

## ФЕНОМЕН БЕСФОРМЕННОЙ МЕБЕЛИ В ДИЗАЙНЕ 1960 – 2000 ГОДОВ

УДК: 721.012  
ББК: 004.438

**Морозова Маргарита Алексеевна**

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,  
Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна,  
Санкт-Петербург, Россия, e-mail: ritamorozovapr@yandex.ru



### **Аннотация**

*В статье рассматривается принцип бесформенности как особая проектная парадигма в дизайне мебели XX – начала XXI в. Прослеживаются истоки возникновения «бесформенного», устанавливается взаимосвязь между языком формообразования и творческими методами в искусстве 1960–1970-х гг. и дизайне эпохи постмодернизма. Сделан вывод о социокультурной обусловленности феномена «бесформенного» в дизайне и его связи с технологическими достижениями.*

### **Ключевые слова**

*дизайн мебели, феномен «бесформенное», метод случайности*

Введенный Баухаузом принцип синтеза формы и функции, «красивого» и «полезного» в дизайне, в 1960-е гг. претерпевает переосмысление. Функциональность форм и предметов как «универсальный моральный закон» [1, с. 265], их рациональная целесообразность, как констатировал в 1972 г. Ж. Бодрийяр, стала «менее понятной, читаемой, просчитываемой» [1, с. 280]. Выдвинутая Л. Салливаном еще в конце XIX в. и взятая на вооружение функционалистами формула «форма следует за функцией», получила в постмодернизме новую трактовку: «Форма следует за материалом». Помимо упомянутого кризиса функционализма как эстетической установки этому способствовало наступление «эры пластмассы». Эксперименты с полимерами раздвигают известным дизайнерам границы возможностей формы. Морфологический принцип «открытой формы» переворачивает вверх дном традиционную систему формообразования, основанную на симметрии, гармонии, пропорции. Закрытая форма со строго определенными очертаниями раскрывает себя вовне. В дизайне мебели происходит смена парадигмы: вместо целесообразности и гармонии геометрических пропорций одним из основных эстетических свойств предмета становится аморфность, то есть неопределенность, расплывчатость, неуловимость формы. Вместе с тем бесформенность стала определяющим принципом не только в проектировании мебели – она стала обозначать новый взгляд на мир.

Цель данного исследования – рассмотреть многообразные проявления «бесформенного» в проектировании мебели второй половины XX – начала XXI в. и обосновать появление нового языка формообразования.

### **«Бесформенное» как эстетическая категория**

В эстетической теории «бесформенное» долгое время служило синонимом безобразного. Безобразное же воспринималось как противоположность прекрасного, понимаемого еще со времен древнегреческой цивилизации как совершенная гармония форм, пропорциональность и целостность [2, с. 16].

В размышлениях о Возвышенном конца XVIII в. намечается коренной перелом в осмыслении безобразного и вместе с ним феномена «бесформенного». Так, в представлении И. Канта, в природе существуют Прекрасное и Возвышенное; главное отличие между ними заключается в том, что Прекрасное относится к форме предмета с ее завершенностью, тогда как Возвышенное может быть бесформенным и безграничным [3, С. 250]. Возвышенное, по Канту, – это сама природа в своих самых хаотичных, кажущихся безбрежными и необозримыми, проявлениях (бушующее море и бескрайнее звездное небо, неприступные скалы и вздымающиеся горы), а также бескрайний, неоформленный мир человеческой индивидуальности.

«Бесформенное» как одну из ипостасей самой Природы романтизируют также Ф. Шиллер, Г. Гегель, А. Шопенгауэр, А. В. Шлегель.

В трактатах современника Канта Д. Дидро «бесформенное» упоминается в связи с рассуждениями об эстетическом вкусе, который требует, с одной стороны, строгой и изящной формы, с другой – бесформенного, неопределенного, колоссального, необозримого: «Выходя в бесформенность природы, художник должен переводить исходное изящество и легкость эстетических форм в нечто неподвижное, в определения безграничной силы» [4, с. 152].

В фундаментальном труде «Эстетика безобразного» (1853) К. Ф. Розенкранц следует традиционной идее, по которой безобразное – противоположность прекрасному, однако у него безобразное превращается в нечто куда более богатое и сложное, чем ряд простых отрицаний различных форм красоты [2, с. 16]. Розенкранц выделяет три основных вида безобразного, одним из которых является «бесформенное», с присущими ему аморфностью, асимметрией, дисгармонией.

Попытку возвести «бесформенное» в разряд центральной категории истории искусства XX в. предпринял в 1929 г. в своем одноименном эссе Ж. Батай. Философ провозглашает «бесформенное» основой своего видения мира, ведь форма — всегда результат идеализирующей абстракции, оформленное грешит рационалистичностью и искусственной заданностью. «Бесформенное предшествует форме, оно позволяет ей явиться на свет и одновременно подрывает идеализм формы, всецело принадлежа сфере «низкого материализма» [5, с. 101]. По Батаю, мир как воплощение «бесформенного» подобен «пауку или плевку» [6, с. 322].

О «бесформенном» рассуждает и Ж. Бодрийяр. По его мнению, вплоть до XX в. в западном искусстве форма предмета представляла собой «абсолютный рубеж между внутренним и внешним», «неподвижный сосуд, внутри которого – субстанция» [7, с. 32]. В современных интерьерах, по признанию Бодрийяра, происходит разрыв формы, «разрушение формальной перегородки между внутренним и внешним» [7, с. 33].

«Бесформенное» как художественный феномен привлекло внимание современных исследователей. В представлении искусствоведов И.-А. Буа и Р. Краусс, «бесформенное» – знаковая категория современного искусства. Этому феномену они посвятили выставку «Бесформенное. Руководство для пользователя», которая была показана в Центре Помпиду в Париже в 1996 г. В одноименной монографии Буа и Краусс, опираясь на теорию Батая, подробно рассмотрели проявления «бесформенного» в современном искусстве. Для иллюстрации этого феномена авторы обращаются к творчеству Джексона Поллока. Художник разбрызгивал краску по поверхности холста, «сделав гравитацию соавтором своих работ» и бросая «вызов Земле и грязи» [8, с. 103]. Расстилая свои картины на полу, Поллок выступал против формы, так как согласно гештальтпсихологии, необходимым условием возникновения гештальта, «правильной формы», объект созерцания должен располагаться в плоскости, параллельной человеческому телу [9, с. 97].

Теоретическим осмыслением феномена бесформенности занимались и кураторы выставки «Бесформенная мебель», которая была показана в венском музее искусства и архитектуры МАК в 2008 г.

