ISSN 2227-6165

ART & CULT АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-4-74-82

И.Ю. Перфильева
кандидат искусствоведения, доцент,
ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ
perfileva-irina@yandex.ru

ИНСТАЛЛЯЦИОННОЕ НАЧАЛО В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УКРАШЕНИЯХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

Статья посвящена анализу художественных украшений, как принято определять это стилистическое направление на Западе, или произведений авторского ювелирного искусства, в отечественной искусствоведческой терминологии, в контексте современных художественных практик. В центре исследования находится влияние, которое оказало на развитие ювелирного искусства инсталляция как форма современного искусства. Под опосредованным воздействием инсталляционного начала произошло принципиальное переосмысление традиционных функций и предметных форм украшений. В пластическом и жанровом отношении ювелирное дело вышло за пределы своих видовых границ и представляет одну из ветвей современного актуального искусства.

Ключевые слова: инсталляция, арт-объект, реди-мэйд, коллаж, готовые формы, пространство, художественное украшение

The article is devoted to analysis of artwork, as they determine this stylistic direction in the West, or works of jewelry art, domestic art terminology, in the context of contemporary art practices. The focus of the study is the impact that has had on the development of jewelry art installation as a form of contemporary art. Under the indirect impact of the installation beginning there has been a fundamental rethinking of the traditional function and object forms of jewelry. In plastic and genres of jewelry has gone beyond their species boundaries and is one of the branches of contemporary art.

Keywords: installation, art object, ready-made, collage, form, space, art decoration

Постановка проблемы

Принципы инсталляционного мышления сегодня прослеживаются не только в классических «макроинсталляциях», но и в «микроинсталляциях» – художественных украшениях.

Инсталляционное начало присуще украшениям с древнейших времен. Как ритуальные амулеты, уже в первобытных культурах они имели значение средств коммуникации, обладающих магическими свойствами, способствовавшими вовлечению в инсталлируемое пространство сознания участников сакрального ритуала [Тупицы, 2006, с. 34]. В соответствии с их предназначением как оберегов, сформировались основные виды украшений: ожерелья, браслеты, серьги, украшения для головы [Земпер, 1970, с. 122]. А вне фигуры человека такие изделия фактически утрачивали свое значение.

Они являлись неотъемлемой частью процесса познания мира, в стремлении объять необъятное, через погружение в бессознательное проникнуть в потаенные уголки мира, попытаться понять, что там происходит [Тупицы, 2006, с. 32] и передать этот опыт. Как гармоничное согласие комплекса предметных форм и состояния духа человека, отправляющего ритуал в их облачении и погруженного в мистическое пространство при их посредстве, они передавались из поколения в поколение.

Предыстория современных ювелирных инсталляций

Секуляризация художественной культуры, лишив украшения сакральной функции, не лишила их инсталляционного начала, как способа самоидентификации определенной социокультурной

© Перфильева И.Ю., 2017

ISSN 2227-6165

среды. Праобразы современных ювелирных инсталляций обнаруживаются в украшениях, созданных ведущими мастерами модернизма, которые первыми попытались новыми средствами выразить мысли и чувства, волновавшие людей испокон веков. Эксцентричные украшения из осколков стекла, кусков разбитого фарфора, медной проволоки и стали [Нейман, 2009, с. 265] для узкого круга родных и друзей: жен художников – Ж. Миро, М. Шагала, М. Дюшана, Л. Бунюэля, где в первую очередь ценилась авторская концепция, а не драгоценность материала, в 1920-1930-е гг. конструировал А. Колдер.

Самые известные сюрреалистические ювелирные микроинсталляции – кольца и другие изделия с использованием кусочков сахара и меха [Matsier, 2009, p. 89], которые создавала М. Оппенгейм.

Не остался в стороне и П. Пикассо. В течение одного лета, в конце 1930-х гг. он выгравировал перочинным ножом на терракоте шесть портретов Д. Маар в форме вставок для подвесов, брошей и колец, в простом обрамлении и без него, напоминающих первобытные украшения.

