

БЕЛИКОВА М.А.

Тело – протез – механизм. Изобразительное искусство Веймарской Германии

В статье подробно рассматриваются примеры репрезентации механического тела в изобразительном искусстве Веймарской Германии (1918–1933 гг.) на материале творчества художников берлинского дада, а также кельнских конструктивистов. Автор раскрывает сложный и противоречивый исторический контекст рассматриваемого периода и показывает тесную взаимосвязь немецкого искусства с политическими, социальными и экономическими процессами времени. Активное развитие капиталистической системы производства, интенсификация научно-технического прогресса на фоне последствий Первой мировой войны актуализировали проблему механизации тела. Если для берлинских дадаистов искусственное тело (манекен, марионетка, автомат, инвалид с протезами) служило средством высмеивания обывательского мышления в эпоху массового общества, а также реваншистских настроений межвоенного периода, то для кельнских художников тело-механизм являлось уже констатацией свершившегося факта общественной жизни: в современном обществе тело отчуждается от индивида и служит целям более высокого порядка. В статье продемонстрировано, что проблема соотношения природного и искусственного начал как в общественной, так и в частной жизни привела к ревизии традиционного понимания тела.

Беликова Мария Андреевна

Аспирантка сектора современного искусства Запада,
Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-3470-7103
belikovamaria@yandex.ru

Ключевые слова: немецкое искусство, дадаизм,
кельнская прогрессивная группа, техника, механическое
тело.

Belikova Maria A.

PhD student at the Department of Modern
and Contemporary Western Art,
State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-3470-7103
belikovamaria@yandex.ru

Key words: German art, Dada, Cologne
progressive group, technique, mechanical body.

BELIKOVA MARIA A.

Body – Prosthesis – Mechanism: Weimar
Visual Art (1918–1933)

The article deals in-depth with the examples of mechanical body in the visual art of Weimar Germany (1918–1933) in terms of the works of the Berlin Dada, as well as the Cologne constructivists. The author reveals the complex and contradictory historical context of the period in question and shows the close interrelationship of German art with the political, social and economic events of the time. The intense development of the capitalist system, acceleration of scientific and technological progress against the backdrop of the consequences of the World War I accentuated the problem of mechanization of the body. Whereas the Berlin Dadaists used artificial body (dummy, puppet, automation, disabled veteran with prostheses) as a means of mocking Philistine thinking in the era of mass society as well as revanchist sentiment of the interwar period, the Cologne artists with their body-machine concept made a statement of the accomplished fact of social life: in modern society the body is alienated from the individual to serve purposes of a higher order. The article demonstrates that the problem of the ratio of natural and artificial principles in both public and private life has led to a revision of the traditional understanding of the body.

Вальтер Беньямин в одном из своих эссе очень точно описал изменения, которые произошли с мировосприятием человека во время Первой мировой войны: «Поколение, которое ездило в школу на трамвае, запряженном лошадьми, обнаружило себя под открытым небом, где все, за исключением облаков, изменилось и где в центре, в силовом поле, пересеченном траекториями напряжения и разрушительными взрывами, находится крохотное и незащищенное человеческое тело» [8, с. 17].

Первая мировая война с ее разрушительными последствиями для общества и индивида действительно изменила отношение ко многому, в том числе и к восприятию человеческого тела. Беспрецедентное количество раненых (4,5 млн немецких солдат, из которых 1,5 млн были официально признаны государством в качестве инвалидов войны) [20, с. 294] и погибших (более 2 млн) дало весомый повод представителям интеллектуальной элиты задуматься об обратной стороне технического прогресса. Однако парадоксальным образом это не помешало широким слоям общественности возлагать надежды на науку и технику, ожидая от них успешного решения проблем людей, оказавшихся нетрудоспособными из-за увечий. Речь идет о создании целой специализированной индустрии по реабилитации раненых: начале массового производства различного рода функциональных протезов, разработке медицинских программ по реабилитации инвалидов войны. Отличительной особенностью данных программ была их твердая нацеленность не просто улучшить физическое состояние инвалида, но и предоставить ему возможность полноценно работать. Здесь в полной мере проявились и заключенная в протестантстве идея труда и профессии как основы для самоидентификации лич-

ности, которая была внедрена практически на генетическом уровне в немецкое сознание, и деловой подход в целом, характерный для капиталистического общества Германии 1920-х, в котором широкое распространение в процессе производства получили практики фордизма и тейлоризма.

В Веймарской Германии промышленное сообщество с большим энтузиазмом восприняло принципы организации труда и производства, которые хорошо зарекомендовали себя в США, значительно повысив производительность труда и эффективность производства. В печатных изданиях тех лет развернулась целая дискуссия о том, следует ли немецким промышленникам внедрять эти модные нововведения на своем производстве [15], [7].

Биография Генри Форда «Моя жизнь и достижения», изданная в Германии в 1923 году, пользовалась невероятной популярностью и выдержала несколько изданий. Книга для нас примечательна тем, что в одной из глав Форд, рассказывая о процессе производства одной из моделей, трезво констатирует, что лишь незначительная часть работы требует физически здоровых работников, тогда как с основным блоком могли бы справиться и люди с существенными физическими недостатками⁽¹⁾. Данный подход был официально взят на вооружение немецкими институциями по реабилитации инвалидов войны⁽²⁾. Чиновники из министерства труда и социальных вопросов и врачи делились оптимистичными результатами по процессу возвращения инвалидов войны к экономической деятельности. Успешные примеры реабилитации инвалидов публиковались в печатных изданиях тех лет. Это дало повод немецкому культурологу и философу Петеру Слотер-дайку назвать подобный подход «веселым цинизмом патриотической медицины» [3, с. 659] Веймарской Германии. Так, например, в одной из брошюр тех лет врач-ортопед утверждал с полной серьезностью следующее: «Иной, лишившись руки, при прилежном посещении

(1) В частности, в главе 7 «Террор машины» Форд пишет следующее: «Мы выяснили, что 670 работ могут выполняться безногими, 2637 людьми с одной ногой, 2 – безрукими, 715 – однорукими, 10 – слепыми» [15, с. 108].

(2) В это же время появляются, конечно же, и ультраправые воззрения, опирающиеся на евгенику и требующие уничтожения любого проявления инвалидности (наследственной или приобретенной), которая позорит нацию и расу. Но в рассматриваемый период подобные взгляды не были официальными и носили пока еще теневой характер.

нашей школы находил лучший заработок, чем раньше, когда был цел и невредим» [3, с. 658].

Таким образом, несмотря на разрушительные последствия, которые принесла техника во время войны, технический прогресс на момент окончания войны давно пересек точку своего невозврата, а потому отказываться от дальнейшего научно-технического развития никто из европейских стран не собирался. Напротив, в Германии в послевоенный период издавалось множество журналов и книг, посвященных вопросам техники и культуры» [17, с. 18-49]. Несмотря на отдельные пацифистские пассажи, в большей степени направленные на недопущение новой войны как таковой, значительная часть авторов видела в технике обещание тотального решения всех насущных проблем. На этом фоне особенно выделялись взгляды немецкого философа и инженера Фридриха Дессауэра,⁽³⁾ который усматривал в технике мистическое начало, способное привести человечество в «Четвертое царство», – то есть помочь ему в достижении сверхприродных, божественных целей⁽⁴⁾.