---

### **«Антиформы»: между искусством и дизайном**

Подобно тому, как в эстетической теории «бесформенное» долгое время являлось синонимом безобразного, в среде художников вплоть до середины XX в. отсутствие у предмета читаемой формы автоматически приравнивалось к слабости и нестабильности, растворению и разрушению, разложению и упадку. Только в 1960-е гг., когда в искусстве начались эксперименты с физическими свойствами художественных объектов и вошедшими в обращение полимерами, бесформенность как творческий метод получила признание среди художников. Опыты с новыми материалами художники хотели противопоставить мейнстриму в искусстве.

Напряженные отношения между жесткими, строго определенными, геометричными структурами и случайной, беспорядочной бесформенностью стали особенно явными в искусстве абстрактного экспрессионизма. В 1968 г. американский скульптор Роберт Моррис опубликовал статью-манифест под названием «Антиформа», в которой провозгласил: «Увековечивание формы – идеализм в действии» [10, с. 87]. Моррис обрушивался с критикой на примат прямых углов и «хорошей» формы. Иллюстрацией физической и материальной обусловленности искусства служила живопись Поллока, освободившего материал от тирании формы.

С 1967 г. Моррис исследовал потенциал трехмерных форм, используя войлок. В силу своих пластических особенностей войлок представлялся ему идеальным материалом для иллюстрации принципа бесформенности. Кроме того, для Морриса мягкий и податливый войлок был воплощением женственности. Моррис эксплуатировал эластичность и податливость войлока – сгибал, разрезал его, под разными углами крепил куски войлока на стене, в результате чего получались хаотичные, изменяемые структуры, своего рода картины без рамы. Однако и в этом хаосе был свой порядок, и в этом войлочные объекты Морриса напоминают забрызганные краской полотна вдохновлявшего его Поллока. Моррис и другие представители движения «антиформы» стремились к уничтожению «замкнутой формы» произведения искусства, подвергая ее разрушительному воздействию природных сил (гравитации, эрозии, ветра) [8, с. 105].

Войлок попал в разряд художественных материалов во многом благодаря Йозефу Бойсу. Войлок был визитной карточкой Бойса, его «священной материей, реликвией его индивидуального мифа, вне связи с которым все элементы его искусства теряют смысл» [11]. Свидетельство тому – знаменитый перформанс «Я люблю Америку, Америка любит меня» (1974): художник, укутанный в одеяло из толстого войлока, провел три дня в одной комнате с койотом. Со времен Второй мировой войны войлок ассоциировался с выживанием в экстремальных условиях. Бойс отдавал таким образом дань памяти жертвам войны: из войлока шилась форма солдат Вермахта и одеяла для барачников.

Посвящением Бойсу стало созданное в 2000 г. немецким дизайнером Лотаром Винделзом кресло «Иосиф» (рис. 1). Автор хотел подчеркнуть «структурные особенности войлока», не пряча конструкцию кресла под обивочным материалом: «Вся структура читается снаружи, она не скрыта, как в традиционных мягких креслах» [10, с. 97].

Итальянский дизайнер Гаэтано Пеше также использует в своей практике защитные и согревающие свойства войлока. В 1987 г. он сделал подобное трону ушастое кресло из толстого шерстяного войлока, обтянутого тонким стеганым текстилем (рис. 2). Это кресло имеет «гибкую конструкцию, легко принимающую форму человеческого тела», к тому же в него можно укутаться, как в одеяло [12, с. 130–131].

Диван «Ковер» (1964) Оливье Грегуара, которому в силу его чрезмерной концептуальности не был уготован коммерческий успех, представляет собой лист войлока, который, припадая к стене (а лучше к двум) как статической опоре, сгибается и принимает разные формы, в его складках и на образовавшихся горизонтальных плоскостях теоретически, если бы материал был достаточно упругим и жестким, можно было бы даже сидеть. Этот объект, окончательная форма которого не известна даже автору (она раскрывает себя в результате определенного действия), – пример использования метода случайности в дизайне, который мы еще рассмотрим более подробно.



Рис. 1. Кресло «Josef». Дизайн: Лотар Винделз. 2000. Источник: <http://lotharwindels.com>



Рис. 2. Кресло «iFeltri». Дизайн: Гаэтано Пеше. 1987. Источник: <http://www.stylepark.com>

### Пластмасса как художественный материал

В XIX в. пластичность новых материалов – промышленных полимеров – в противовес традиционным материалам искусства (в первую очередь, такому ригидному, как литая бронза) считалась, скорее, недостатком, чем достоинством. Отсутствие специфичной для материала, то есть производной из его природного строения, формы стало причиной неприятия пластиков. Приверженцы современной материальной эстетики, напротив, призывали заменить традиционные материалы новыми, чтобы выработать стиль, адекватный будущему столетию. Так, Анри ван де Вельде предвосхитил мнение о том, что новые материалы, которые было принято относить к суррогатам, могут обогатить общепринятый словарь форм. Пластик воплощал, по словам архитектора, «мечту о материале, который следует за нашими намерениями так же легко, как язык следует за мыслями» [10, с. 21].

В своем эссе «Пластмасса» (1957) Р. Барт описал изменения, произошедшие в обществе, в отношении к полимерам и констатировал эволюцию Франции в сторону американизированного общества потребления. В послевоенную эпоху пластмассы использовались практически во всех сферах повседневной жизни. Барт считал пластик магическим материалом, «алхимической субстанцией», знаменующей новый порядок вещей. Вслед за Земпером, который восхищался удивительной эластичностью резины и ее способностью подстраиваться под любую цель, Барт признавал, что «традиционная иерархия веществ» уже не актуальна, один материал заменяет все – весь мир может быть «пластифицирован». К тому же пластмассы были уже не те, что в XIX в.: их качество стало значительно выше, появились новые синтетические полимеры. Барт утверждал, что пластмасса – это не столько вещество, «сколько сама идея его бесконечных трансформаций», «способность материи принимать любые формы», «запечатленное движение вещества» [13, с. 212–213].

Барту вторил Бодрийяр, утверждавший, что в эпоху пластмасс мир отливался из одной формы, а материалы отличались атмосферными свойствами. По Бодрийяру, «синтетическое производство знаменует собой освобождение от природной символики и переход к полиморфности, то есть к более высокой степени абстракции, где становится возможной всеобъемлющая игра веществ» [7, с. 44].

В период «экономического чуда», когда пластмассовая эйфория охватила Европу, войлок потерял свою привлекательность для художников, он стал восприниматься как тяжелый, грязный и устаревший. «Материал будущего», «материал реконструкции послевоенной Европы» [8, с. 103], и его возможности для искусства принялись исследовать художники. Еву Хессе, Сезара, Линду Бенглис, Альберто Бурри зачаровывала текучесть резиновых масс, их





Рис. 3. Элементы из кожи «Pools and pouf!». Дизайн: Роберт Стадлер. 2004. Источник: <http://www.radidesigners.com/>



Рис. 4. Кресло «Armchair». Дизайн: Гуннар Андерсен. 1964-65. Источник: <http://www.dmk.dk/>

способность расширяться.