Инсталляция как художественная практика ювелирного искусства

Расцвет инсталляционного начала как метода творческого мышления в процессе создания украшений начался в Западной Европе на рубеже 1960-х – 1970-х гг., вскоре после распространения в актуальном искусстве концепции «тело как низкое», появление которой М. Келли определил как тотальный, «сильнейший страх смерти и всего, что показывает тело как машину, <…> которая изнашивается» [Тейлор, 2006, с. 157].

Тогда же и художники-ювелиры задумались над дилеммой: для кого создается украшение – для тех, кто его носит, или для тех, кто смотрит на эту инсталляцию со стороны [Cartlidge, 1985, p. 78]. Украшения стали рассматриваться как часть *само*презентации создателя, посредством которых он общается с носящим украшение и зрителем, который тоже *само*выражался, надевая их.

Как и в классической инсталляции, составляющие части композиции «человек – украшение» не работают вне ее целостности, их разъединение ведет к дискретности, к утрате концептуальной связи и иллюзии как основного эффекта инсталляции, а в конечном итоге к исчезновению смысла.

Артикуляция инсталляционного начала в художественных украшениях выразилась в стремлении вернуться к мистике, к магическим действиям, к ауратичности, к первоистокам взаимоотношений украшения и человека, приоритетным до момента окончательной десакрализации искусства. Художники, а это были не только ювелиры, живо откликнулись на сентенцию о возврате к исконной ритуальности украшений в новом социокультурном контексте, когда первоначальное их значение окончательно растворилось во множестве различных предметных форм в окружении человека.

Попытка визуализировать «вечные» истины в новом социокультурном контексте инспирировала появление амулетов-перевертышей, как ювелирных инсталляций, объединенных общей идеей: привлекать внимание к болевым точкам жизни в современном мире.

В качестве первоформ художниками заявлялись непосредственно части фигуры человека: ладони, губы, уши клиентов или их близких. Изделия отливали или чеканили из тонкого листа серебра или золота по слепкам. Сохранение биометрических особенностей конкретного человека делало арт-объект неповторимым, воссоздающим сакральный смысл его бытия на Земле.

Игра значений, смена контекстов, создающих новые смысловые модификации в виде суггестивных образов, четко очерчивали границы замкнутого пространства, непосредственно прилежащего к человеку. Украшение могло носиться и как мемориальное – брошь Г. Ротманна «Ладонь Анны П.» (1982) или прямо размещалось на соответствующем месте фигуры. Контекстуальный смысл ювелирных инсталляций подчас выливался в визуализацию социальной позиции автора, призывающего к разумной отстраненности от агрессии внешнего мира. Откровенно гротескный арт-объект «Серебряные губы» (1972) Я. Кунеллиса представляет ювелирную разновидность «сюжетно-повествовательной» инсталляции (*рис. 1*), призывающей к взвешенному отношению к слову изреченному.

ISSN 2227-6165

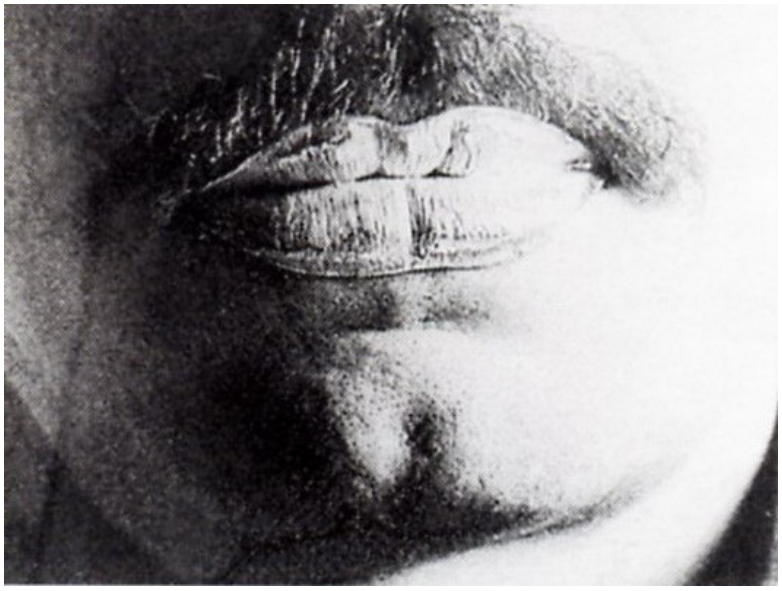

Рис. 1
Я. Кунеллис.
Арт-объект «Серебряные губы».
1972.

