



Линия в геометрической абстракции неомодернизма

А.М. Буров

кандидат искусствоведения

УДК 7.01+7.03

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется стратегия развития линии как художественного элемента в неомодернизме. Речь идет о различных вариациях линейной стратегии в геометрической абстракции и стремлении линии так или иначе стать главным элементом произведения вплоть до чистых линейных конструкций, таких как плоская или объемная решетка. Эта решетка является основной структурой новых форм современного искусства, построенных на повторении.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

линия, решетка, кубы, неомодернизм, минимализм, образ, Сол Левитт

Геометрико-абстрагирующая образность, строящаяся во многом на линейном повторении, включает в себя «постживописную абстракцию» (Клемент Гринберг), живопись жестких контуров (hard-edge, Жюль Лангснер), минимализм (минимал-арт, АВС-арт) и нео-гео. По сути, образ ориентируется на минимальную структуру, заполненную или не заполненную цветом. Геометрические основания (не обязательно жесткие) круга, квадрата, решетки являются новыми принципами образа, его силуэтикой и пространственными координатами.

Если геометрические образы в модернизме формировали новую конструкцию реальности, постепенно заменяя ее малыми геометриями-образами, иллюстрировали ритмы самого бытия (Мондриан) или представляли духовные энергии Универсума (Малевич), то неомодернистские геометрические образы погружены внутрь себя, в свои линейности и потенциальности, то есть занимаются вопросами собственного синтаксиса, собственных языковых возможностей (ритмами своего бытия). «Экспериментальное искусство как в Европе, так и в Америке исходило из признания, что предметом искусства является в первую очередь язык и что творческий поиск направлен уже не на открытие новых технических возможностей, а на анализ используемых языковых средств»¹. «Открытие новых технических возможностей», включая пластически-образные, было необходимо модернизму для осуществления трансцендентального подражания и подпитки его все большим количеством нова-

¹ Олива А. Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. – М.: Художественный журнал, 2003. С. 22.

² Олива А. Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. – М.: Художественный журнал, 2003. С. 23.

ций. «Анализ используемых языковых средств» происходит в той среде, где новации уже носят остаточный принцип, а если и осуществляются, то не имеют тотального характера. Анализ языковых средств оказывается ключевым для понимания самой структуры образа, а также его контекстного сосуществования с другими формами языковой среды – общественным и политическим пространством. Возникают два пути: тавтология как вопрошание своего собственного определения, сущности языка, неизбежно отсылающего к себе же, и идеология как попытка дать определение системе искусства, в том числе и в контексте социальной действительности² – своеобразный каркас на синтаксис.

Собственные языковые средства образа оказываются его маленькими подражательными механизмами, которые постепенно разлагаются в повторении минимальных структур. Обращаясь к своему собственному пластическому языку, занимаясь самоподражанием, образ начинает дублировать, захватывать новые территории, экспериментировать с минимальными геометрическими формами или длиться в параллельных цветовых линиях бесконечного становления.

Линия сама по себе

Кеннет Ноланд (американский художник, 1924-2010) включает образ в круговое движение различных цветовых линий, создавая множество вариаций на данную круговую тему и большое количество языковых возможностей образа. Являет разбалансированный (или недосбалансированный) образ, существующий на грани геометрической и негеометрической абстракции («Без названия», 1959; «Спереди и сзади», 1960). Формирует образ, с внешней стороны круга оставляющий дриппингующие негеометрические образные конфигурации, словно крайние энергетические поля («Сверкание», 1958; «Это», 1958-1959; «И половина», 1959); и при всем при этом во внутрикруговых линейностях чувствующий влияние этого энергетического поля вплоть до нарушения чистой окружности («Внутри», 1958; «Жара», 1958; «Лунный эпизод», 1958). Также художник создает ровный во всех окружностях образ («Предел земель», 1960; «Лакмус», 1961). Предлагает явление квадрата в круге («Раскол», 1959) вплоть до образования квадрирующей конструкции («Протяжение», 1959). И наконец доходит до ровных кругов, окруженных большой распыленной поверхностью («Тайны: Инфанта», 2000; «Тайны: на плаву», 2000).