Поистине безграничные возможности пластмассы воспевал в своих «расширяющихся» скульптурах Сезар. Художник стремился освободить материал от заданности формы и следовать лишь за его природной пластичностью. Скульптор использовал перформативные качества пластмассы в своих хэппенингах. У Сезара был свой метод работы с пластмассой: он выливал на пол жидкую массу, через какое-то время она застывала и могла служить временным пристанищем для зрителей, наблюдавших за перформансом.

Американский художник Линда Бенглис в 1960–1970-е гг. создавала яркие прилипшие к полу скульптуры из разлитого латекса, которые она называла «упавшими картинами». Позже Бенглис начала экспериментировать с пенящимся полиуретаном, который выливался на каркасы различных форм. Природно-органические объемы приходилось изготавливать сразу, художница часто приглашала зрителей понаблюдать за этим процессом. Самое известное произведение Бенглис в этой технике – «Четвертованный метеор» (1969): оно положило начало серии «кресел» из жидкого полиуретана, вылитого на стену.

Метод Линды Бенглис и Сезара, а также любовь к текучим формам и материалам переняли дизайнеры мебели. Однако такие объекты, как композиция из предметов мебели неопределенной формы, вероятнее всего, предназначенная для сидения, «Луи и буфы» (2004) Роберта Стадлера (рис. 3) и кресло, похожее на стопку гимнастических матов, «Терраса» (1973) Убальда Клуга, все же не результат случайности, некоего художественного жеста автора, а образцы мягкой мебели серийного производства. Но есть немало примеров и таких дизайн-объектов, авторы которых, очевидно, заимствовали стратегию у художников-сюрреалистов: расплавленная полиуретановая масса слой за слоем выливается, принимая некую заранее не определенную форму. Дизайнер снимает с себя, таким образом, ответственность за результат – очертания получившегося объекта определяются исключительно материалом, его свойствами.

### **Метод случайности в дизайне**

Прецедент был создан датским дизайнером Гуннаром Андерсеном. Его «Кресло» (1964–1965) (рис. 4) стало провозвестником новой эстетики в дизайне мебели. Кресло Андерсена не лишено основных структурных элементов кресла традиционной типологии – у него есть сидение, спинка и подлокотники. Но сделано оно из полиуретановой пены. Объект, созданный Андерсеном, разновидность сюрреалистического «автоматического письма», воплощенного в трехмерной форме, в материале: результат не запрограммирован художником, он не известен



Рис. 5. Стул «Dalila 3». Дизайн: Гаэтано Пеше. 1980. Источник: <http://www.wright20.com>



Рис. 6. Стул «Pratt №6». Дизайн: Гаэтано Пеше. 1984. Источник: <http://www.flickr.com/>

ему самому. Форма кресла получается в результате определенной химической реакции. Дизайнер не вмешивается в процесс, реакция протекает независимо от него.

Прежде чем сесть на это монструозное кресло, люди обычно на минутку останавливаются, испытывая смутное чувство неловкости: как поведет себя этот «монстр», будет ли на нем удобно сидеть. Свое абсурдистское произведение Андерсен посвятил английскому традиционному клубному креслу, тяжеловесному и громоздкому. Дизайнера интересовало, что испытает человек, «провалившись» и «утонув» в нем, каково это оказаться в его «объятиях» и быть «поглощенным» темной материей. Этот факт доказывает второе, неофициальное название кресла – «Портрет матушкиного кресла в стиле “честерфильд”». В такой интерпретации объект Андерсена выступает как пародия на обывательский вкус.

Кресло Андерсена вызывает противоречивые чувства: оно кажется знакомым и в то же время отталкивающим, при виде его испытываешь неловкость, а сидя в нем – комфорт. Оно олицетворяет собой трансформации, происходящие в материальном мире в эру полимеров. «Кресло» Андерсена поставило под вопрос два определяющих для дизайна эстетических принципа: верность материалу и «хорошей форме».

В отличие от кресла Андерсена, бесформенные пластические массы которого не были результатом определенного художественного импульса, а были продиктованы материальными качествами полиуретана, модели итальянского архитектора и дизайнера Гаэтано Пеше часто производят впечатление рукотворных. Стул «Голгофа», к примеру, из укрепленного стекловолокном текстиля отформован вручную. Это менее очевидно в серии стульев «Далила» (1980) (рис. 5): каждый экземпляр серии был отформован из жесткой полиуретановой смолы, похожей на пластилин. Каждая из трех моделей – серийное изделие и в то же время уникальный арт-объект со своей неповторимой формой.

В 1983 г. Институт Пратта в Нью-Йорке заказал Гаэтано Пеше серию из девяти стульев, форма и функциональное решение которых были объединены общим принципом (рис. 6). Пеше сделал стулья из цветной полиуретановой смолы разной степени жесткости. Первый образец серии получился таким мягким, что буквально не держался на ногах: он расплзся во все стороны и мало походил на функциональный объект. Последний экземпляр, напротив,



Рис. 7. Кресло «Сассо». Дизайн: Ж. Де Пас, Д. Д'Урбино, П. Ломацци. 1968. Источник: <http://www.deprojectinrichter.com>



Рис. 8. Кресло «Blow». Дизайн: Ж. Де Пас, Д. Д'Урбино, П. Ломацци. 1967. Источник: <http://www.artfinding.com>

получился жестким, благодаря чему приобрел устойчивость, но потерял в удобстве. Эта серия стульев поставила под вопрос традиционное представление о том, каким должен быть стул. В то же время явное тяготение стульев к бесформенности продемонстрировало амбивалентное положение современной мебели, балансирующей на грани между независимыми арт-объектами и дизайн-прототипами.