В процессе творческого исследования метафизики взаимоотношений человека с украшениями в современном контексте, художники принципиально отказываются от категории «красивого» и прибегают к откровенному эпатажу, стремясь вызывать у зрителя бурные эмоции и переживания.

Особый вид «протестных» инсталляций представляют композиции в стиле реди-мэйд, с использованием чертежных кнопок, лезвий, ножниц, ножей, расположенных в эффектных ракурсах, как орудия пыток. В «Праброши» (1977) П. Скубича визуализировано творческое кредо художника, который смотрит на изготовление ювелирных изделий как на интеллектуальный труд, представляющий анализ менталитета современного потребителя (*рис. 2*). Владелец, по его мнению, должен развивать активное нравственное отношение к украшениям и не быть пассивным обладателем материальных ценностей. Он должен также развивать их как нечто большее, чем драгоценный декор [Schadt, 1996, p. 211]. Художник был активным противником золота как символа угнетения человечества и расовой сегрегации в Южной Африке, одного из основных поставщиков золота [Schadt, 1996, p. 211].

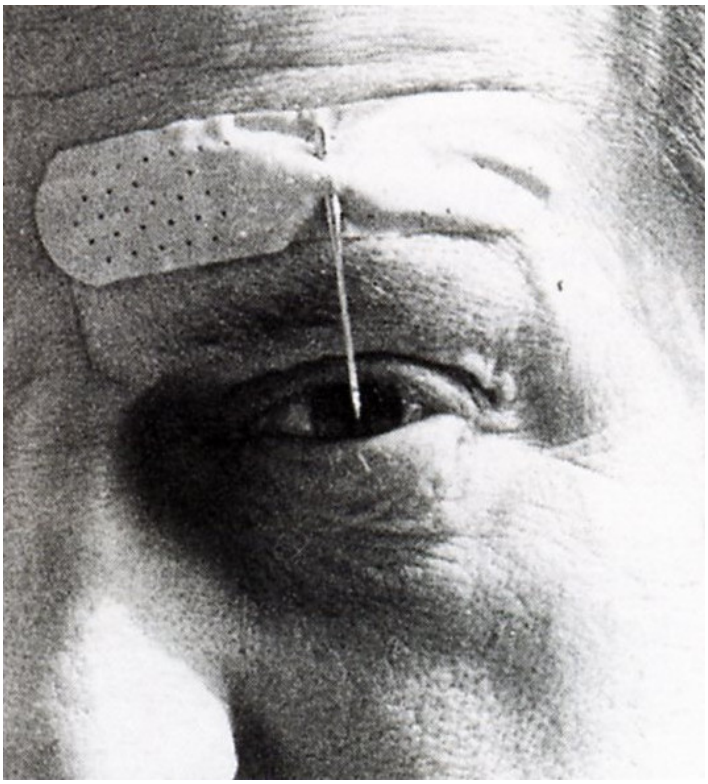

Рис. 2
П. Скубич.
Арт-объект «Праброши». 1977.

В 1980-е гг. тема опосредованного влияния агрессивного информационного потока, становится особенно популярной. Ювелирные инсталляции расширяются: в них появляются элементы, ведущие концептуальный диалог. Нарастание инсталляционного начала подталкивало художников к выходу за пределы пространства, непосредственно прилежащего к фигуре человека. Вектор экспериментов переносится в сферу его обитания. Для создания концептуальных украшений используются продукты – колье «Паста» С. Кларка (1983), промышленный мусор – колье «Медаль за бесчестье» Д. Дидура (1983) (*рис. 3*), отходы текстильной промышленности – колье «Орнамент» Л. де Вольфа (1988).

Рис. 3
Д. Дидур.
Колье «Медаль за бесчестье». 1983.
Петарды, спички, железо, х/б шнур.