В пьесе «Что тот солдат, что этот» Бертольда Брехта, который очень точно уловил дух времени, один из героев произносит следующую монолог:

Сегодня здесь
Будет человек переделан весь –
Разобран и собран, без лишних затей,
Как машина из старых запасных частей,
Не утратив при этом совсем ничего [1].

Подобный взгляд очень точно передает мышление эпохи, для которого взаимозаменяемость людей или частей тел людей без ущерба для эффективности производства превращается в нормальную деловую практику. «В обществе, ориентированном на труд и на войну, человечество уже давно превратилось в протез, еще до того, как испорченные части стало необходимо заменять техническими функциональными устройствами» [3, с. 659], – отмечает Слотердаик.

(3) Во время своей поездки в США Дессауэр посетил завод Г. Форда в Детройте, где в полной мере ознакомился с его методом и философией производства» [24, с. 45].

(4) «Божественное направляется к нам в тех формах, которые оно само выбирает. Наш привычный образ мышления должен преклониться перед ним», – писал философ [11, с. 170].

В этой связи технику можно в широком смысле считать протезом человека, а самого человека, вспоминая известное эссе Фрейда «Неудовлетворенность культурой», – разновидностью «бога на протезах» [4, с. 282].

ДАДА В БЕРЛИНЕ: МЕЖДУ МАНЕКЕНОМ И АВТОМАТОМ

На фоне дискуссий о технике и протезах активно развернули свою художественную и политическую деятельность берлинские дадаисты, которые одни из первых стали исследовать проблему соотношения человеческого тела с искусственными конструкциями, механизацию и роботизацию тела. Стратегия дада – это разоблачение ложного смысла, который навязывается обществу со стороны СМИ и государственных институций, посредством провокации, шока, введения в замешательство. В отличие от итальянских футуристов (с их концепцией «человека, умноженного машиной») и советских конструктивистов, берлинские дадаисты настороженно относились к технике и механизации жизни.

Дадаисты приветствовали использование новых материалов при создании ассамбляжей, коллажей, активно использовали новую экспериментальную технику фотомонтажа для отображения современной жизни. Однако на этом их энтузиазм в отношении новых технологий заканчивается. В большинстве случаев в своих произведениях дадаисты высмеивали технический прогресс с изрядной долей иронии и цинизма.

В 1920 году (в год «Капповского путча») Рауль Хаусман в журнале Die Aktion публикует короткую статью под заглавием «Протезная экономика: размышления офицера-участника Капп-путча» [16]. Вся статья представляет собой насмешку над описанной выше политикой государства по реабилитации инвалидов войны. Здесь от лица консервативного офицера высказываются предложения по улучшению эффективности немецкой экономики. По его мнению, немецкой экономике нужны работники с протезами, поскольку искусственные части тела никогда не устают, что дает им возможность работать круглосуточно. «Человек с протезами лучше обычного человека, его статус благодаря мировой войне повысился, он, можно сказать, стал принадлежать к высшему классу» [16, с. 137]. Сам ручной протез

удостаивается высочайших похвал и называется «высшим чудом технологии и величайшим благом» [16, с. 138]. «С этими людьми мы восстановим экономику Германии, вот почему все единодушно требуют протезную экономику, а не власть Советов» [16, с. 138], – говорится в статье.

Искусственное тело, будь то манекен, автомат или протезированный инвалид, является центральным персонажем искусства дадаизма. С одной стороны, сама окружающая действительность предоставляла художникам необходимый «материал» – тысячи солдат с протезами, заполонивших улицы немецких городов, были ярким примером печального «синтеза» человека и техники. С другой стороны, дадаистов завораживала сама идея механического тела-марионетки, подчиненного воле другого субъекта. Здесь достаточно вспомнить куклы, которые изготавливала Ханна Хех, а также фотографии, на которых запечатлен имитирующий движения марионетки танец «дада-тротт», изобретенный Герхардом Прайссом [21, с. 12].

Эта увлеченность искусственным телом ярко проявилась на Первой международной выставке дада в Берлине в мае 1920 года. Знаменитый «Прусский архангел» Джона Хартфилда и Рудольфа Шлихтера представлял собой, как известно, подвешенный к потолку манекен, одетый в прусскую военную форму, с маской свиньи на лице и являл собой насмешку над прусским милитаризмом и реваншизмом, которые не изжили себя и в послевоенные годы.

«Электромеханическая скульптура, посвященная Татлину» («Обезумевший обыватель Хартфилд») – еще один прославленный экспонат выставки – очередной манекен с ампутированными конечностями. Это насмешка над мышлением обывателя, который восприимчив к «ура-патриотическим» лозунгам о реванше Германии. Манекен можно разобрать на составные части: лампочка вместо головы, военная медаль и револьвер, звонок, вилка, картонные буквы и цифра на груди и спине, вместо полового органа – зубной протез. Его авторы Георг Гросс и Джон Хартфилд намекают зрителю, что перед нами бывший военный, типичный мещанин, не умеющий думать самостоятельно и идущий на поводу у главных манипуляторов – политиков, журналистов, дергающих за ниточки его беспомощное тело, в котором ампутирован главный орган – мозг, то есть способность к критическому мышлению. Несмотря на то что скульптура

посвящена Владимиру Татлину, о котором берлинские дадаисты на момент выставки знали только понаслышке из рецензий Константина Уманского, печатавшего критические обзоры на «машинное искусство» Татлина в журнале *Der Ararat*, в реальности она никакого отношения к искусству Татлина не имеет. Таким образом дадаисты создают собственное «машинное искусство», ошибочно отождествляя свои идеи с экспериментами конструктивиста Владимира Татлина, который в своих художественных поисках пытался решить задачи совершенно иного характера⁽⁵⁾.

Адольф Бене, историк искусства и критик, в своей рецензии на выставку дада писал следующее: «Дада показывает мир 1920 года. Многие скажут: даже в 1920 году не все так уж и ужасно. Ситуация такова: человек – это машина, культура в упадке, вся образованность сводится к заносчивости, дух времени – это безжалостность, тупость – норма, а всем правят военные» [26, с. 200].

Скульптуру Рауля Хаусмана «Механическая голова» («Дух нашего времени») тоже можно поставить в один ряд с предыдущими работами на тему издевательства над обывательским мышлением. Здесь деревянная голова манекена с сантиметром на лбу, серийным номером, приделанным кошельком, шкатулкой для украшений, линейкой, деталями фотоаппарата и складным стаканчиком в качестве короны является символом «нового человека», в голове которого «нет никаких данных, кроме тех, которые случайным образом туда попали; его мозг пуст» [24, с. 134].