Фрэнк Стела (американский художник, р.1936) создает новые пластические условия для образного языка, вынуждая образ из-

виваться в листовых вариациях, совершая необычные линейные переходы («Ossipee I», 1966). Образы американского художника часто пребывают в ситуации наслоения, когда квадраты-рамы наслаиваются на круги («Хиракла II», 1967; «Ракка II», 1970;), а линейные окружности то погружаются в скопление линий, то выныривают, проявляясь вновь («Sinjerli Изменение I», 1977; «Sinjerli Изменение II», 1977; «Sinjerli Изменение IIА», 1977; «Sinjerli Изменение IV», 1977).

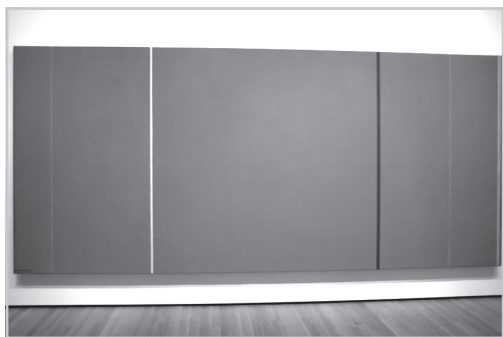
Еще одна важная синтаксическая вариация образа – это абстрактные кубические пространства (коробообраз) с прямой перспективой («Набросок. Sunset Beach», 1967) и нарушенной перспективой («Huena Stomp», 1962). Большой образ внутри себя погружается в фиктивную глубину – собственная образная динамика осуществляется за счет цветовой градации и постепенного уменьшения контурных квадратов, а в случае нарушенной перспективы – ближе к точке останковки уменьшения квадратов, происходит сбой в системе, что приводит к расслоению малого квадрата-образа, превращению его в осколки-треугольники и возникновению образа-лабиринта. Каждый из указанных абстрактных коробообразов можно структурно дифференцировать на внутрифазовые элементы, однако коробообраз с нарушенной перспективой не поддается четкой дифференциации, открывая нарушение образного движения на самой первой стадии, и тем самым репрезентируя ошибку в образной структуре, открывая аструктурность, то есть внутреннюю абстрактность как отклонимость и несводимость четких элементов системы друг к другу.

Стратегия линии в синтаксической парадигме образа играет очень важную роль, так как образ, каждый раз выражаясь в виде линии, разворачивает сам себя, раскрывается в абсолютном измерении, становится открытым, устремленным и, главное, теряет свою фигурность. В постгеометризме нет никакого метафизического пиетета перед линией, включая пафос становления и балансирования, свойственный Паулю Клее. У нее нет ничего кроме стабильного становления самой себя, чистого становления собственного языка, разворачивания образа на большем пространстве, а порой и завладения пространством методом равномерной шлифовки. Эта линия не диктует пути к Богу, эйдосу, она оказывается рефлексивным регистратором образного самонапряжения, собственных возможностей независимого игрока, очевидного авантюриста. В конце концов, линии-образы являются самоанализом предельных возможностей развертывания и продления своей сущности, как правило, одинокой образной направленности, особенно если говорить о параллельных линиях.

Линия и фон

Линии-образы представителей постживописной абстракции Барнета Ньюмана, Джека Буша, Джина Дэвиса, Хауарда Меринга, Ал Хилда и сторонников живописи жестких контуров Джона Маклафлина, Лорсера Фейтелсона и Хелен Лундеберг выделяются особым синтаксическим упорством в достижении целей: как линейно функционирует образ, каков масштаб его развертывания, где обнаруживается момент связи синтаксического развертывания и семантического напряжения, в каком месте возникает этот переход.

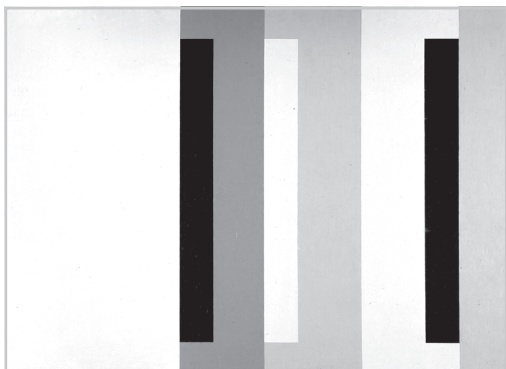
Барнет Ньюман (американский художник, 1905-1970) наиболее последовательно образует линейную стратегию, стараясь акцентировать свое внимание на малочисленной и утонченной линейности, что позволяет ему параллельно выходить на семантику. Бросается в глаза, что Ньюман не оперирует горизонтальной линейностью, но стремится к постоянной вертикали. Линия, существуя на абстрактном красном, синем, черном, оранжевом фоне, напряжена и имеет многочисленные вариации присутствия: в центре, слева, справа или практически на краю полотна. Своим положением линия-образ диктует условия существования смысла, который в любом случае замкнут в рамках чистого синтаксиса. Именно это обстоятельство делает образность Ньюмана столь напряженной и глубокой. Двоение линии оказывается диалогом, описывающим весьма устойчивые и трогательные отношения («Согласие», 1949 – неожиданное пластическое напоминание проторенессанса); умножение