Подводя итоги десятилетия развития ювелирного искусства, английские критики П. Дормер и Р. Тернер фактически декларировали в международных масштабах плюрализм в оценке многообразия формотворческих поисков и приоритет оригинальной авторской концепции [Dormer, Turner, 1985].

В России это направление имело несравнимо более скромные масштабы. Типические черты инсталляционного начала просматриваются не явно и не очевидно. Только в начале 1990-х гг. оно зазвучало отчетливее, правда, только в произведениях нескольких молодых художников-ювелиров. На выставке "Супервещь", проходившей в 1993 году в ЦДХ, М. Масленников представил радикальный браслет «Фреза» в виде куска трубы, в который была врезана настоящая фреза. Здесь явно прослеживается отсылка к экспериментам западноевропейских художников в 1970-е гг., которая легла на благодатную почву «лихих девяностых» в России.

Ювелирные инсталляции рубежа 1990-2000-х гг. Л. и А. Кальницких – очки-шоры, подвесы-снаряды, браслеты-наручники, – воссоздают атмосферу мастерской, где изготавливают снаряжение для «дочери танкиста» и других киборгов [Лопато, 2002, с. 106].

С начала 2000-х гг. язык ювелирных инсталляций становится острее и провокационнее. Изделия Л. Кальницкой и М. Масленникова этих лет «режут» руки (кольца “Can I Help You?”), протыкают ноздри, затыкают рты, показывают кукиш, исчисляют время слезами Бога (*рис. 4*). Смыслообразующим фактором их инсталляций является столкновение гуманистического и технократического начал, прекрасного и ужасного. Это своеобразный ювелирный спектакль, поставленный художниками на горячие сюжеты из жизни.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Рис. 4
Л. Кальницкая, М. Масленников. Арт-объект «Clepsydra of God». 2008.

На Западе в эти годы значительное место в ювелирных инсталляциях занимает осмысление зон тела, «неосвоенных в рамках традиционного ювелирного дизайна» [Интервью с Наоми Филмер, 2010, 16, с. 234] – подмышки, подколенные впадины, пространства между пальцами рук и ног. Дизайнер Н. Филмер считает диктат со стороны вещи, принуждающей человека по-особенному осознавать свое тело и принимать те или иные позы, определяющим фактором современного искусства. В этом ее позиция близка экспериментам дизайнеров моды – Х. Чалаяна, А. Маккуина, Э. Хеш. Она разрабатывала украшения для их экстравагантных коллекций.

В продолжение темы Н.Филмер создала подлинно инсталляционные коллекции украшений изо льда (1999) и шоколада (2001). По словам художника, они обостряли восприятие, «добавляя к гамме ощущений вкус и запах», предоставляя возможность познакомиться с «каннибалистской стороной идеи об обладании красотой», служа «хорошим контрастом к чистоте тела» и, наконец, пробуждая сексуальные ассоциации [Интервью с Наоми Филмер, 2010, с. 236] (*рис. 5*).

Рис. 5
Н. Филмер.
Арт-объект «Шоколадная маска». 2001.

ISSN 2227-6165

От инсталляций на теле к интеллектуальным инсталляциям

Обращение к «неосвоенным местам» тела привело к принципиальным изменениям в отношении традиционных видов украшений. Утратив свои первоначальные функции оберегов, они оказались в одном ряду с другими «реальными объектами», которые используются для создания инсталляций, обыгрываются, меняя смыслы. «Минуты славы, торжества и важности» [Cheung, Clarke, Clarke, 2006, p. 45] художники дарят простым вещам, окружающим человека в его повседневной жизни. М. Бродхед увековечила в серебряной броши из серии «Ванная» затычку. К. Исаак создал из цветных ремней Британской Королевской почты коллекцию браслетов, визуализирующую атмосферу виртуального диалога традиционных форм переписки и современных средств коммуникации в пространстве интернета.