После распада дада в Берлине (1921 год) интерес Гросса к теме управляемых марионеток не угас, – политическая ситуация в стране напоминала плохо срежиссированный спектакль: хаотичная борьба за власть партий, отражавшая целый спектр настроений общества от ультралевых до ультраправых, предоставила художникам острой социальной направленности богатый материал.

В картине Гросса «Столпы общества» 1926 года изображены главные «кукловоды» Веймарской Германии – политики, бизнесмены, генералы, духовенство, журналисты. Несмотря на то что большинство из персонажей принимает ключевые решения по

(5) Подробнее о восприятии «машинного искусства» берлинскими дадаистами и В. Татлиным см.: Цюхнер Е. Первая международная выставка дадаистов в Берлине [6].



Илл. 1. Г. Гросс. Столпы общества. 1926. Х., м. Берлин. Национальная галерея

государственным вопросам, они недалеко ушли от легковверных граждан в своем моральном облике. Гросс гротескно изображает их как неполноценных личностей, которые подобно автоматам зафиклиены на одной идее: у персонажа на первом плане, бывшего военного с многочисленными шрамами, свастикой на галстуке и шпагой в правой руке, препарирована черепная коробка, и зритель видит все ее содержимое: мечты о реванше; у журналиста (кариатура на журналиста Альфреда Хугенберга), [22, с. 348] в руке которого находятся газеты и окровавленная пальмовая ветвь, на голову одет ночной горшок. Третья фигура – это социал-демократ, заседающий в парламенте и держащий в руках национальный флаг и брошюру «Социализм – это работа», намекающую на его демагогические речи и популизм. Четвертая фигура – это священник, который стоит у окна и наблюдает за кровопролитиями, ничего не предпринимая (на заднем фоне можно увидеть членов фрайкоров, подавляющих восстания на улице). Если рядовые граждане критикуются у Гросса за обывательское мышление и приравниваются к марионеткам, то «высшие мира сего» уподобляются скорее заведенным автоматам, в которых заложена только одна программа.

Эта картина переключается с другой более ранней работой Гросса, которая так и называется «Республиканские автоматы». На ней изображены два безликих робота с протезами. Один из них носит железный крест, отличительный знак ветерана войны, рядом с его телом работают шестеренки, которые, по всей видимости, заставляют из его пустой головы вылетать слова «1,2,3. Ура». Вторым персонажем – одетый по моде буржуа с котелком на голове, с протезами, отсеченными конечностями, серийным номером на лице и флагом Германии в правом протезе. Здесь протезы подчеркивают не столько военное прошлое героев, сколько их моральное уродство.

Даже глубоко личные события, такие как, например, женитьба, Гросс представляет через призму механизации тела и жизни. Его известная акварель «Даум выходит замуж за педантичного автомата „Гросса“ в мае 1920 года. Джон Хартфилд этому очень рад» посвящена свадьбе художника. В мае 1920 года он женился на дизайнере и модели Еве Петер, которую Гросс называл Мауд (а в заглавии работы он использовал, соответственно, анаграмму ее имени как Даум). Здесь Гросс иронизирует на тему брака, изображая себя в виде ав-



Илл. 2. Г. Гросс.
Даум выходит замуж
за педантичного
автомата Гросса в
мае 1920-го, чему
Дж. Хартфилд очень
рад. 1920. Акварель,
смешанная техника.
Берлинская галерея

томатона, одетого по последней моде, внутри которого работают одни механизмы-шестеренки, вместо рук ввинчены протезы, на теле стоит серийный номер, во рту у него громкоговоритель, а в его голову чьи-то руки вкладывают какую-то информацию в виде цифр. Жених холоден и не проявляет никакого интереса к своей невесте, которая на контрасте изображена эротично и чувственно с полуобнаженным телом в открытой, прозрачной ночной рубашке. Невеста стоит вполоборота к жениху и находится в оцепенении от поведения автомата-жениха, сосредоточенного на выполнении своих расчетов.

Разница в природе мужского и женского нарочито подчеркивается Гроссом техникой исполнения персонажей: холодный автомат Гросс по большей части составлен из коллажа – разрозненных де-



Илл. 3. Х. Хек. Брачная пара. 1920. Бумага, акварель. Частная коллекция

талей, наклеенных на бумагу, в то время как его невеста выполнена в традиционной технике акварели. Гросс исследует противоречия мужского-женского, противопоставляя природную чувственную сексуальность холодной расчетливости механизма, изображая таким образом новобрачных как существ абсолютно разных по своей природе. Здесь также можно обнаружить и изрядную долю самоиронии художника. Брат Джона Хартфилда Виланд Херцфельде усмотрел в этой работе подсознательный страх Гросса перед браком: «Одновременно Гросс показывает своим произведением, что брак герметизирует людей таким образом, что окружающий мир теперь можно увидеть только из окна, а фигура женщины, которая изначально стоит для мужчины в центре его внимания, вытесняется в дальние уголки его подсознания» [22, с. 418].

Ханну Хех, художницу круга дадаистов, близкую подругу Рауля Хаусмана, также интересовала тема буржуазного брака, которую она исследовала в своих коллажах. Однако в данном случае нам особенно интересна и показательна ее малоизвестная акварель 1920 года «Брачная пара», которая имитирует коллажную технику. В центре акварели, созданной будто бы из множества разрозненных частей, на фоне городского пространства стоит брачная пара. Примечательно здесь то, что роль невесты выполняет обычный манекен из свадебного магазина – вместо головы у нее металлический шест со свадебным венком и фатой, а вместо ног – подставка под манекен. Жених, напротив, изображен весьма натуралистично и не вызывает у зрителя недоумения. Пару окружают предметы, ассоциирующиеся с типичной деятельностью домохозяйки – горшок с цветком, чугунная печка, кастрюля, кофемолка. Автор критикует таким образом консервативные представления о роли женщины в браке, вступая в который она становится похожей на серийную куклу со стандартным набором занятий, ожидаемых от нее обществом. Таким образом художница с помощью образа искусственного тела иначе, чем Гросс, раскрывает тему брака, смотря на нее сквозь призму гендерной оптики.

НОМО PROSTHETICUS В РАБОТАХ ОТТО ДИКСА

Отдельного внимания заслуживают работы Отто Дикса, посвященные проблеме человека и техники. Главные герои рассматриваемых работ Дикса – это инвалиды войны. В мае 1920 года работа Дикса «Инвалиды войны» была показана на Первой международной ярмарке дада.

