

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 7.038.42

### Типология минимализма 1950–1960-х годов. Концептуальное, технологическое, материальное

А. А. Бобриков<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет,  
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

<sup>2</sup> Российский институт истории искусств,  
Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5

**Для цитирования:** Бобриков, Алексей. “Типология минимализма 1950–1960-х годов. Концептуальное, технологическое, материальное”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 9, no. 3 (2019): 524–557. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.306>

Впервые рассмотрен возможный принцип типологизации одного из главных направлений модернистского искусства 1950–1960-х годов — минимализма. В основу этого принципа положены взаимоотношения между структурой и материалом. В соответствии с данным подходом минимализм может быть разделен на концептуальный (материальное начало стремится к исчезновению), технологический (материал подчинен структуре как принципу организации) и материальный, физический, телесный (материал господствует над структурой, что постепенно приводит минимализм к утрате своего первоначального смысла, к превращению в искусство другого типа, иногда обозначаемое термином «постминимализм»). Этот подход рассмотрен на протяжении всей истории минимализма от Элсуорта Келли до Евы Хессе. Новизна подхода заключается в выборе самого принципа типологизации: в противопоставлении структуры как умозрительного концепта материалу, обладающему противоположно направленными — антиструктурными — свойствами (своего рода способностью к сопротивлению), в более широком контексте — разума и природного начала как философских категорий. Их взаимоотношения, меняющиеся в процессе эволюции, могут быть рассмотрены как движущая сила развития минимализма (искусства, обладающего предельной абстрактностью и потому с трудом поддающегося традиционному описанию и систематизации). Кроме того, история минимализма, обычно рассматриваемая в научной литературе в границах 1960-х годов, в данном случае начинается с 1951 г. (с раннего Элсуорта Келли, Франсуа Морелле, Веры Мольнар, с их вещей, большей частью игнорируемых существующими историями минимализма), что позволяет выявить са-

---

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2019

мый ранний — концептуальный — тип минимализма как отдельное явление, вводящее в проблематику противостояния двух разнонаправленных принципов.

*Ключевые слова:* модернизм, минимализм, концептуализм, структура, Эллсуорт Келли, Дональд Джадд, Ева Хессе.

Минимализм<sup>1</sup> 1950–1960-х годов часто рассматривается как единое целое как внутри себя, так и по отношению к стилистически близким явлениям (например, английскому конструктивизму или оп-арту). Но он чаще всего несводим к общему принципу, или, если общий принцип обнаруживается, различия оказываются важнее сходства.

Минимализм может быть систематизирован и классифицирован по разным признакам. Например, Люси Липпард выделяет несколько типов структур по характеру взаимоотношений с пространством<sup>2</sup>. Можно предложить и другой признак: характер взаимоотношений с материалом или даже само его наличие или отсутствие. В этом случае минимализм может быть чисто концептуальным (со структурами, лишенными материального носителя), технологическим (с материалом, подчиненным структурному принципу) и материально выраженным (в которых вещественное — природное — начало господствует над структурой как порождением разума, порядка, дисциплины). В каждом из вариантов разный тип отношения к материалу предполагает различные источники возникновения, разные траектории эволюции и способы выхода, завершения и преодоления минимализма (а минимализм, как и любое другое модернистское явление, каждый раз превращается во что-то иное как в концептуальном смысле, так и в смысле компромиссов, например коммерческих аттракционов). И часто именно финал, выход демонстрирует с достаточной степенью ясности, каковы были отношения с материалом в данной минималистской традиции.

Исходя именно из этого принципа — и в этой последовательности — построен типология минималистского искусства, предложенная в статье.

## **Часть I. Концептуальный минимализм.**

### **От Эллсуорта Келли к Солу Левитту**

Концептуальный минимализм медиально связан с тем, что можно условно назвать графикой: программной, проектной, чертежной графикой, изначально лишенной как художественного, так и материального (фактурного) начала, как бы «бестелесной». В нем присутствует логика математических структур и знаковых систем, определяющая его концептуальный характер.

Методологически здесь наиболее важна тема выбора. Этот тип минимализма направлен против традиции абстрактного экспрессионизма (с его проблематикой индивидуального самовыражения, спонтанного жеста, страсти), живописи, искусства вообще, поэтому для него важны темы, с одной стороны, механической упо-

---

<sup>1</sup> Под минимализмом здесь подразумевается только наследие геометрической традиции, в которую не входит, например, категория пустоты, относящаяся к другому направлению эволюции.

<sup>2</sup> Структуры, занимающие пространство (Джадд, Моррис); структуры, игнорирующие или уничтожающие пространство (Андре, Флэвин); структуры, поглощающие пространство (Ле Витт) [1].