В экспериментах с новыми полимерами Пеше был самым последовательным из дизайнеров. С самого начала своей творческой карьеры он позволял материалам облекать его замыслы в форму, и таким образом на свет появилось множество предметов мебели без определенной формы. На Пеше оказали влияние идеи Баухауза и Ульмской школы дизайна, рационализм и одержимость совершенством. Долгое время дизайнеры ориентировались на некий абстрактный идеал красоты. Пеше же никогда не привлекала идея воплотить красоту в абсолюте. «Абсолютная форма – отмирающая концепция. Она подменяется бесконечными противоречивыми и относительными ценностями. Наше настоящее и будущее лучше всего может выразить идея индивидуальной красоты, а не абсолютной, монолитной и тоталитарной» [14, с. 89]. Творческий метод Гаэтано Пеше характеризуется разработкой и развитием на практике теории «mal fatto» (итал. «плохо сделанный»). Программными требованиями сторонников этой концепции являются создание дизайнерских объектов из дешевых материалов, к примеру папье-маше и использованной бумаги, несовершенство исполнения, нарочитая необработанность материала, «случайность» применения различных техник [12, с. 130], а также приветствуются разного рода ошибки, дефекты и деформации в дизайне. Пеше создает единичные, неповторимые объекты, главная цель которых – подчеркнуть уникальность каждого экземпляра. Так, в коллекции «Никто не совершенен» предметы одинаковой формы созданы из пластика разного состава и цвета. Об этой серии дизайнер говорит: «Достоинство этой коллекции – в ошибках. Любой предмет по-своему красив» [15, с. 125].

Будущее, по мнению Пеше, принадлежит мягким материалам. Дизайнер ценит в материалах эластичность и способность к трансформациям, чтобы они могли «казаться в разные моменты то матовыми, то прозрачными» [16, с. 57]. Он отдает предпочтение пластичным синтетическим материалам, таким как пенополиуретан, силикон, полиэстер, поливинилхлорид. Еще один излюбленный материал Пеше, открывающий возможности для бесконечного варьирования, – резина. В результате смешения жидких резиновых масс всегда получается новое, неповторимое изделие. «Бесформенное» как символ социальной утопии. Бесформенная мебель стала воплощением стремления к свободе, которое охватило общество на Западе после студенческих протестов 1968 г. Одним из таких символических объектов стало кресло «Сассо» (ит. мешок), созданное Ж. де Пасом Д. Д'Урбино и П. Ломацци (рис. 7) и



Рис. 9. Кресло «Rag Chair». Дизайн: Тейо Реми. 1991. Источник: <https://www.droog.com>



Рис. 10. Кресло «Corallo». Дизайн: Фернандо и Умберто Кампана. 2004. Источник: <http://www.stylepark.com>

бросившее вызов традиционной мебели с определенными формами, с «читаемой» структурой. Это бесформенное, бескаркасное кресло раскрепощает сидящего в нем человека, дает ему чувство свободы. В противоположность неизменному, раз и навсегда заданному порядку тяжеловесных, массивных буржуазных интерьеров, это кресло, лишенное четких очертаний, служило в свое время обещанием мобильности и гибкости в глобальном смысле, утопической надеждой на новую жизнь. Кресло «Сассо» было самым убедительным примером развития мебели в сторону большей динамики и гибкости. В то же время его без конца критиковали, главным образом, из-за его неспособности держать форму.

Одним из источников вдохновения для авторов «Сассо» были «мягкие скульптуры» Класа Ольденбурга, которые в макромасштабе воспроизводили объекты повседневности – печатные машинки, телефоны, вентиляторы, раковины, ванны и туалеты. Ольденбург собирал свои скульптуры из мешков, сшитых из винила и наполненных полистироловыми гранулами. Ведущую роль в формообразовании художник отдавал материалу, а также законам физики: «Гравитация – мой любимый формообразователь» [10, с. 39]. Мягкие, податливые материалы, подчиняясь физическим и химическим законам, оседали под собственным весом и завершали образ объекта, придавая ему неповторимый облик. Мягкая консистенция скульптур Ольденбурга подталкивала зрителей испытать их на ощупь. Хотя эти объекты обладали вполне узнаваемой формой, их функциональность, метод применения и эффективность были под вопросом. «Мягкие скульптуры» Ольденбурга олицетворяли перенос свойств одного объекта на другой: «Газета равна рисунку, еда равна картине, мебель равна скульптуре» [10, с. 41].

Осваивая полимеры, экспериментируя с формой новых материалов, дизайнеры в 1960-е гг. начали создавать особые «пневматические структуры» – легкие, наполненные воздухом объекты, от отдельных предметов мебели до куполообразных архитектурных элементов. Так, на открытии легендарной выставки концептуалиста Ива Кляйна «Пустота» в оформлении пространства использовались воздушные шары. В этом ряду стоит назвать и «Серебряные облака» Энди Уорхола (1966), и пневматически управляемый диван Йохана Налбаха (1967), и эфемерную архитектуру Ричарда Бакминстера Фуллера. Такие надувные, прозрачные структуры из синтетических полимеров в силу своей эфемерности вызывают ассоциации с социальными протестными движениями 1960-х гг. Архитекторы из французского объединения AJS Aerolande, ставшего впоследствии группой «Утопия», возводили здания из наполненных воздухом пластмассовых мембран. Показательно, что архитекторы из AJS Aerolande сотрудничали с градостроителями и социологами, в том числе с Бодрийяром и Юбером



---

Тонка. Они верили в то, что нынешние города можно заменить эфемерными, состоящими из мобильных блоков структурами без заданного центра.

Первым в истории дизайна бескаркасным надувным объектом принято считать кресло «Blow» (англ. дуть), спроектированное в 1967 г. Де Пасом – Д’Урбино – Ломацци (рис. 8). Оно стало символом итальянского экономического чуда 1960-х гг., бросив вызов буржуазным идеалам о добротной, тяжеловесной мебели. Легкое и дешевое (в силу дешевизны ПВХ и экономии на транспортных расходах – оно доставлялось на полки магазинов в сдутом виде, вместе с насосом и ремонтным набором на случай небольших повреждений), «Blow» быстро стало бестселлером.

Эксперименты с пневматикой, но уже без явной социо-критической нагрузки, ставил и британский дизайнер Рон Арад. Он спроектировал кресло «Мето» (1999), для продвижения которого на рынок был взят бодрый рекламный слоган: «Весело, функционально, доступно» (позже к этому ряду эпитетов добавился еще один – «оригинально»). Кресло «запоминало» форму сидящего в нем человека и представляло собой, таким образом, застывший отпечаток фрагмента человеческого тела (отсюда название – «Мето» от англ. *memory* – «память»).

### **«Когда б вы знали, из какого сора»**

В конце XIX в. на фоне декадентского умонастроения «*fin de siècle*» получила распространение мягкая, как будто бескаркасная мебель для неформального, расслабленного времяпрепровождения. На смену дивану и креслу пришла лежанка-шезлонг. Как отмечал Бодрийяр, «нет больше кроватей, на которых лежат, нет больше стульев, на которых сидят, есть лишь «функциональные» сиденья, вольно синтезирующие всевозможные позы (а тем самым и всевозможные отношения между людьми)» [7, с. 51]. Новая мебель по внешнему виду и способу использования приближалась к мебели столетней давности – просторные диваны в турецком стиле и оттоманки, которые располагали к вальяжному возлежанию.