Картина выставлялась впоследствии на выставке «Дегенеративного искусства» в 1937 году и была уничтожена. Оригинальное название работы – «На 45% годны к работе» – отсылает к описанным в начале статьи медицинским практикам в послевоенной Германии по определению конкретного процента годности ветерана войны к работе. На картине изображены четыре ветерана, которые идут друг за другом колонной. У каждого из них есть какое-либо физическое увечье – нет ноги или руки, серьезно повреждено лицо, вставлены различного рода протезы. У второго солдата расплыва-



Илл. 4. О. Дикс. Инвалиды войны (На 45% годны к работе). 1920. Х., м. Уничтожена

ется контур лица и правая рука, – таким образом Дикс передает тремор конечностей персонажа, – распространенное заболевание у ветеранов. Несмотря на свое физическое состояние и травматичный военный опыт, ветераны одеты в военную форму с медалями и гордо идут друг за другом, готовые к новым сражениям за свою родину. Здесь Дикс наносит удар стразу по двум целям: во-первых, по тщетным попыткам государства реабилитировать инвалидов войны и его нелепой и циничной системе калькуляций дееспособности инвалидов, а с другой стороны – по самим инвалидам войны, которые изображаются Диксом в крайне гротескной форме.

Надо отметить, что Дикс принимал участие в Первой мировой войне и даже получил в качестве награды за службу железный крест. Травмирующий опыт участия в военных событиях в значительной степени определил в дальнейшем антимилитаристскую позицию художника. Несмотря на то что Дикс сам был ветераном, которому

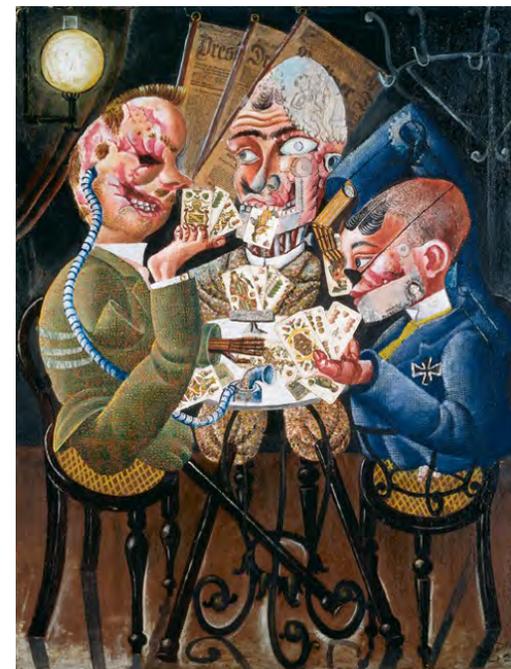
повезло остаться без увечий, он все же не испытывает жалости к своим персонажам, которые ничего не извлекли из событий военных лет и по-прежнему готовы пополнить ряды солдат. По сообщениям современников, под картиной на выставке была также подпись: «Из этих четверых не получится даже один человек» [20, с. 32], – что еще раз доказывает критический настрой Дикса по отношению ко многим бывшим солдатам, жаждущим реванша.

Реваншизм в послевоенной Германии действительно набирал обороты: так, например, со страниц журнала «Имперский союз» (который издавался организацией «Имперский союз немецких инвалидов войны и родственников павших») регулярно раздавались призывы начать новую победоносную войну [3, с. 656]. Дикс, будучи свидетелем происходящего вокруг абсурда, отреагировал на это созданием данной работы. Инвалиды Дикса с их фантастическими протезами не выглядят как живые люди, а похожи скорее, как сказал один из исследователей, на «милитаризированных киборгов» [9, с. 163], готовых, будь на то их воля, снова отправиться в бой. На фоне колонны из экс-солдат Дикс изображает рекламные знаки-указатели в виде ботинка, руки и головы, что еще раз подчеркивает фрагментацию изображенных тел героев, которые уже навсегда слились в «гармоничный» союз с протезами, гордясь своими военными подвигами и закрывая глаза на последствия войны.

В этом же году Дикс создает еще одну работу со схожим идейно-смысловым содержанием – «Игроки в скат».

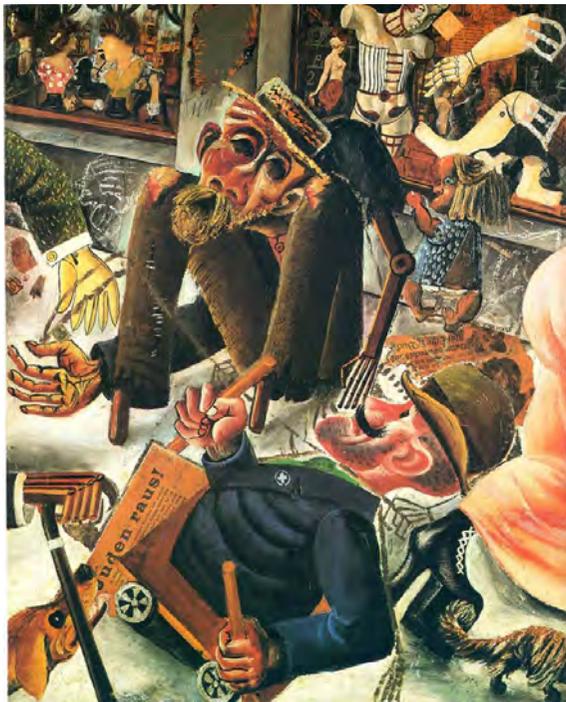
Три инвалида войны играют в карточную игру за столом кафе. Дикс изображает их еще в более гротескной форме, чем в предыдущей работе: их лица и тела настолько обезображены и изуродованы (у одного из игроков нет руки, и он держит карты пальцами ноги, у другого не наблюдается ног вообще, и его торс помещен в круглую железную подставку), что невольно вызывают шок у зрителя. У каждого из игроков в теле заметно невероятное количество протезов, а железные ножки стола, за которым они сидят, переплетаются с металлическими протезами ног героев таким образом, что их становится невозможно различить.

На протезную челюсть инвалида справа Дикс наклеивает свое маленькое портретное фото и подписывает «Нижняя челюсть:



Илл. 5. О. Дикс. Игроки в скат. 1920. Х., м., коллаж. Берлин. Национальная галерея

марка протеза: Дикс. Подлинность подтверждается фотографией изобретателя». Очередной элемент черного юмора, который Дикс добавляет в произведение, еще раз говорит в пользу того, что Дикс воспринимает этих персонажей не как жертв войны, а скорее как жуткие рудименты прусского милитаризма. Ветераны сами не считают себя жертвами военизированного режима и, гордо надев свои медали, продолжают жить своими старыми привычками, будто бы ничего значительного не произошло в их жизни. Их механизированные, полуживые тела, продолжающие по инерции жить старой жизнью без оглядки на реальное положение дел, можно рассматривать как метафору политической жизни Веймарской Германии. Тесное переплетение природного и механического (и вытеснение в конечном итоге механическим началом природного, то есть человеческого начала) вновь является смысловым стержнем произведения, а следы коллажной техники на холсте подчеркивают дезинтегрированность их тел.