рядочности, жесткой предопределенности, детерминизма, с другой стороны, абсолютной случайности, т. е. всего, что противостоит — с той или другой стороны — индивидуальности, осознанности и свободе воли, всему артистическому и вообще человеческому<sup>3</sup>.

Хронологически этот тип минимализма самый ранний. Авторы коллективного труда «Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм» возводят начало истории минимализма к вышедшей в 1962 г. книге Камиллы Грей «Великий эксперимент» [2], из которой американские<sup>4</sup> художники впервые узнают о русском конструктивизме (в первую очередь Александре Родченко и ОБМОХУ)<sup>5</sup>. Дата начала делает этот тип минимализма одновременным с двумя другими и методологически — в данном случае в отношении к материалу — неотличимым от них. Однако уместной представляется более ранняя дата — 1951 г., — и соответственно другие источники влияния, не имеющие отношения к русскому конструктивизму. Это, например, наследники конкретного искусства 1920–1930-х годов, такие как Жорж Вантонгерло, новые «пифагорейцы», занятые (в пространстве «чистого искусства», например станкового рельефа, состоящего из комбинаций геометрических фигур) поисками совершенства, заключенного в математически выраженной гармонии интервалов. Методологически важный для будущего минимализма детерминизм здесь содержится в идее божественной, т. е. предзаданной по отношению к человеку, «музыки сфер»<sup>6</sup>. Более практический вариант поиска совершенства представляют дизайнеры, наследники радикального конструктивизма 1920-х (в диапазоне от Баухауса до группы Де Стил), в частности Макс Билл с его теорией «хорошей формы». Наследующая традиции Баухауса швейцарская школа дизайнера (в первую очередь полиграфического) разрабатывает модульные сетки, безличную систему пропорционирования, ограничивающую индивидуальный выбор. Несмотря на практический и технический характер (а может быть, именно благодаря ему), традиция швейцарской школы оказывает влияние на ранний минимализм. С темой случайности и непредсказуемости, алеаторикой, дадаистским наследием Марселя Дюшана (можно было бы добавить Ханса Арпа, но его наследие возникает в поле внимания минималистов позже) работают в первую очередь неодадаистские

---

<sup>3</sup> Сюзи Габлик, приводя отзывы критиков и художников от Брайана О’Догерти до Каспита по поводу непроницаемой стены отчужденности, равнодушия, отделяющей минимализм от зрителя, заключает: «Несомненно, даже сейчас минимализм остается, пожалуй, самым сложным, самым спорным и самым критикуемым искусством, когда-либо существовавшим» [1, с. 248].

<sup>4</sup> Возможно, это связано с заметным в Art since 1900 акцентом на американском искусстве, по крайней мере в послевоенную эпоху, в то время как самый ранний вариант минимализма возникает в Париже.

<sup>5</sup> Фраза Патрика Айрленда: «Мы говорили о Париже, но смотрели на Москву» (цит. по: [3, р. 525]) относится именно к Америке 1960-х годов.

<sup>6</sup> Такого рода категории отсылают к эстетике классического, и минимализм иногда пытаются трактовать как новый классицизм (следуя традиции Амеде Озанфана и манифестов L’Esprit nouveau). Любопытнее обратный пример: формулирование классицизма (противопоставляемого классике) в контексте минималистских ценностей (и в главе, посвященной минимализму) дает Сандро Боккола в «Искусстве модернизма»: «Классицист, склонный к идеализированному абсолюту и стремящийся к неограниченному авторитету и контролю, отвергает идеал классики и заменяет его отрицательно определенной идеологией позитивистского мышления — через идеологию безличного, неорганического и самодостаточного порядка» [II].

теоретики послевоенной эпохи, в частности композитор Джон Кейдж с его «non-intentional mode of composition»<sup>7</sup>.

Единство этих традиций заключается в общем существовании за пределами художественного (хотя специально провозглашенная борьба с живописью абстрактного экспрессионизма и полемика с Клементом Гринбергом и его формулировками модернистского искусства присутствуют далеко не у всех), в поисках не-композиционных систем (термин «non-compositional system» использует Ив-Ален Буа в текстах об Элсуорте Келли), предполагающих некий transfer (тоже термин Буа), передачу права выбора другому агенту<sup>8</sup>. Собственно, именно это — борьба с композицией<sup>9</sup> — в исторической перспективе 1913–1922 гг. объединяла дадаистов и конструктивистов.