Мебель таких неопределенных форм, которые не укладывались в традиционную типологию, вновь вошла в моду в конце 1960-х гг. Дизайнеры-«шестидесятники» проектировали мебель доселе неведомых форм, которая при этом не была лишена функциональности. С бурным освоением пенополиуретана количество необычных объектов – мебелиобразных антиформ – стало стремительно расти. У объектов Пьера Полена, Оливье Мурга, Вернера Пантона, Джо Коломбо, Роберто Матты, дизайнеров из «Studio 65» и «Archizoom» было мало общего с традиционной мебелью, их отличал узнаваемый художественный образ (бейсбольная перчатка, зеленая лужайка, камень, яблоко в шляпе, морской еж, части человеческого тела – губы, язык, стопа). Наряду с этим стали появляться абсолютно свободные от ассоциаций формы, которые не были похожи ни на кресла, ни на другие известные предметы мебели – фантастические на вид подушки из вспененной резины, из которых можно было сформировать свой индивидуальный «ландшафт».

Бесформенные объекты могут быть сделаны не только из полиуретана или латекса. Для создания аморфной мебели годится обыкновенное тряпье и даже мусор. Вещи, некогда бывшие в употреблении, отслужившие свое и, выражаясь языком дадаиста Курта Швиттерса, «деформированные», также могут послужить благодатным исходным материалом для создания бесформенных объектов.

Швиттерс одним из первых начал собирать ассамбляжи из обрывков бумаги, старых жестянок, ржавых гвоздей, деревянных щепок, тем самым размывая границы между высоким и низким, между искусством и повседневностью. Чем же в век массового производства манил художников мусор, что привлекало их в старых, поношенных, сломанных вещах? Используя отходы и мусор как материалы для искусства, художники создавали «объекты с историей». Они искали материалы, которые прежде не применялись в искусстве. В этой связи примечательно то, что написал Ван Гог в 1883 г. своему другу, художнику Антону ван Раппарду: «Сегодня я побывал у мусорщиков... Боже, как прекрасен мусор... Завтра раздобуду несколько интересных

вещей из всего этого отказного хлама – там есть и сломанные уличные фонари, ржавые и погнутые, и старые ведра, и корзины, и чайники, и печные трубы, как из сказок Андерсена. Можешь быть уверен, я буду работать над этим зимой. Такие места – рай для художника (а для кого-то они банальщина)» [10, с. 65].

К эстетической переработке отходов призывал Энди Уорхол. Художник считал, что «у выброшенных вещей, вещей, которые по общему мнению никуда не годятся, огромный потенциал – из них можно сделать что-то смешное» [2, с. 388]. Этим принципом Уорхол руководствовался и в своих кинематографических экспериментах, выбирая именно те дубли, которые в «академических», коммерческих монтажных были бы вырезаны. По сути, фильмы Уорхола смонтированы именно из таких «вырезанных кадров» – отходов кинопроизводства.

Другой крупный представитель американского поп-арта Роберт Раушенберг создавал объекты-ассамбляжи, в которых аккумулировал разнообразные вещицы, найденные на помойке.

Использование в искусстве мусора, отслуживших вещей – попытка визуализации прошлого, «поэзия утраты». Художники Арман, Йозеф Бойс, Микеланджело Пистолетто, Джузеппе Пеноне работали с такими «бедными материалами», как старая одежда, веревки, камни, стекло, груды угля, деревяшки. Так художники говорили свое «нет» послевоенному экономическому буму и завышенным запросам общества потребления. Самая известная из подобных инсталляций – работа Микеланджело Пистолетто, лидера движения «Arte Povera», «Венера в лохмотьях» (1967): обнаженная богиня Венера, возвышающаяся над горой старой одежды. Поместив Венеру – образец классического искусства – в груды винтажного тряпья, Пистолетто вслед за итальянскими футуристами попытался сбросить классику с корабля современности.

«Бедным материалам» нашли применение и дизайнеры. Так, Гаэтано Пеше не ограничивал себя только синтетическими материалами (полиуретаном, эпоксидной смолой, силиконом и резиной), он также использовал в своей работе войлок, папье-маше, натуральные волокна, латекс, текстиль и промышленные отходы. В 1972 г. Пеше сделал кресло из лохмотьев, представляющее собой спрессованную в компактный куб груды старого тряпья. Устойчивый, упругий и в то же время мягкий, этот объем превратился в комфортабельное кресло. Тряпки, служившие прежде одеждой, отглаженной, сложенной в аккуратные стопки или развешанной на вешалках, потеряли свою функциональность и первоначальную форму и превратились в аморфные, беспорядочные кучи разрозненных вещей, которым дизайнер вновь придал порядок, единство и форму. Кресло Пеше – посвящение парадоксальности бесформенной кучи ветоши, обретающей форму кресла.

В 1991 г. на свет появилось еще одно кресло из ненужного тряпья, автором которого был голландский дизайнер Тейо Реми (рис. 9). В своем произведении Реми затрагивает проблему ресайклинга, т. е. вторичной переработки материалов. Покупателям предлагались на выбор две версии кресла: один вариант из 45 кг тряпок неизвестного происхождения и второй вариант из того же объема старой одежды, принадлежащей самому покупателю. Таким образом, кресло становилось в представлении хозяина олицетворением прожитой им жизни, его данью прошлому, воспоминаниям, связанным с когда-то с полезной одеждой.

Кресла, созданные Пеше и Реми, не просто продукты массового производства, но персонализированные функциональные объекты. У этих кресел есть своя история, как и у каждой отдельной тряпицы, из которых они состоят. С одной стороны, они символизируют избыточность и критикуют культ сверхпотребления, которым грешит современное общество; с другой стороны, они, возможно, служат лишь для того, чтобы высвободить место в шкафу для новых покупок.

### **Эксперименты с материалами и технологиями в дизайне конца XX в.**

Дизайнеры в конце 1980 – начале 2000-х гг. стремились возродить ремесленные техники,

реабилитировать ручную работу. Они потеряли интерес к выхолощенному, приглаженному серийному продукту и стремились к созданию эффекта несовершенного изделия, объекта с дефектами. В процессе проектирования они предпочитали отдаваться на волю случая – и эта тактика роднит их с художниками-сюрреалистами. Таким образом, дизайнеры пытались вдохнуть жизнь, то есть придать индивидуальности объектам массового производства. Намеренный дилетантизм и упрощение были попыткой дизайнеров отключить разум и чувство порядка и отдаться на волю случая.