Илл. 6. О. Дикс.
Прагерштрассе.
1920. Х., м., коллаж.
Художественный
музей Штутгарта

Схожий прием Дикс применяет в своей картине «Прагерштрассе», созданной композиционно с помощью коллажного принципа и частично коллажной техники. Здесь идея фрагментарности тела достигает апогея – ни один персонаж здесь не представлен как целостный объект. На самой оживленной улице Дрездена – Прагерштрассе мы видим инвалида войны, сидящего у витрины магазина и просящего милостыню, мимо которого суетливо проходят люди, не обращая на него никакого внимания. У инвалида нет ног и левой руки – вместо этого вставлены причудливые протезы, а сам он сидит в неестественной позе, просунув голову между колен. Мимо него проезжает другой инвалид, одетый в хороший костюм, в шляпе и выглядящий как вполне довольный буржуа, с одним лишь «маленьким» недочетом – у него отсутствует нижняя часть тела, и он передвигает свой торс с помощью двух деревянных палок на дощечке с колесами.

Если нищенствующий ветеран кажется измученным, то второй, наоборот, с деловым видом проезжает мимо, как если бы с ним все было в порядке.

Дикс изображает проходящих мимо людей через какую-то одну часть их тела – так мы видим кисти рук прохожих, часть длинного платья и ногу на высоком каблуке удаляющейся из поля зрения главного персонажа женщины. Также можно увидеть голову собаки и заднюю часть тела кошки. Даже стоящая у витрины маленькая девочка (которая очень похожа на куклу) изображена с неестественно вывернутыми ногами, что еще раз подчеркивает идею расщепления тела. На холст Дикс приклеивает обрывки из газет, которые отсылали зрителя к современности (в скобках к названию работы Дикс добавил надпись: «Посвящается моим современникам»): так, на одном клочке газеты можно прочитать заголовок: «Евреи прочь отсюда».

Важную смысловую роль играет и фон работы, на котором Дикс размещает витрины магазинов, где выставлены торсы и женские манекены с париками, одеждой, а также протезы. С одной стороны, товары в витрине – это контраст с главным героем, который просит милостыню и не может себе позволить дорогостоящие протезы, представленные за его спиной, а с другой – искусственные части тел гармонично вписываются в логику построения картины, на которой все живые тела представлены фрагментарно.

Прохожие улиц большого города, постоянно куда-то спешащие и мельтешащие перед глазами главного персонажа, действительно остаются в сознании наблюдателя лишь фрагментарно, сообразно какой-либо характерной детали, а не целостным образом. Имитируя маслом коллажную технику, Дикс передает этот эффект «блазириванности сознания» (термин Г. Зиммеля) [2] жителя мегаполиса, которое перегружено информацией и не в состоянии воспринимать весь неконтролируемый поток движений, знаков и образов. Одновременно сам инвалид не является полноценным в физическом смысле человеком, и в этом смысле его тело фрагментировано, что, как было показано, подчеркивают предметы в витрине. Таким образом, работа построена на соотношении фрагментарного восприятия жителя мегаполиса и фрагментированного тела инвалида.

ТЕЛО-МЕХАНИЗМ В РАБОТАХ КЕЛЬНСКИХ КОНСТРУКТИВИСТОВ: ПОЭТИКА ОДНОМЕРНОСТИ?

Одной из центральных тем произведений представителей «Кельнской прогрессивной группы», или группы «Политических конструктивистов» (Гернрих Херле, Франц Зайверт, Герд Арнтц, Август Шинкель), также является механизированное тело. Расцвет творчества группы пришелся на вторую половину 1920-х – начало 1930-х гг. Кельнские художники сочувствовали левым идеям, поэтому их творчество было по большей части политически ангажированным и направленным на критику капиталистического общества. Механизированный человек – главный герой работ кельнских художников: он то растворяется в безликом коллективе пролетариата, то является винтиком в системе промышленного производства.

Представляется перспективным рассмотреть произведения кельнских художников с точки зрения политики тела, которую подробно исследовал в своих трудах Мишель Фуко [5]. В работах данных художников протезированное тело часто приравнивается к рабочему телу, поэтому рабочие заводов и фабрик изображаются как деперсонифицированные существа с функциональными протезами. Фуко пишет о том, что логика капиталистического производства подразумевает отношение к человеческому телу со стороны власти как к расходному материалу. В индустриальных обществах один из полюсов власти «был центрирован вокруг тела, понимаемого как машина: его дрессура, увеличение его способностей, выкачивание его сил, параллельный рост его полезности и его покорности, его включение в эффективные и экономичные системы контроля...» [5, с. 243]. Именно этот аспект критики капитализма нашел свое выражение в творчестве рассматриваемых художников. С другой стороны, человек-машина стал наиболее популярным иконографическим образом у кельнских конструктивистов, а потому здесь у художников явно прослеживается тенденция к эстетизации тела как механизма. В связи с этим в рассматриваемых работах наблюдается довольно тонкая грань между эстетизацией механизированного тела рабочего и критикой капитализма на предмет эксплуатации его тела.

На утерянной картине Генриха Херле «Рабочий» 1922 года перед зрителем предстает рабочий в очередной раз в образе обезличенного



Илл. 7. Г. Херле. Люди-машины
(Вернувшиеся домой). Х., м. Частное
собрание. Милан

получеловека-полуробота с протезами-крюками вместо рук и с измерительным прибором на лице. Его тело органично вписывается в механическую среду, в которой он находится. Так художник довольно наглядно передает идею о нивелировании личности в процессе капиталистического производства и ее полного подчинения целям производства. Здесь также можно вспомнить упомянутый в начале статьи язвительный текст Рауля Хаусмана о протезной экономике, которой требуются люди с протезами, поскольку они более эффективные работники.

Свои самые известные работы на тему синтеза человека и техники Херле создает в 1930 году. Речь идет о картине «Люди-машины» (второе название «Вернувшиеся домой»), где изображены три стоящих друг за другом инвалида войны с протезами вместо рук.

Голова одного заслоняет голову другого так, что зритель видит лицо только первого персонажа. Их тела до предела геометризваны



Илл. 8. Г. Херле. Памятник неизвестным протезам. 1930. Масло на картоне. Вуппергаль. Музей Хейдта

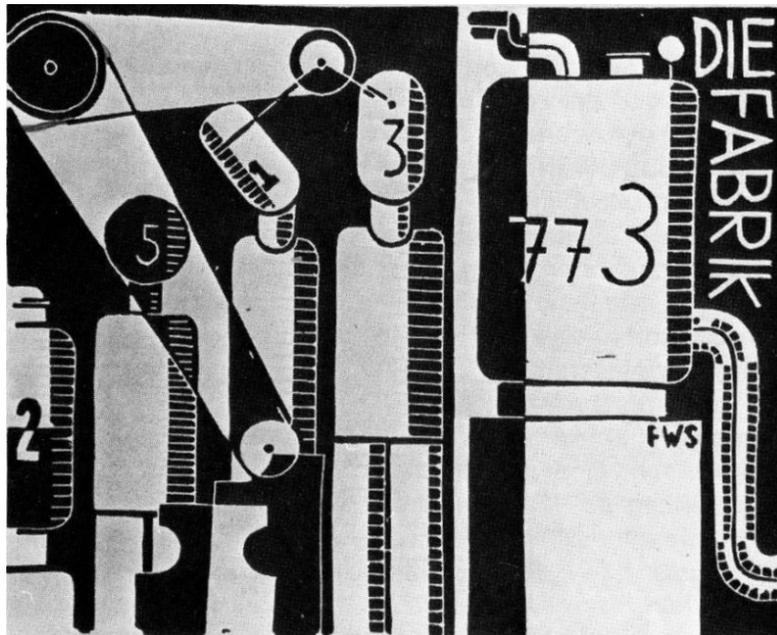
и сведены к первоформам. Вернувшиеся домой ветераны оказываются настолько же зависимыми от протезов, поддерживающих их тела, насколько окружающий их мир стал зависеть от технической составляющей. Здесь вновь поднимается тема синтеза человека и техники.