Барнет Ньюман.
«Vir Heroicus Sublimis», 1951

линий может привести к открыто возвышенному героическому послы, который возникает из четырехлинейной конструкции отношений линий-образов между собой в рамках красного пространства («Vir Heroicus Sublimis», 1950-1951); одинокие же линии приводят за собой пение («Песня VII», 1963), самоидентификацию («Я», 1970), библейский город Иерихон («Иерихон», 1968-1969).

Джон Маклафлин (американский художник, 1898-1976) также сторонник одиноких утонченных линий («№6», 1959; «№13», 1964; «№33», 1964; «№13», 1969), однако он допускает горизонтальную линейность («V-1958», 1958; «№2», 1972) и в целом способен отклоняться от линейной утонченности («Без названия», 1954; «№17», 1966). Его синтаксис настроен на четкий гео-



Джон Маклафлин.
«#6», 1959

метризм, он представитель живописи жестких контуров, и его геометризм достигает образного напряжения в противопоставлении узкого и широкого образного поля. В столкновении фона и линии успех всегда на стороне фона, и расширительные линейные попытки мимикрировать под фон имеют определенные ограничения. Именно дистанция этого ограничения и невозможность его

преодоления создают гармоничное образное пространство, в котором образ имеет определенный синтаксический ход, ограниченный общей языковой системой. Отсюда образуется динамизм – эстетическое напряжение в системе синтаксических отношений, – результатом чего является смутный эйдический динамизм внутреннего конфликта широкого и узкого поля, внутриобразная событийность и напряжение.

Джек Буш (канадский художник, 1909-1977) освоил несколько неровную утолщенную линейность, завладевающую пространством в силу того, что образность строится на отсутствии четкого различия между линией и окружающим фоном. Однако можно выделить столбы-образы (колонны-образы), имеющие сужение к центру, дифференцированные на цветные зоны и, как правило, акцентирующие цветовое внимание на определенном фрагменте («Полосатая колонна», 1964; «Цветная колонна», 1965; «Красивый розовый», 1965; «Оранжевый центр», 1964; «Зеленый полюс», 1969; «Погружение», 1969 и др.). Встречаются случаи синтаксических отклонений, когда фон отвоевывает свое пространство у «тучных» линий («Без названия», 1968) или сам цветной столб-образ утончается, высвобождая фоновое основание («Узкий образ», 1963). В результате – все та же напряженная событийная внутриобразная борьба.

Джин Дэвис (американский художник, 1920-1985) также захватывает пространство, только другим способом. Он насыщает фон многочисленными «узкими образами», плотно подогнанными друг к другу, и поэтому цвет играет такую важную роль – он дифференцирует линии-образы, создает условия для формирования линейных групп и оптических эффектов. Чередование цветных полос – синтетическая необходимость, как и плотность образов, которая формирует единую дорожную сеть (порой Дэвис выходит на улицу, разрисовывая своими плотными линиями дорожную сеть города), или единую микрообразную фауну

(«Красная собака», 1961), или бытовую систему («Ящик Дэви», 1977), или необычное речное путешествие («Королевский канон», 1977»), или же определенный ритм («Горячий ритм», 1964).

Давление линии

Одинокие или немногочисленные линии Ньюмана и Маклафлина, неровно утолщенные линии Буша и узкие, плотно прилегающие друг к другу, линии Дависа находятся в мягком взаимодействии с фоновым основанием (хотя и пытаются в некоторых случаях его преодолеть) и вписаны в общую пространственную языковую стратегию. Напротив, линии-образы Хелен Лундеберг, Лорсера Фейтелсона и Ал Хилда диктуют фону новую языковую стратегию, являясь оппозицией, синтаксически доминируя и формируя «язык как призрачную автономную реальность» (Олива). Линейная образность – наиболее радикальный способ существования образа – возможность довлеть и захватывать пространства, расширять зону своего влияния. В отличие от точки-образа, пятна-образа – достаточно пассивных, иногда расширяющихся до собственного синтаксического предела, что сводится к расширению собственного пучка, а не доминированию. Отсюда ясно, что линейность более социальна, политична и внутренне синтаксична, поскольку она разворачивается, а точечная образность аполитична, замкнута, солипсоидна и вписана в одиночество, тотальное «топтанье» на месте.