Если «простые вещи» в этих инсталляционных композициях подаются как функциональные ювелирные изделия, то украшения, напротив, предстают априори нефункциональными или вообще эфемерными предметными формами, вроде отсутствующих серег – «Мешочки для серег», радикально меняют свое предназначение на противоположное, кольца – «Рамка для кольца» (обе 2005. Л. Поттер). А иногда становятся центром ироничных инсталляций – «Три гиперкольца» (2001) Т. Балтро.

В круг внимания попадают даже ювелирные изделия, подвергшиеся воздействию электрических разрядов молнии на теле человека. М. Фарнесс собирает их, считая «знаком избранности» и приписывая им сакральные свойства, которые она консервирует, покрывая акрилом или резиной, и экспонируют в коробках из-под драгоценностей [Габриэль, 2011, 9, с. 44].

Резиновые штампы «Браслеты» А. Хэша и серебряные штампы – арт-объекты «Сыпь» австралийки Т. Парбс следует рассматривать в аспекте принципиального отказа от украшений и призыва заменить их отпечаткам. Так поступает К. Бак, заменяя украшения их отпечатками на квадратных брошах и звеньях колье. Изделия из проекта И. Бака «Неприкасаемые украшения», напротив, хотя и выглядят реальными, в действительности таковыми не являются. Их невозможно взять в руки. Эти инсталляционные композиции «цельны» только в упаковке. Любое прикосновение разрушает их предметную форму (*рис. 6*).

Рис. 6
И. Бак.
Арт-объект «Неприкасаемые украшения».

Комплексные инсталляции: снаряжения для тела

Процесс интеграции инсталляции в ювелирное искусство наиболее ярко и убедительно проявился в жанре художественных украшений. Но было бы ошибкой считать, что он не затронул другие области «производства снаряжения для тела». В западноевропейской искусствоведческой литературе принято подходить к этой проблеме исходя из принципа: «Если признать, что

ISSN 2227-6165

коммуникативная и функциональная ценность одеяний и аксессуаров позволяет называть их одеждой, то стоит обратить внимание и на другие устройства и приспособления, которые человек носит на теле или в непосредственной близости от тела» [Фаррен, Хатчисон, 2009, 11, с. 58]. Тело человека рассматривается в качестве «каркаса» для «снаряжений», что характерно для инсталляции как таковой. Украшения и гаджеты как части такой инсталляции интерпретируются в контексте внутренних процессов, происходящих в теле: прокол уха в определенном месте благоприятно сказывается на зрении. Такие инсталляции «включают в себя физический, функциональный, символический и эмоциональный аспекты личности и тела человека» [Фишер, 2010, 16, с. 66]. Здесь выделяют две группы: тяготеющих к традиционному дизайну украшений для тела и художественный дизайн новых предметных форм, рожденных эпохой высоких технологий.

К первым следует отнести нагрудные украшения, восходящие к традиции оберегать жизненно важные органы: сердце, легкие. Современная фэшн индустрия, следуя принципам, введенным Коко Шанель после Первой мировой войны: «блестящие украшения абсолютно обязательны в современной моде» [Chanel, цит. по: Фишер, 2010, 16, с. 69], презентует ювелирные инсталляции в виде комплекса из драгоценностей, модной бижутерии, металлической галантереи, надетых поверх узорных тканей, нарядных воротников и шарфов, создающие многослойные постмодернистские образы.

Другая группа – различные гаджеты: мобильные телефоны, смартфоны, плееры, наушники и прочие модные аксессуары. От дизайнеров требуется умение адаптировать их к условиям современной жизни, для чего требуются специфические решения, отвечающие требованиям эргономики и эстетики. В одном техническом устройстве заключено все, без чего не может обойтись в повседневной жизни ни один «гик». С другой стороны, размещенный на традиционном месте – запястье руки, такой арт-объект символизирует предельную концентрацию информационного пространства вокруг субъекта – индивидуума.

Дизайнеры гаджетов стараются придать им вид украшений, гармонично взаимодействующих с пластикой тела человека. Решения таких приборов имеют броский дизайн. Создатели гарнитуры «Челюстная кость» (Jawbone), разработанной студией Ива Беара Fuseproject для компании Aliph, стремились сделать ее как можно более яркой, поэтому она выходит за пределы уха и захватывает значительную часть щеки. Это уже не защита от информационного поля, но добровольное погружение в него. Отсюда обращение к «свежим, сочным, интенсивным» цветам [Фишер, 2010, 16, с. 70].