«Памятник неизвестным протезам» еще одна работа Херле, созданная в 1930 году. Название работы отсылает к «памятнику неизвестному солдату», как бы намекая на то, что истинными героями являются не солдаты, а протезы, благодаря которым инвалиды войны получают второй шанс на «достойную» жизнь. Работа отличается строгой осевой симметрией и поделена на цветовые блоки, что создает иллюзию коллажа. На первом плане картины изображены две механизированные фигуры с абсолютно одинаковыми по пропорциям телами, расположенные симметрично друг к другу и в профиль по отношению к зрителю. Вместо кистей рук у них вставлены функциональные протезы, напоминающие те, которые

в реальности носили инвалиды. Головы персонажей изображены так, как будто они просвечены рентгеновскими лучами, позволяя зрителю увидеть все их «содержимое». Это невольно отсылает к классическому тезису Макса Вебера о процессе «расколдовывания мира»: больше в человеке не было и не могло быть никакой тайны или загадки, поскольку научно-технические достижения сделали все, чтобы снять возможные вопросы относительно его сущности. Сама же физическая оболочка человека – его тело – уже не является самоценностью, так как его составные элементы теперь подлежат замене. На заднем плане (который не обозначен ни линейной, ни световоздушной перспективой) в отдалении сидит уменьшенная фигура с ампутированными конечностями, как бы пребывающая в ожидании протезов, чтобы стать наконец «полноценным» членом общества механизированных персонажей. «Памятник неизвестным протезам» можно назвать ностальгией по человеческому телу, по его целостности и автономности.

Франц Зайверт являлся главным идеологом группы и публиковал различные статьи в печатных изданиях того времени (преимущественно в журнале группы «a bis z»). Увлеченный левыми идеями, художник мечтал о бесклассовом обществе и крахе капиталистической системы производства. Совместно с Херле он разработал политически мотивированную изобразительную стилистику, которая сводилась к базовым первоформам. Его работы наполнены устойчивыми архетипами (или символами) [25], которые переходят из одного произведения в другое. К ним можно отнести: условные знаки-образы рабочего, пролетария, фабрики, дома, дымовой трубы, солнца, флага и др. Намеренная скудность образов и строгий лаконичный стиль концентрировали внимание зрителя на главном и доносили конкретное политическое послание о необходимости коренного преобразования мира. «Познание мира есть его изменение», – гласит название одной из работ Зайверта. «Этим стилем я пытаюсь показать мир, освобожденный от всего сентиментального и случайного, чтобы выявить его функции, законы, переплетения и напряжения...» [23, р. 54], – писал художник.

Изображение группы рабочих или пролетариев – наиболее распространенный иконографический сюжет в живописи Зайверта: геометризированные плоскостные тела людей, наложенные друг на



Илл. 9. Ф. Зайверт. Фабрика. 1923. Линогравюра

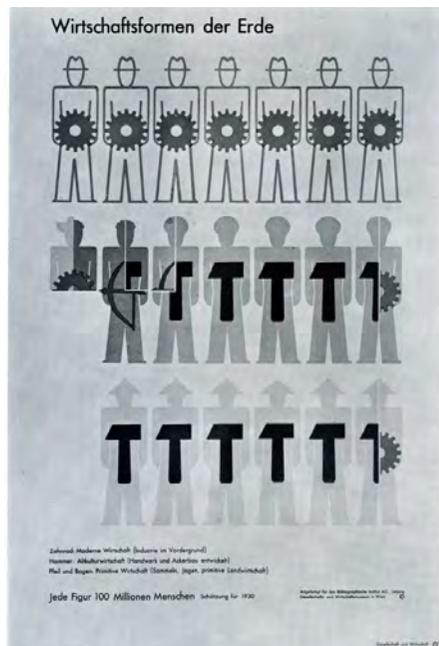
друга на фоне индустриального пейзажа, как, например, на картине «Рабочие» 1925 года. Лица рабочих кажутся рассеянными, и, несмотря на кажущуюся сплоченность коллектива, окружающая обстановка подавляет их – аллюзия на отсутствие реальной политической силы у пролетариата. В другой его работе – «Архитектор II» 1931 года тело архитектора практически сливается с окружающей его обстановкой – высокими зданиями, строительными блоками, становясь составной частью индустриальной среды.

В линогравюре «Фабрика» 1923 года тела рабочих кажутся сконструированными из тех же элементов, что и фабричные станки, и на них нанесены метрические деления. Рабочие стоят в одну линию, их лица пронумерованы, и создается впечатление, что их тела также собираются на конвейере. В работе этого же года «Человек между ленточными конвейерами» тело рабочего уже является составной частью заводского конвейера и неотделимо от него. Именно здесь тело нивелировано до функционального механизма, а его жизнен-

ные задачи подчинены исполнению сугубо чужих интересов, – это своеобразный апогей биовласти, при котором тело отчуждается от самого себя и становится одномерным.

Творчество Герда Арнтца также развивалось в русле идей кельнских конструктивистов, обличая несправедливость и бесчеловечность капиталистической системы. Во многих его работах тело человека уподобляется механизму («Машинист», 1931) или сливается с индустриальной средой («Маленькая фабрика», 1926). Наибольшую известностью Арнтцу принесли его гравюры, критикующие издержки капитализма и имеющие агитационную направленность. Так, в черно-белой гравюре «Фабрика» 1927 года представлена трехчастная композиция на тему рабочей жизни на фабрике. Тела как рабочих, так и контролера трактованы весьма условно. Рабочие стоят у станков, их правые руки представляют собой функциональные протезы, а равномерное распределение черно-белого цвета как на телах людей, так и на промышленном оборудовании подчеркивает органическую связь человека и машины.