Хелен Лундеберг (американская художница, 1909-1999) делает линию-образ ключевым элементом полотна. Линия-образ сама способна стать синтаксической доминантой, а не только инструментом языка. Семантика здесь является отдаленным моментом, предлагающим материал для синтаксической работы, значительно превышающей изначальный смысл и превращающей его в часть языковых средств, подвешивая в ментальном пространстве. Таковы «Тень от моста I», 1962; «Пейзаж», 1968; «Наяда №2», 1968 и «Интерьер с картиной», 1982.

Острота и экспрессивность линии на полотнах *Лорсера Фейтелсона (американский художник, 1898-1978)* возникают за счет заточки линейных окончаний («Дихотомическая организация», 1959) и цвета формируемых острых фигур внутри линии («Без названия. Волшебное пространство формы», 1948; «Без названия», 1967), а также извивающихся утонченных линий («Без названия», 1971; «Без названия», 1972). Тем самым линия вновь подчеркивает свою оппозиционность, а не принадлежность остальному пространству, и возникает чисто синтаксический конфликт.

Ал Хилд (американский художник, 1928-2005) в этом смысле идет еще дальше, создавая целую грамматическую систему, в ко-

торой перманентно осуществляется языковой анализ, а взаимодействие образов происходит в имитируемой глубине живописного пространства. Линия становится суперлинией и достигает у Хилда языкового предела. Хилд создает модельное пространство в духе перспективных экспериментов художников раннего Возрождения, и в частности Паоло Учелло, формирует каркасы и запускает динамический линейный образ, создающий за счет другого языкового поведения в этой системе образное колебание. Жесткая структура сталкивается с волнообразным поведением суперлинии, словно гигантской змеи в урбанизированном пространстве («Vortex II», 1984; Vortex IV, 1984). Змеевидная линия порой полностью заменяет собой квадратический каркас, включая его в уменьшенном виде внутрь себя («Trajans Edge II», 1982), или показывая сложное путешествие («Путешествие Роберта F», 1985; «Путешествие Роберта», 1985), или иллюстрируя гравитационный круг, смешанный с дантовским синтаксисом («В круге первом», 1985). Ключевая особенность образности Хилда, не характерная для геометрической абстракции, – это создание трехмерного пространства, где грамматический эксперимент получает всю полноту возможностей.

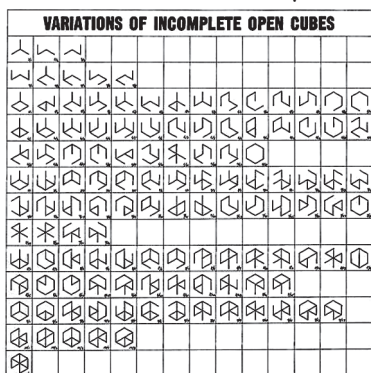
У неогометризма в целом имеется тенденция выходить за рамки полотна, так как линейные конструкции стремятся к бесконечности, и одна из синтаксических особенностей фиксированного образа – выход в общественное пространство (Джин Дэвис, Даниэль Бюрен). Наиболее радикальной образностью в этом смысле является образность *нео-гео*, распространяемая в социально-политическом пространстве. Главный ее представитель *Питер Хелли (американский художник, р. 1953)* создает связанные между собой прямоугольные цветовые образы, некоторые из которых прорезаны горизонтальной решеткой («Желтая секция с тройным каналом», 1986; «План В», 2001; «Комната страха 114/92», 2002; «Шесть тюрем в цвете», 2004; «Абонентская линия», 2007). Его образы – пластические эквиваленты «ячеек общества», а линии, тянущиеся между ними, оказываются аналогом социальных связей и коммуникационных сетей.

Линейные структуры

Наступление минимализма как широкого художественно-эстетического движения неомодернизма осуществлялось, прежде всего, за счет чистых геометрических структур (линий и квадратов), вписанных в повторение. Синтаксическая новационная работа превращается здесь в закрепление и констатацию достигнутых успехов в языковых экспериментах. Функционирование этого языка в рамках абстрактной новационности

³ Олива А. Б.
Искусство на
исходе второго
тысячелетия. – М.:
Художественный
журнал, 2003. С. 26.