Благодатным материалом для создания бесформенной мебели в силу своей исключительной пластичности служит также металлическая проволока. Одним из самых ярких примеров бесформенных объектов, созданных из этого податливого материала, стало кресло «Коралл» (2004) бразильских дизайнеров Фернандо и Умберто Кампана (рис. 10). В большей степени скульптура неопределенной формы, нежели собственно кресло, этот объект бросает вызов традиционным системам порядка, в которых доминируют геометрически выверенные линии и прямые углы. Итальянская фабрика Edra долгое время не запускала это кресло в серию из-за сложности и дороговизны его производства, ведь большую роль в процессе его изготовления играет ручная работа. Стальную проволоку нужно сначала вручную согнуть и приварить, а потом покрыть люминисцентной краской кораллового цвета. При этом каждый экземпляр, сделанный вручную, немного отличается от других в серии, то есть объекты эти серийные и в то же время уникальные.

Американский скульптор Форрест Майерс, который использовал проволоку в 1960-е и 1980-е гг., приобрел себе в 2006 г. экземпляр кресла «Коралл» братьев Кампана с целью переделать продукт массового производства и создать на его основе по-настоящему странный единичный объект. Структуру из плетеной проволоки он обрабатывал особым деревянным молотком до тех пор, пока она не потеряла свои функциональные свойства и не деформировалась в абстрактную скульптуру, которую он назвал «Плохие напарники».

В 1985 г. австрийское дизайн-объединение Brand представило диван-канapé из гнутой стальной проволоки похожей конструкции. У этого объекта с самого начала было мало шансов на коммерческое производство. Его авторы – дизайнеры Борис Брошардт, Рудольф Вебер и Матис Эстерхази – признавали, что их объект не предназначен для продажи: он непрактичен, неудобен, слишком тяжел. Со временем дизайнеры Brand потеряли к нему интерес, не надеясь найти для него заказчика. Они с трудом могли себе представить, что публика когда-нибудь признает в этом замысловатом переплетении линий, запутанном клубке из проволоки функциональный предмет мебели.

Можно ли отнести такую мебель в разряд искусства или же это объекты дизайна? Успех бесформенной мебели, которая в 1980-е гг. воспринималась как провокация и вызов, ясно доказывает, что авторитарного, обязательного репертуара форм, которого дизайнеры во что бы то ни стало должны придерживаться, больше нет. Гораздо важнее концепция – именно она позволяет управлять деформациями.

Дизайнер Джерши Сеймур относит бесформенность к центральным категориям дизайна, которая ведет к «нулевому», исходному пункту процесса проектирования и создает предпосылки для фундаментального переосмысления методов формообразования, технологических процессов, а также экологических, экономических и идеологических аспектов дизайна. Для выражения этой концепции нового начала, или «нового порядка», Сеймур прибегает к помощи эластичной, растягивающейся полиуретановой пены. Аморфный материал для него – шанс отставить в сторону традиционные методы формообразования с их идеологически предопределенными вариантами применения и изобрести новые формы.

Свои программные заявления Сеймур воплотил в серии мебели «Новый порядок» (2007) (рис. 11): взяв за основу обычные садовые стулья, он оснастил их «подушками» произвольной формы из пенополиуретановой пены. Переработка Сеймуром существующей типологии стула, добавление резиновых клякс – это демонстрация того, как низко ставил Сеймур стандартную,

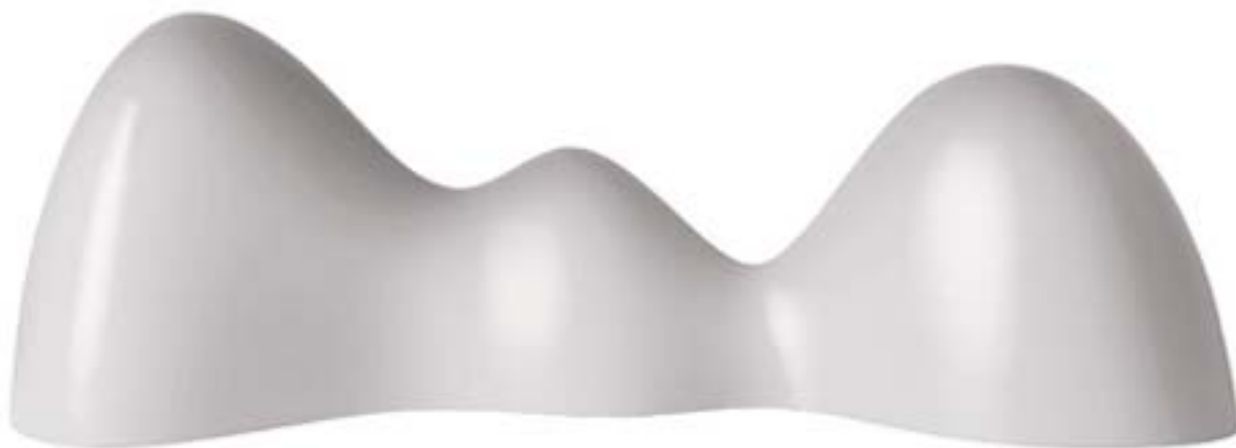


Рис. 12. Настольная лампа «Blob M». Дизайн: Карим Рашид. Источник: <http://www.foscarini.com>

штампованную мебель массового производства, существующую в количестве буквально миллиона экземпляров и многократно испытанную временем. Дешевую эстетику пластмассовых цельнолитых стульев, покрытых пеной, которая воспринималась многими как верх безвкусицы, сам Сеймур именуется словом «scum». «Scum» происходит от латинского «spuma», что значит «вспенивание», «пузырение». В английском языке у этого слова есть негативная коннотация – оно означает «нечистоты», «отбросы», «ничтожество», «опустившийся человек». «Scum», по словам Сеймура, – это «отсутствие формы и свободная форма, и вместе с тем это шанс обретения новой формы» [10, с. 113]. Таким образом, Сеймур возвращается к традиционному восприятию бесформенного как одного из проявлений безобразного.

Инсталляция Джерши Сеймура «Жилые системы» отсылает к экспериментам с полиуретаном Линды Бенглис. Но в отличие от американской художницы, Сеймур – вполне в духе своего времени – использует биополимеры, которые он получает из картофеля и молока. Так же, как Пистолетто и Бойс, Сеймур противостоит массовому производству, которое, по его мнению, берет начало в функционализме Баухауза, и призывает к созданию индивидуальных и устойчивых, не наносящих вред окружающей среде, объектов.

Еще одна категория бесформенных объектов – так называемые «блобы» (англ. капля). В американском фильме ужасов 1958 г. «Капля» чужеземное существо вместе с метеоритом упало на Землю. Это существо представляло собой аморфную, липкую субстанцию: когда люди касались ее, она завладевала ими, поглощала, всасывала в себя, и люди погибали, растворяясь в желеобразной массе. «Блоба» можно было деактивировать только холодом, замороженным углекислым газом.