Едва не самым важным достижением в творчестве Арнтца считается его работа на Социально-экономический музей Вены, основанный философом-марксистом Отто Нейратом в 1925 году. Ясный и лапидарный стиль художника привлек директора музея, и он предложил ему возглавить графическое отделение музея. Цель данного музея заключалась в просвещении широких слоев населения относительно ключевых показателей социально-экономического развития страны. Герд Арнтц внес существенный вклад в разработку «венского метода изобразительной статистики», получившего позднее название ISOTYPE (International System of Typographic Picture Education). Герд Арнтц создал более 4000 знаков и пиктограмм [12, с. 57], которые репрезентировали сложные статистические выкладки в простых ясных знаках, доступных людям разной степени образованности. Здесь тяга участников «Кельнской прогрессивной группы» к первоформам изобразительного языка и схематизации получила свое наиболее яркое воплощение. В 1930 году в Лейпциге издается атлас «Общество и экономика. Основы визуальной статистики», в котором было опубликовано около 100 инфографических таблиц, разработанных под руководством Герда Арнтца.



Илл. 10. Г. Арнтц
и А. Шинкель. Статистические
рисунки для атласа «Общество
и экономика. Основы
визуальной статистики». 1930

В данных таблицах были наглядно показаны различные статистические показатели в сравнении и динамике: от условий социальной инфраструктуры до уровня добычи природных ископаемых. Издание послужило хорошей рекламой венскому методу изостатистики, и схожие институты были практически сразу открыты в Амстердаме, Берлине, Лондоне, Москве⁽⁶⁾ и Гааге.

(6) Венский метод изобразительной статистики вызвал живой интерес и в Советском Союзе. В 1931 году Герд Арнтц и Отто Нейрат по приглашению советской стороны посетили Москву и выступили в качестве консультантов для разработки наглядной статистической методологии для Всесоюзного института изобразительной статистики советского строительства и хозяйства (ИЗОСТАТ), основанного в этом же году. Также известно, что голландский живописец и график Петер Алма принимал участие в разработке таблиц для ИЗОСТАТА. В результате совместных усилий были созданы иллюстрации для Плана второй пятилетки и других достижений советской экономики. При активном содействии Арнтца и Нейрата в 1932 году в Советском Союзе была опубликована книга одного из сотрудников ИЗОСТАТА И.П. Иваницкого «Изобразительная статистика и венский метод». Сотрудничество Социально-экономического музея Вены и ИЗОСТАТА продолжалось вплоть до 1934 года, когда венский музей был закрыт властями по политическим причинам, а Нейрат и Арнтц были вынуждены эмигрировать в Голландию [19].

Колоссальная работа, выполненная Арнтцем в области изостатистики, носит, конечно же, в большей степени прикладной характер, нежели художественный. Однако следует подчеркнуть, что именно в инфографике художника человеческое тело навсегда уже превращается в схему, в условный знак, лишь напоминающий о существовании реального прототипа. Здесь тело в традиционном понимании полностью исчезает. Показательно, что для разработки венского метода был избран именно немецкий художник, творчество которого развивалось в контексте художественной среды, одержимой репрезентацией механизированного тела. В этом смысле выбор Нейрата в пользу Арнтца оказался очень симптоматичным.

Таким образом, мы видим, что в художественном контексте Германии 1920–30-х идея «тела-механизма» не просто выходит на первый план, но задает то проблемное поле, в котором находится весь корпус проанализированных выше произведений немецких художников.

Именно то «крохотное тело», беззащитность которого, как всегда пронизательно, почувствовал Беньямин, оказалось в центре внимания немецких художников, претерпевая мучительные трансформации. Тело в традиционном понимании перестало существовать, поскольку его базовые характеристики были подвергнуты сомнению. Рефлексии немецких художников о трансформации тела были вызваны не столько военными травмами солдат, вынужденных носить протезы, сколько тем, что сама логика технического развития предполагала бесконечное расширение присутствия искусственного в природном вплоть до его полного подавления. Граница, где заканчивается природное и начинается искусственное, становилась все более призрачной.

В межвоенный период в культуре Запада появились необратимые процессы, позволяющие говорить об интенсификации политики тела, что нашло выражение в подчинении человека, его тела целям государства, армии или же промышленных конгломератов. В своих радикальных художественных проявлениях человеческое тело также превращается в условный схематичный знак, лишь намекающий на его реальное существование. Более того, в творчестве художников Кельнской прогрессивной группы тело-механизм превращается

во многом в эстетическую категорию и становится главным героем большинства их произведений.

С другой стороны, берлинские дадаисты поднимали в своих работах еще одну известную проблему – проблему конформизма и приспособленчества в массовом обществе. Именно поэтому в работах исследуемого периода можно встретить столько кукол, марионеток, автоматов и роботов, чья жизнедеятельность зависит от некоего централизованного механизма, приводящего в действие их тела и определяющего мысли в их головах. Инвалидность из частной жизни солдат, пострадавших на войне, трансформировалась во всеобщий диагноз, поставленный художниками современному немецкому обществу. И здесь механизированное тело является уже метафорой-предостережением, высмеивающей мировоззрение обывателей и напоминающей в очередной раз о необходимости критического мышления в мире, в котором каждый норовит одурочить другого.

Список литературы:

- 1 *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 1. [Электронный ресурс]: М.: Искусство, 1963. URL: http://www.theatre-library.ru/files/b/breht/breht_1.html (дата обращения 17.04.2019).
- 2 *Зиммель Г.* Большие города и духовная жизнь // [Электронный ресурс]: Логос 2002, № 3–4. URL: <http://www.zh-zal.ru/logos/2002/3/zim.html> (дата обращения 17.04.2019).
- 3 *Слотердайк П.* Критика цинического разума. Пер. с нем. А. Перцева; испр. изд.-е. Екатеринбург: У-Фактория, М.: АСТ Москва, 2009. 798 с.
- 4 *Фрейд З.* Избранное. Том I. Под ред. Е. Жиглевич. Лондон: Overseas Publications Interchange Ltd, 1969. 355 с.
- 5 *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. М.: Касталь, 1996. 448 с.
- 6 Москва – Берлин / Berlin – Moskau, 1900–1950: Изобразительное искусство, фотографии. архитектура, театр, литература, музыка, кино / Науч. ред. И.А. Антонова (Москва), Й. Меркерт (Берлин). М., Берлин, Мюнхен: Галарт, Престель, 1996. 709 с.
- 7 *Bauer O.* Kapitalismus und Sozialismus nach dem Weltkrieg. Rationalisierung Fehlrationalisierung. Berlin: Buchergilde Gutenberg, 1931, s. 161–163.
- 8 *Benjamin W.* Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows // Orient und Occident. Blätter für Theologie, Ethik und Soziologie, no. 3 (1936), s. 16–33.
- 9 *Biro M.* The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin., Minneapolis, MN, U.S.A. / London, U.K.: University of Minnesota Press, 2009. 318 p.
- 10 *Dessauer F.* Philosophie der Technik. Das Problem der Realisierung. Bonn: Verlag von Fr. Cohen, 1927. 180 s.
- 12 *Esser F.* Die Gruppe „Kölner Progressive“ und ihr künstlerisches Umfeld (1920–1953). Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2008.
- 13 *Fineman M.* Esse Homo Prostheticus // New German Critique, no. 76, Special Issue on Weimar Visual Culture (winter 1999). Pp. 85–114.
- 14 *Ford H.* My Life and Work. London: Heinemann. 1922. 300 p.
- 15 *Gottl-Ottlilienfeld F.* Fordismus: über Industrie und technische Vernunft / Jena: Verlag von Gustav Fischer, 1926. S. 16–18.
- 16 *Hausmann R.* Prothesenwirtschaft // R. Hausmann. Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933, Bd. 1. München: Hrsg. von Michael Erlhoff, 1982. 224 s.
- 17 *Herf J.* Reactionary modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich. Cambridge, 1984. 251 p.
- 18 *Heynen R.* Degeneration and Revolution. Radical Cultural Politics and the Body in Weimar Germany. Leiden: Brill, 2015. 678 p.
- 19 *Jansen W.* Neurath, Arntz and ISOTYPE: The Legacy in Art Design and Statistics // Journal of Design History, vol. 22, no. 3 (Sep. 2009). Pp. 227–242.
- 20 *Poore C.* Disability in Twentieth-Century German Culture. The University of Michigan Press, 2007. 432 p.
- 21 *Der Dada 3* // Berlin: Malik Verlag, April 1920.
- 22 *George Grosz.* Berlin – New York [Katalog zu den Ausstellungen Berlin und Düsseldorf, 1995]. Schuster, Peter-Klaus (HG.): Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1995. 1. Auflage. 590 s.