стало возможно только в процессе продления и умножения полученных результатов. Данный процесс осуществлялся путем аккумуляции, захвата и оккупации пространства³, что характерно для искусства минимальных структур, стремящихся объединяться в общую систему. Минимальные структуры – это, прежде всего, квадраты, кубы, способные более эффективно оккупировать пространство и создавать условия для последовательного создания крупных образных структур (как правило, решеток), в которых происходит снятие хаотического и вне прямой зависимости от образца создаются условия для системного не случайного существования образа. С этой точки зрения,



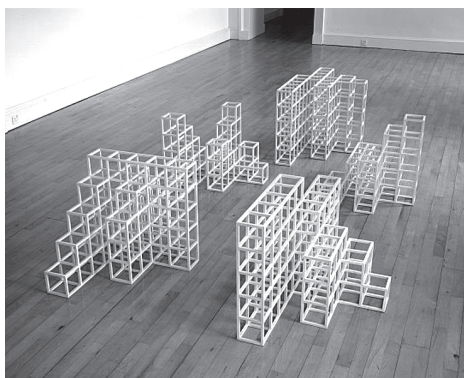
Сол Левитт.
«Вариации с
неполными
разомкнутыми
кубами», 1974

прежде всего, интересно творчество Сола Левитта, Агнесс Мартин и Роберта Раймена, образности которых решетчатые.

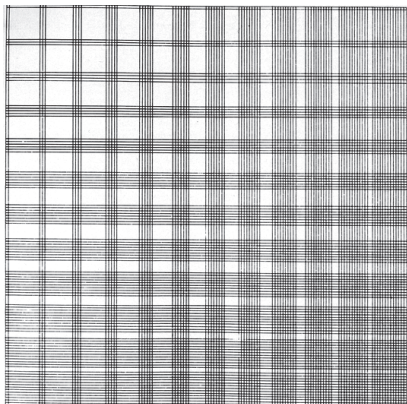
Сол Левитт (американский художник, 1928-2007) оперирует малыми неполными разомкнутыми кубами-образами («122 вариации с неполными разомкнутыми кубами», 1974), полностью закрытыми кубами-образами («Кубы в цвете и на цвете», 2003), в том числе искаженными кубами-образами («Искаженные кубы», 2001). Одержимый показом последовательного процесса образного развития, Левитт использует объемную скульптуру, репрезентируя рождение монолитных кубов внутри прозрачных рамочных кубов на основе квадратированной поверхности («3 Part Set 189 (B)», 1968), или являет трехступенчатую эволюцию простого куба в сложный («1 2 3», 1978).

Главная задача Левитта – показать многочисленные вариации, на которые способен малый образ. Для этого он включает образы в ячейки жесткой системы решетки, тем самым исключая их из любой возможной иерархии, вписывая в последовательность, не имеющую ни начала, ни конца.

Сол Левитт. «Пять
модульных структур»,
1972



возникший синтаксический тупик вариаций, не подчиненный определенной идее (или же движимый, как говорит Сол Левитт, идеей, которая никогда не будет воплощена), является, скорее, навязчивым неврозом, языком, повторяющим все события образного ряда, все детали образного развития (в данном случае – построение-заполнение куба), и тем самым обращающим внима-



Сол Левитт.
«Последовательность
горизонтальных
рядов, вертикальные
линии сверху вниз,
горизонтальные
линии слева направо»,
1972

⁴ Краусс Р.
Подлинность
авангарда и другие
модернистские
мифы. – М.:
Художественный
журнал, 2003. С. 257.

⁵ Краусс Р.
Подлинность
авангарда и другие
модернистские
мифы. – М.:
Художественный
журнал, 2003. С. 256.

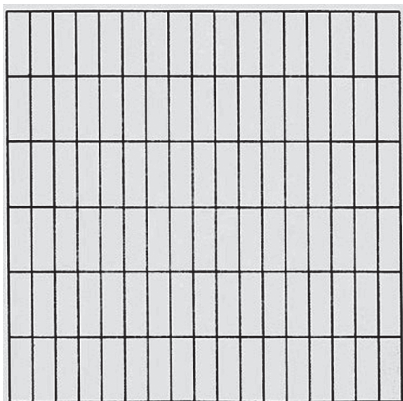
⁶ Левитт:
«Иррациональные
мысли нужно
проводить в жизнь
последовательно
и логично». LeWitt
Soll. Sentences on
Conceptual Art.
Art-Language. №1
(may 1969). P.11.
Цит. по: Краусс Р.
Подлинность
авангарда и другие
модернистские
мифы. – М.:
Художественный
журнал, 2003. С. 256.