В 1980-е гг. под впечатлением от увиденных в кино инородных «блобов» дизайнеры разрабатывали репертуар форм для создания разнообразных объектов повседневного использования, от зубных щеток до мотоциклов. Эти объекты вызвали резонанс в обществе и были прозваны «блобеками». Их предшественниками были обтекаемые формы 1920–1930-х гг., созданные в аэродинамическом стиле, а также биоморфные скульптуры Константина Бранкузи, Генри Мура и Ханса Арпа. В дизайне пионерами биоморфного, органического дизайна стали Исаму Ногучи, Чарльз и Рэй Имз, Карло Моллино, Владимир Каган, Фридрих Кислер, Пьер Полен, Луиджи Колани, Вендел Кастрл, Жан Ройер.

Объекты-пузыри создает один из самых успешных современных дизайнеров Карим Рашид (рис. 12). Для его «блобеков» характерна визуальная и физическая текучесть. Правда, разница между произведениями органического дизайна 1930-х гг. и «блобами» Рашида в том, что последние – плоды компьютерного проектирования, они разработаны при помощи новейших интеллектуальных технологий и самых передовых материалов. Рашид многим





Рис. 11. Стул «New Order». Дизайн: Джерши Сеймур. 2007. Источник: <http://www.vitra.com>



Рис. 13. Кресло «Ravioli». Дизайн: Грег Линн. 2005. Источник: <http://www.vitra.com>

обязан CAD (англ. computer-aided design): «Компьютер дал дизайнерам свободу создавать любую желаемую форму» [10, с. 121]. Именно компьютерные программы, заменившие привычные рисунки от руки, помогают ему добиваться мягких, округлых, обтекаемых форм. Рашид «смягчает» объекты, потому что в его представлении «мягкий» означает человеческий, дружелюбный, доступный, открытый, комфортный – это продолжение наших тел, тактильное, гибкое, игривое; непринужденность и мягкость формируют новую неформальную эстетику, более естественные образцы жизни» [17, с. 246]. Благодаря бесструктурному пенопластовому наполнителю «блобы» Рашида способны адаптироваться под сидящего на них человека, как и кресло-мешок «Сассо», они поддаются постоянным деформациям в процессе использования.

Ошибки, сгенерированные компьютерами, были центральным компонентом в развитии эстетики «блотов». Американский архитектор Грег Линн намеренно включает в процесс проектирования ошибки вычисления, называемые им «blebs» («волдыри», «водяные пузыри») – «карманы пространства, образуемые в результате пересечения поверхностью самой себя путем захвата пространства» [18, с. 24]. Как архитектор Линн стремится к созданию текучих, гибких форм и использованию сложных, интеллектуальных компьютерных технологий. В своих теоретических размышлениях он сближается с Батаем, его концепцией бесформенности, стремлением освободить архитектуру от традиционных средств выразительности, строгой, идеальной геометрии. «Бесформенное приводит к новому соединению геометрии и организма, в результате которого рождаются неопределенные, многообразные, текучие, непропорциональные, монструозные пространственные тела» [19, с. 42].

Практикуемая Линном «блобитектура» (англ. blob + architecture) – это архитектурные формы, сгенерированные при помощи компьютера. Неправильные формы блотов трудно реализовать в архитектуре. В силу того, что возможности такой архитектуры сильно ограничены и практически не поддаются воспроизведению в пространстве, архитекторам остается сублимировать свою страсть к несовершенным блотам на уровне мебельного дизайна. Кресло «Равиоли» (2005) (рис. 13) было задумано Линном как попытка нового прочтения традиционного мягкого кресла при помощи инструментов компьютерного проектирования: монолитный объем сочетает в себе «дикие» изгибы с линейной ориентацией. В дополнение ко всему кресло обтянуто текстилем, связанным при помощи особых 3D вязальных машин.

Помимо Линна, принцип бесформенности в архитектуре пропагандирует нью-йоркское бюро, или «лаборатория методологических экспериментов», Formlessfinder («Искатели бесформенного»). Архитекторы, выпускники Принстона Гаррет Риччиарди и Джулиан Роуз в своем программном манифесте призывают освободиться от подавляющего влияния формы. Бесформенное, заявляют они, – это «символ новой креативности и свободы в использовании материалов»; бесформенное дает новое понимание пространства и помогает получить новый социальный опыт. Архитекторов привлекает все «сырое, несовершенное, необработанное, неустойчивое, эфемерное и разлагаемое» [20]. Formlessfinder выступают за ответственное ресурсопотребление: вместо того чтобы везти с другого конца света такой экологически чистый материал, как бамбук, они предпочтут строить из пыли, грязи и гравия, т. е. использовать те ресурсы, которые есть в распоряжении в данном месте и в данное время. Спроектированный Formlessfinder в 2012 г. временный павильон для Всемирной ярмарки коллекционного дизайна Design Miami представлял собой гору песка и легкую, лежащую на нем крышу. Архитекторам в их поисках бесформенности был важен интерактивный аспект, физическое и психологическое взаимодействие архитектуры и субъекта: они хотели вовлечь публику в действие.

### Постскрипtum

Как только массовое производство достигло уровня точности, необходимого для производства миллионов абсолютно идентичных объектов, светила дизайна потеряли к ним всякий интерес. Современным дизайнерам важно выражение индивидуальности, в своем творчестве они стремятся уйти от единообразия. Бесформенная мебель – почти без исключения объекты арт-дизайна, балансирующие на грани между изящным искусством и прикладным художественным творчеством. Такие объекты противостоят чистым формам, гештальту, они наделены сложной семантикой.

Бесформенные объекты кажутся незаконченными, их формы эфемерны и текучи, как будто они находятся в процессе трансформации. Это связано с тем, что дизайнеров на современном этапе увлекает не столько результат, сколько сам процесс проектирования. Их влечет все то, что трансформируется, изменяется в процессе. «Это и не дневной свет, и не ночной мрак, а скорее, нечто неопределенное – проблески рассвета и заката, которые связывают две крайности – день и ночь, свет и тьму, разум и бессознательное» [15, с. 76].

В XX в. оппозиция Прекрасное/Безобразное становится нерелевантной в эстетическом отношении. Наступает эпоха «усталой», «энтропийной» культуры, со всякого рода эстетическими мутациями, без «верхнего и нижнего, правого и левого, центра и периферии»; в новом мире «коммуникация оказывается невозможной, субъект растворяется в этом недифференцированном пространстве, которое не подчиняется каким-либо системам координат» [8, с. 104]. Центральной метафорой современной эпохи, символом общества потребления становится текучесть. Интерес к текучим материалам, которые постоянно изменяют форму или остаются бесформенными, продиктован социальными процессами, связан с гибкостью социальных систем: новые структуры общества заменили прежние жесткие и иерархичные классовые отношения, которые господствовали в обществе в начале прошлого столетия. Такое видение и такое формообразование отражает состояние нашего времени – переходного этапа, эпохи ожиданий и больших противоречий.