Заключение

Проведенный анализ современных ювелирных инсталляций позволяет сделать вывод, что инсталляционное начало не только интегрировалось в современные художественные украшения и в сферу «производства снаряжения для тела», но сыграло важную роль в их развитии как самостоятельной ветви современного актуального искусства.

ИСТОЧНИКИ

1. Интервью с Наоми Филмер, британским дизайнером аксессуаров // Теория моды: одежда, тело, культура, 2010, №16. – С. 233-237.
2. *Лопато М.* Ювелирный авангард. Истоки. Параллели. [Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. Санкт-Петербург, 19 марта – 14 июля 2002]. – Санкт-Петербург: Славия. 2002.
3. *Нейман Б.* Завитки серебряной проволоки. Творчество американских ювелиров-модернистов // Теория моды: одежда, тело, культура, 2009, №11. – С. 263-268.
4. *Тупицын В.* Глазное яблоко раздора: беседы с Ильей Кабаковым. – Москва: Новое литературное обозрение. 2006.
5. *Фаррен Э., Хатчисон Э.* Тело, киборги и новые технологии: как меняется природа одежды // Теория моды: одежда, тело, культура, 2009, №11. – С. 53-72.

6. *Фишер Э.* Некоторые соображения об отношениях одежды, украшений и тела в дизайне // Теория моды: одежда, тело, культура, 2010, №16. – С. 65-74.
7. *Matsier N.* Meret Oppenheim: a Score for a Jewel // PRIVATE PASSION. Artists' Jewelry of the 20th Century. [Stedelijk Museum/ November, 2009]. – Stuttgart: Arnoldshe.
8. *Schadt H.* Goldsmiths' Art: 5000 Years of Jewelry and Hollowware. [Engl. transl.: Ann Schadt]. – Stuttgart, New York: Arnoldshe. 1996.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Габриэль Г.* Интеллектуальные игры в современном авторском ювелирном искусстве // Русский Ювелир, 2011, №9. – С. 40-45.
2. *Земпер Г.* О формальных закономерностях украшений и их значении как художественных символов // Практическая эстетика. – Москва: Искусство. 1970. – С. 117-148.
3. *Тейлор Б.* ART TODAY. Актуальное искусство 1970-2005. / Пер. с англ. Э.В. Меленевской. – Москва: СЛОВО/SLOVO, 2006.
4. *Cartlidge B.* Twentieth – century Jewelry. – New York. 1985.
5. *Cheung L., Clarke B., Clarke I.* New Directions in Jewellery. – London: II."Black Dog" Publishing Limited, 2006.
6. *Dormer P., Turner R.* New Jewelry: Trends and Traditions. – London: Thames and Hudson. 1985.