- 23 German Realist Drawings of the 1920s = Deutsche realistische Zeichnungen der zwanziger Jahre / edited by P. Nisbet, 1986. 238 p.
- 24 Kunst und Technik in den 20er Jahren: Neue Sachlichkeit und gegenständlicher Konstruktivismus: [Ausstellung] 2 Juli–10 August 1980, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München / [Herausgeber, Helmut Friedel; Katalog, Helmut Friedel und Ingeborg Güssow]. 280 s.
- 25 *Politische Konstruktivisten „Die Progressiven“ 1919–33. Die „Gruppe progressiver Künstler“* Köln. Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1975. Ohne Seite. 98 s.
- 26 *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, vol. 1: 1863–1959. Phaidon Press, 2008. 364 p.

References:

- 1 Brecht B. *Teatr. P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniya* [Theatre. Plays. Articles. Statements]. In 5 vol., vol. 1. Moscow, Iskustvo Publ., 1963. Available at: http://www.theatre-library.ru/files/b/brecht/brecht_1.html (accessed 17.04.2019). (In Russ.)
- 2 Simmel G. *Bol'shie goroda i duhovnaya zhizn'* // [The Metropolis and Mental Life]. *Logos*, 2002, no. 3–4. Available at: <http://www.zh-zal.ru/logos/2002/3/zim.html> (accessed 17.04.2019). (In Russ.)
- 3 Sloterdijk P. *Kritika cinicheskogo razuma* [Critique of cynical reason]. Transl. from German by A. Percev. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., Moscow, AST Moskva Publ., 2009. 798 p. (In Russ.)
- 4 Freud S. *Izbrannoe* [Collected works]. Vol. 1. Edited by E. ZHiglevich. London, Overseas Publications Interchange Ltd, 1969. 355 p. (In Russ.)
- 5 Foucault M. *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznyh let* [The Will to Truth: beyond knowledge, power and sexuality. Anthology]. Transl. from French. Moscow, Kastal' Publ., 1996. 448 p. (In Russ.)
- 6 *Moskva – Berlin / Berlin – Moskva, 1900–1950: Izobrazitel'noe iskusstvo, fotografii. arhitektura, teatr, literatura, muzyka, kino* [Moscow – Berlin / Berlin – Moskva, 1900–1950: visual art, photography, architecture, theatre, literature, music, cinema]. Editors: I.A. Antonova (Moscow), J. Merkert (Berlin). Moscow, Berlin, Munich, Galart Publ., Prestel' Publ., 1996. 709 p. (In Russ.)
- 7 Bauer O. *Kapitalismus und Sozialismus nach dem Weltkrieg. Rationalisierung. Fehlrationalisierung*. Berlin: Buchergilde Gutenberg, 1931, ss. 161–163.
- 8 Benjamin W. Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. *Orient und Occident. Blätter für Theologie, Ethik und Soziologie*, 1936, no. 3, pp. 16–35.
- 9 Biro M. *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2009. 318 p.
- 10 Dessauer F. *Philosophie der Technik. Das Problem der Realisierung*. Bonn, Verlag von Fr. Cohen, 1927. 180 p.
- 11 Esser F. *Die Gruppe «Kölner Progressive» und ihr künstlerisches Umfeld (1920–1933)*. Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2008.
- 13 Fineman M. *Esse Homo Prostheticus. New German Critique*, no. 76, Special Issue on Weimar Visual Culture (Winter 1999), pp. 85–114.
- 14 Ford H. *My Life and Work*. London, Heinemann, 1922. 300 p.
- 15 *Gottl-Ottlilienfeld F. Fordismus: über Industrie und technische Vernunft*. Jena, Verlag von Gustav Fischer, 1926, ss.16–18.

- 16 Hausmann R. *Prothesenwirtschaft. Bilanz der Feierlichkeit*. Texte bis 1933, Bd. 1. München, Hrsg. von Michael Erlhoff, 1982. 224 s.
- 17 Herf J. *Reactionary modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge, 1984. 251 p.
- 18 Heynen R. *Degeneration and Revolution. Radical Cultural Politics and the Body in Weimar Germany*. Leiden, Brill, 2015. 678 p.
- 19 Jansen W. Neurath, Arntz and ISOTYPE: The Legacy in Art Design and Statistics. *Journal of Design History*, vol. 22, no. 3 (Sep. 2009), pp. 227–242.
- 20 Poore C. *Disability in Twentieth-Century German Culture*. The University of Michigan Press, 2007. 432 p.
- 21 *Der Dada 3*. Berlin, Malik Verlag, April 1920.
- 22 *George Grosz. Berlin – New York* [Katalog zu den Ausstellung Berlin und Düsseldorf, 1995]. Schuster, Peter-Klaus (HG.). Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1995. 1. Auflage. 590 s.
- 23 Nisbet P., ed. *German Realist Drawings of the 1920s = Deutsche realistische Zeichnungen der zwanziger Jahre*. 1986. 238 p.
- 24 Kunst und Technik in den 20er Jahren: Neue Sachlichkeit und gegenständlicher Konstruktivismus: [Ausstellung] 2 Juli–10 August 1980, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München / [Herausgeber, Helmut Friedel; Katalog, Helmut Friedel und Ingeborg Güssow]. 280 s.
- 25 *Politische Konstruktivisten «Die Progressiven» 1919–33. Die «Gruppe progressiver Künstler»* Köln. Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1975. Ohne Seite. 98 s.
- 26 *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*. Vol. 1: 1863–1959. Phaidon Press, 2008. 364 p.