konkrete Kunst in Europa nach 1945. Die Sammlung Peter C.Ruppert / Hrsg. von Edited by Museum im Kulturspeicher Würzburg; von M. Lauter. – Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Vlg., 2002. – 427 S.
11. Stachelhaus H. Zero. Heinz Mack, Otto Piene, Guenther Uecker. – Düsseldorf: Econ Verlag, 1993. – 296 S.
12. Uecker G. Der geschundene Mensch. Katalog / Hrsg. von Institut für Auslandsbeziehungen. – Stuttgart ,1993. – 96 S.

Статья поступила в редакцию 20.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.021

THE DUSSELDORF ARTIST GROUP “ZERO”: AT THE ORIGINS OF THE KINETIC LIGHT ART IN THE URBAN LANDSCAPE (1958–1960S)

Orlova, Evgenija Valeryevna^{1, 2, 3}

¹ Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,
Moscow, Russian Federation

² Moscow State University of Geodesy and Cartography (MIIGAiK), Moscow, Russian
Federation

³ Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art), Moscow, Russian Federation

Abstract

In the art of the Dusseldorf artist group “ZERO” – by Heinz Mack, Otto Piene and Günter Jücker – a cult of light was formed as a real optical-physical phenomenon. Light kinetics has become a new aesthetic utopia in West European art of the 1960s. The author analyzes the creative origins of the birth of a new artistic ideology and such vivid long-term projects as the “museum-like” landscape by Heinz Mack and works under the general name “Sky-events” with balloons by Otto Piene. In the creative program of the “ZERO” group, the art of open space, combining sky, air, water and light, was interpreted as the beginning of the birth of the urban landscape of the Future. The article shows the way of forming a new look at the design of urban space, which is based on a synthesis of architecture and kinetic virtual images made using multimedia technologies.

Keywords: op art; kinetic light art; “ZERO” group; “Sky-events” project; Dusseldorf State Academy of Arts; Joseph Beuys; Heinz Mack; Otto Piene; Arnulf Rainer; Yves Klein; Jean Tinguelys; Arman; Lucio Fontana; Alfred Schmela; Marcel Duchamp; Rudolf Steiner.

For citation:

Orlova E.V. The Dusseldorf artist group “ZERO”: at the origins of the kinetic light art in the urban landscape (1958–1960s). *Iskusstvo Evrazji = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 277–296. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.021. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1745169/32/> (In Russian).

Information about the author:

Orlova, Evgenija Valeryevna – Ph.D. (Art History), Senior Research Fellow, Department of Foreign Art Studies, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. Associate Professor, Faculty of Humanities, Moscow State University of Geodesy and Cartography (MIIGAiK), Moscow, Russian Federation. Associate Professor, Arts Department, the Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art), Moscow, Russian Federation. Member of the Association of Art Critics (AIS). Email: ew-orlova@mail.ru

References

1. Busev M.A. *Tvorchestvo Iva Klena i uchenie rozenkreitserov* [Creativity of Yves Klen and the teachings of the Rosicrucians]. In: *Religiya i iskusstvo* [Religion and Art. Materials of a scientific conference, the State Institute of Art Studies May 19–21, 1997. Ed. by I.P. Ilyin]. Moscow, GITIS, 1998, pp. 216–225.
2. *Karl Gustav Yung o sovremennykh mifakh: sbornik trudov* [Carl Gustav Jung on modern myths: a collection of works. Transl. by L. Hakobyan. Ed. by M. Hovhannisyan]. Moscow, Praktika, 1994. 252 p.
3. Orlova E.V. *Otto Piene* [Otto Piene]. In: *Evropeiskoe iskusstvo: Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika: Entsiklopediya v 3 tomakh* [European Art: Painting. Sculpture. Graphics: Encyclopedia in 3 volumes. Ed. by E.D. Fedotova]. Moscow, Belyi gorod 2006, vol. 3, pp. 59–60.
4. Orlova E.V. *Tvorcheskaya strategiya Iozefa Boisa: mir ili voyna?* [Joseph Beuys' Creative Strategy: Peace or War?]. In: *Iskusstvo skul'ptury: v XX–XXI vekakh: mastera, tendentsii, problem* [The art of sculpture: in the XX–XXI centuries: masters, trends, problems]. Moscow, BuksMArt, 2017, pp. 344–366.
5. Damus M. *Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne*. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000. 432 S.
6. Ermen R. Das Blau des Himmels. Yves Klein. *Kunstforum International*, 2004. Bd. 173, S. 352.
7. *Geschichte der deutschen Kunst. Dritter Band: Neuzeit und Moderne 1750–2000* / Hrsg. von H. Klotz. München, Verlag C.H. Beck, 2000, S. 383–387.
8. Jocks H.-N. Heinz Mack (Bundeskunsthalle, Bonn. Museum Kunstpalast, Düsseldorf). *Kunstforum International*, 2011. Bd. 209, S.351– 353.
9. Karin T. *Kunst in Deutschland seit 1945*. Köln, DuMont Verlag, 2002. 550 S.
10. *Konkrete Kunst in Europa nach 1945. Die Sammlung Peter C.Ruppert* / Hrsg. von Edited by Museum im Kulturspeicher Würzburg; von M. Lauter. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Vlg., 2002. 427 S.
11. Stachelhaus H. *Zero. Heinz Mack, Otto Piene, Guenther Uecker*. Düsseldorf, Econ Verlag, 1993. 296 S.
12. Uecker G. *Der geschundene Mensch. Katalog* / Hrsg. von Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart, 1993. 96 S.

Received: December 20, 2019.