SOURCES

1. Farren, Anne. Hutchison, Andrew. *Telo, kiborgi I noviye technologiyi: kak menyetsiy priroda odezhdi* [Body, Cyborgs and New Technologies: Changing Nature of Garment]. In *Teoriya mody: Odezhda, telo, kultura* [Fashion Theory: Dress, Body, Culture], 2009, №11, pp. 53-72.
2. *Intrviu s Naomi Fimer, britanskim disainerom ukrasheny* [Interview with Naomi Filmer, a British Accessories Designer]. In *Teoriya mody: Odezhda, telo, kultura* [Fashion Theory: Dress, Body, Culture], 2010, №16, pp. 233-237.
3. Lopato, Marina. *Yuvelirniy avangard. Istoki. Paralleli. Katalog vistavki v Gosudarstvennom Ermitazhe, 19 Marta – 14 iulya 2002* [Jewelry Avant-Garde. Origins. Parallel. Catalogue of the Exhibition in the State Hermitage, 19 March – 14 July 2002]. Saint Petersburg, Slaviya. 2002.
4. Matsier, Nicolaas. *Meret Oppenheim: a Score for a Jewel. In PRIVATE PASSION. Artists' Jewelry of the 20th Century* [Stedelijk Museum/ November, 2009]. Stuttgart, Arnoldshe.
5. Neumann, Bella. *Zavitki serebrynoy provoloki,tvorchestvo amerikanskih yuvelirov-modernistov* [Curls of Silver Wire, the Creativity of American Jewelers-Modernists]. In *Teoriya mody: Odezhda, telo, kultura* [Fashion Theory: Dress, Body, Culture], 2009, №11, pp. 263-268.
6. Schadt, Hermann. *Goldsmiths' Art: 5000 Years of Jewelry and Hollowware.* [Engl. transl.: Ann Schadt]. Stuttgart, New York, Arnoldshe. 1996.
7. Semper, Gottfried. *O formalnyh zakonomernostyh v ukrasheniyh i ih vzhosti kak simvolov* [About the Formal Patterns of Jewellery and their Importance as Artistic Symbols]. In *Prakticheskaya Estenika* [Practical Aesthetics]. Moscow, Iskusstvo. 1970. Pp. 117-148.
8. Tupitsyn V. *Glaznoe jabloko razdora: besedy s Il'ej Kabakovym* [Eyeball of Discord: Conversations with Ilya Kabakov]. Moscow, New literary Review. 2006.

REFERENCES

1. Cartlidge, Barbara. *Twentieth – century Jewelry.* New York. 1985.
2. Cheung, Lin. Clarke, Becky. Clarke, Indigo. *New Directions in Jewellery.* London, II. "Black Dog" Publishing Limited, 2006.
3. Dormer, Peter. Turner, Ralf. *New Jewelry: Trends and Traditions.* London, Thames and Hudson, 1985.
4. Gabriel, Galina. *Intellektualnye igry v sovremennom avtorskom yuvelirnom iskusstve* [Intellectual Games in Contemporary Author Jewelry Art], In *Russkiy yuvelir* [Russian Jeweler], 2011, №9, pp. 40-45.
5. Semper G. *O formal'nyh zakonomernostjah ukrashenij i ih znachenii kak hudozhestvennyh simvolov* [About the Formal Patterns of Jewellery and their Importance as Artistic Symbols]. In Prakticheskaja jestetika [Practical Aesthetics]. Moscow, Art. 1970. Pp. 117-148.
6. Taylor B. *ART TODAY. Aktual'noe iskusstvo 1970-2005* [ART TODAY. Contemporary Art 1970 – 2005]. Brandon Taylor, TRANS. from English. E. V. Melenevska. Moscow, SLOVO, 2006.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Я. Кунеллис. Арт-объект «Серебряные губы». 1972.

Источник: Schadt H. Goldsmiths' Art: 5000 Years of Jewelry and Hollowware. [Engl. transl.: Ann Schadt]. Stuttgart, New York: Arnoldshe. 1996. P. 208, il. 340.

Рис. 2. П. Скубич. Арт-объект «Праброши». 1977.

Источник: Schadt H. Goldsmiths' Art: 5000 Years of Jewelry and Hollowware. [Engl. transl.: Ann Schadt]. Stuttgart, New York: Arnoldshe. 1996. P. 210, il. 345.

Рис. 3. Д. Дидур. Колье «Медаль за бесчестье». 1983. Петарды, спички, железо, х/б шнур.

Источник: Dormer P., Turner R. New Jewelry: Trends and Traditions. London: Thames and Hudson. 1985. P. 161, il. 162.

Рис. 4. Л. Кальницкая, М. Масленников. Арт-объект «Clepsydra of God». 2008.

Источник: http://www.mi-mi.ru/language_select.html

Рис. 5. Н. Филмер. Арт-объект «Шоколадная маска». 2001.

Источник: Интервью с Наоми Филмер, британским дизайнером аксессуаров // Теория моды: одежда, тело, культура. 2010. № 16. С. 257-258, цв. вкл. 10.

Рис. 6. И. Бак. Арт-объект «Неприкасаемые украшения».

Источник: Cheung L., Clarke B., Clarke I. New Directions in Jewellery. II."Black Dog" Publishing Limited. London, 2006. P. 84.