⁷ Впрочем, не только
их, к решетке во второй
половине XX века так
или иначе обращались
Джозеф Карнелл, Ларри
Пунс, Джаспер Джонс,
Жаклин Сальмон,
Готфрид Хельнвайн,
поп-артисты и, в
частности, Энди Уорхол
и др.) – *Прим. авт.*

ние на собственную конструкцию, на собственное развитие⁴ (образ, говорящий сам о себе). Несмотря на кажущийся рационализм в последовательно выстроенных образах, идеи в работах Левитта «отражают бесцельность цели, они соединены с колесами машины, отключившейся от разума»⁵. С точки зрения теории образов Левитт создает такие условия, при которых они вписаны в свое собственное развитие, не подчиненное образцам, пытаясь с неистовой последовательностью передать иррациональное звучание идеи⁶, которая

так никогда и не сможет быть воплощена полностью (в этом смысле образы связаны с идеей, но эта связь носит своеобразный характер). Нарциссизм образов поддерживается псевдорационалистической «машиной», которая все время промахивается мимо цели, и решетка здесь – ключевое противоречие, так как, сама являясь образом материальности и картезианства, она снимает иерархию, вписывая образы в становление, не обремененное какой-либо зависимостью.

Роберт Райман (американский художник, р. 1930) и Агнесс Мартин (канадско-американская художница, 1912-2004), как правило, не вписывают в ячейки решетки какие-либо фигуры-образы. Их интересует сама конструкция⁷. Система решетки довольно подробно описана Розалинд Краус в статьях «Решетки» (1978) и «Подлинность авангарда» (1981), но стоит остановиться на образной составляющей решетки, ее значении для фиксированного и нефиксированного образа. Неогеометризм и минимализм стремились к наиболее чистому синтаксису, способному (продолжая мысль Сол Левитта) логично, последовательно и рационально выражать иррациональные и неосознанные идеи (что противоположно негеометрической абстракции и, в частности, абстрактному экспрессионизму, где иррациональное выражалось иррациональным способом), а точнее, самим последовательным грамматизмом вызывать семантические возможности. Последние возникают параллельно на пути развертывания языка, который в структуре решетки способен разворачиваться наиболее последовательно, неиерархично и системно. Чистые решетки-образы Мартин – это чистые образные возможности, квадратированные образные потенциалы. Можно определить решетки как сегментированные образные поля. С другой стороны, это абсолютный репрезентационный предел малой образности – ее чистейшая незаполненность, только индекса-



Агнесс Мартин. «В ясный день», 1973

ция места образа, но не его самого. Отсутствие малого образа напрямую связано с тотальным присутствием образа большого – самой решетки. Внутренняя пустота большого образа, лишь ритмическая сегментация его сущности говорят о его мифологической матрице, мифологическом потенциале. Представ в абстрагированном виде, решетка-образ проявляет свой могучий потенциал, применение которому найдут многие современные художники.

Неомодернистский абстрактный образ стремился к абсолютному негеометрическому или геометрическому пределу. В первом случае – это свободное пятно, во втором – решетка. Подражание образу оборачивалось самоподражанием в рамках бессознательно (дриппинг, мазок, пятно) или рационального (геометризм, кубы, решетка) синтаксиса, из которого вполне маргинальным образом возникал семантизм. Анализ языковых средств образа в любом случае будет определяющим. И в целом этот период существования образа не отмечен трансцендентностью его устремлений, но связан с изучением его грамматических возможностей, его собственного и независимого предела. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Буров А. Проблема эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах. (Кандидатская диссертация) – М., 2008.
2. Олива А. Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. – М.: Художественный журнал, 2003.
3. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003.
4. Турчин В. Авангардистские течения в современном искусстве запада. – М.: Искусство, 2/1988.
5. Турчин В. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993.
6. Шарлотта Д. Декоративность и модернизм: становление эстетики абстракционизма // Вопросы искусствознания, 1997, №11(2).
7. Stiles K., Selz P. Theories and Documents of Contemporary Art. Berkeley-Los Angeles-London. University of California Press. 1996.