### Библиография

1. Бодрийяр, Ж. К критике политической экономии знака / пер. с фр. Д. Кралечкин. – М.: Академический Проект, 2007. – 335 с.
2. История уродства / под ред. Эко У. – М.: Слово / Slovo, 2007. – 455 с.
3. Иммануил Кант. Сочинения в шести томах. – М.: Мысль, 1966. (Филос. наследие). – Т. 5. – 564 с.

- 
4. Библер, В.С. На гранях логики культуры. Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант // В.С. Библер. – Западноевропейская художественная культура XVIII века. – М: Наука, 1980. – 440 с.
  5. Фоменко, А.Н. Живопись после живописи. Картина в век механических технологий // А.Н. Фоменко. Искусство кино. – 2009. – № 9. – С. 81 – 86.
  6. Ямпольский, М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. – М.: Культура, 1993. – 456 с.
  7. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М.: Рудомино, 1999. – 224 с.
  8. Рыков, А. В. Жорж Батай и современное искусствознание: концепции Ива-Алена Буа и Розалинд Краусс / А. В. Рыков // Вестн. Санкт-Петербургского гос. ун-та. Сер. 2. История. – 2004. – N 1/2. – С. 102 – 106.
  9. Bois, Y.-A., Krauss, R. Formless: A User's Guide. – N.-Y.: Zone Books, 1997. – 303 p.
  10. Formlose Möbel / Formless Furniture (Mak Studies) [Englisch]. – Hatje Cantz Verlag, 2009. – 136 p.
  11. Кулик, И. В круге Бойса. [Электронный ресурс] – URL: <http://artchronika.ru/vystavki/beuys-circle>
  12. Аронов, В.Р. Дизайн в культуре XX века. 1945 – 1990/В.Р. Аронов. – М.: Д. Аронов, 2013. – 406 с.
  13. Барт, Р. Мифологии / Зенкин С.Н.: пер. с фр. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 314 с.
  14. Gaetano Pesce. The scent of material. / Ed. by De Angelis A. - Editoriale Modo, 2005. – 159 p.
  15. Gaetano Pesce. The noise of time. – Charta, 2005. – 240 p.
  16. Gaetano Pesce: Compact Design Portfolio. / Ed. by Marisa Bartolucci, Michael Webb & Raul Cabra. – Chronicle Books, New York, 2003. – 96 p.
  17. Rashid, K. I want to change the world/ K. Rashid. – L.: Thames & Hudson, 2001. – 252 p.
  18. Lynn, G. Form/ Lynn, G. – Beijing: AADCUC, 2006. – 238 p.
  19. Lynn, G. Folds/ Lynn, G. – Bodies & Blobs: Collected Essays. – Brussels: La Lettre vole, 2004. – 240 p.
  20. Formlessfinder: Statement. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.formlessfinder.com/statement>

© М.А. Морозова, 2013

Статья поступила в редакцию 23.11.13

## THE PHENOMENON OF SHAPELESS FURNITURE IN 1960 – 2000 DESIGN

**Morozova Margarita A.**

PhD (Art Studies), Senior Researcher,  
Saint-Petersburg State University of Technology and Design,  
Saint-Petersburg, Russia, e-mail: ritamorozovapr@yandex.ru

### Abstract

*The article considers the principle of formlessness as a special design paradigm in furniture design in the 20th– early 21st century. The author tracks back to the origins of the “formless” and reveals the relationship between the language of form and creative methods in the art of the 1960-1970s and in postmodernist design. The conclusion is that the phenomenon of the “formless” in design is determined socio-culturally and it is associated with technological advances.*

### Key words

*furniture design, the phenomenon of “formless”, method of the accidental*

### References

1. Baudrillard, J. (2007) Pour une critique de l'économie politique du signe. Translated from the French by D. Kralechkin. Moscow: Akademichesky Proyekt. (in Russian)
2. Eco, U. (ed.) (2007) On Ugliness. Moscow: Slovo. (in Russian)
3. Kant, Immanuel. (1966) Writings in Six Volume. Vol. 5. Moscow: Mysl. (in Russian)
4. Bibler, V.S. (1980) At the Edges of the Logics of Culture. The Age of Enlightenment and Critique of the Ability to Judge. Diderot and Kant. In: Western European Art Culture of the 18th Century. Moscow: Nauka. (in Russian)
5. Fomenko, A.N. (2009) Painting after Painting. A Picture in the Age of Mechanical Technologies. *Iskusstvo Kino*, No. 9, p. 81 – 86. (in Russian)
6. Yampolsky, M. (1993) Tiresias' Memory. Intertextuality and Cinema. Moscow: Kultura. (in Russian)
7. Baudrillard, J. (1999) Le système des objets. Moscow: Rudomino. (in Russian)
8. Rykov, A. V. (2004) Georges Bataille and Contemporary Art Studies: the Concepts of Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss. *Vestnik of Saint-Petersburg State University. Series 2. History*. No. ½, p. 102–106. (in Russian)
9. Bois, Y.-A. and Krauss, R. (1997) Formless: A User's Guide. N.-Y.: Zone Books.
10. Formlose Möbel / Formless Furniture (Mak Studies) [Englisch]. Hatje Cantz Verlag, 2009.
11. Kulik, I. In Bois' Circle. [Online] Available from: <http://artchronika.ru/vystavki/beuys-circle> (in Russian)
12. Aronov, V.R. (2013) Design in 20th Century Culture. 1945 – 1990. Moscow: D. Aronov. (in Russian)
13. Barthes, R. (2000) Mythologies. Translated from the French by S.N.Zenkin. Moscow: The Sabashnikovs Publishing House. (in Russian)
14. De Angelis A. (ed.) (2005) Gaetano Pesce. The scent of Material. Milano: Editoriale Modo.
15. Alberione, E. et al. (2005) Gaetano Pesce. The noise of time. Edizioni Charta.
16. Bartolucci, M., Webb M. and Cabra, R. (2003) Gaetano Pesce: Compact Design Portfolio. New York: Chronicle Books.
17. Rashid, K. (2001) I want to change the world. London: Thames & Hudson
18. Lynn, G. (2006) Form. Beijing: AADCU.
19. Lynn, G. (2004) Folds. Bodies & Blobs: Collected Essays. Brussels: La Lettre vole.
20. Formlessfinder: Statement. [Online] Available from: <http://www.formlessfinder.com/statement>