### *Келли, Морелле, Мольнар*

Начало традиции концептуального минимализма связано с систематичностью и регулярностью научно-технического толка. Датированный 1951 г. проект американца Элсуорта Келли «Форма, линия, цвет» (предложение Фонду Гуггенхайма, в тот момент не принятое) кажется несомненно связанным с наследием концептуального конструктивизма, в частности с проектами Родченко (его «Красный. Желтый. Синий» 1921 г. воспроизводится у Келли практически без изменений<sup>10</sup>), хотя он и лишен своеобразного инженерного героизма, характерного для советской традиции. Проект Келли — книга без слов, состоящая из иллюстраций-таблиц, — перечисление базовых элементов, напоминающее если не алфавит, то набор пиктограмм. Эта языковая природа предполагает ту самую изначальную бестелесность, которая, может быть, и отличает его больше всего от моделей Родченко или даже от его рисунков, предполагающих последующее материальное воплощение. Схемы Келли ничего такого в себе не содержат. Это просто подчеркнуто монотонное перечисление элементарных форм (вертикальных и горизонтальных линий (рис. 1), элементарных структур (рядов параллелей, пересечений вертикалей и горизонталей,

---

<sup>7</sup> На равную важность обоих источников происхождения минимализма — элементарной формы и ready made, Малевича и Дюшана — указывает Барбара Роуз в одном из первых критических текстов, посвященных минимализму, «ABC Art» [4].

<sup>8</sup> Буа — один из главных авторов журнала October — трактует Келли как концептуалиста, но возможны и другие трактовки. Арнасон в своей «Истории современного искусства» настаивает на связи Келли с живописной, даже фигуративной традицией, видя в его геометрии отсылки к элементам интерьера, например оконным рамам [5, р. 527], что у Келли действительно присутствует, но в самых ранних вещах (до 1949 г.).

<sup>9</sup> Противостояние композиции как воплощения художественного мышления (заменяемого конструкцией) и неприятия экспрессии как «человеческого, слишком человеческого» — это разные направления борьбы. У Джексона Поллока тоже не было композиции в традиционном понимании, в основе его метода создания изображения лежали автоматические техники раннего сюрреализма, тем не менее он был для поколения Келли и Раушенберга воплощением художественного.

<sup>10</sup> Сложно сказать, мог ли Келли знать о работах Родченко, живя в Париже в конце 1940-х и начале 1950-х (в Европе 1930–1950-х наследие русского авангарда было известно лучше, чем в Америке). Ив-Ален Буа, главный специалист по его творчеству (в том числе по раннему периоду), в используемых здесь двух статьях («Ellsworth Kelly's Dream of Impersonality» и «Chance Encounters: Kelly, Morellet, Cage») вообще не упоминает проект 1951 г.



Рис. 1. Эллсуорт Келли. Горизонтальная и вертикальная линии. 1951. МоМА

решеток), наконец, элементарных цветов<sup>11</sup> (те самые родченковские «Красный. Желтый. Синий»), замкнутое и самодостаточное. Более того, поздние вещи Келли показывают противоположное Родченко направление развития. Серия «Спектр» (проект, продолжавшийся с 1953 по 1967 г.) — это принципиально другой тип цвета, тоже элементарный, но рожденный не индустрией, массовым производством, конвейером (три цвета Родченко — это секции для последующей сборки, выкрашенные дешевой малярной краской), а наукой, оптикой, физикой. Это цвет, полученный разложением светового луча при прохождении через призму, вообще лишенный материальной основы и материальной специфики<sup>12</sup>, пигментной плоти красок (неважно в данном случае, предназначенных для живописи или для малярных работ), чисто умозрительный, концептуальный по отношению к искусству.

Француз Франсуа Морелле, противопоставляя свой метод эстетике послевоенной Парижской школы (Jeune École de Paris), в которой преобладала «лирическая абстракция» (параллельная нью-йоркскому абстрактному экспрессионизму), находит собственные источники некомпозиционных и нехудожественных идей. В частности, он открывает для себя (на выставке в Бразилии 1950 г.) «систематическое искусство» Макса Билла с его математическим пафосом<sup>13</sup>. В 1952 г. в Париже он знакомится с Келли, уже создавшим свою периодическую систему элементов. Вещи Морелле этого периода — линейные структуры, сетки, решетки («16 квадратов» 1953 г., образующих пустую решетку, «32 прямоугольника» того же года) — иногда выглядят сложнее модулей Келли, но построены на тех же принципах.

Еще один художник 1950-х годов, занятый поисками в этом направлении, — Вера Мольнар<sup>14</sup>. Ее метафора «машинного воображения» воплощена в системе перебора вариантов, стремящейся к механическому исчерпанию возможностей и напоминающей проект Келли, но более строгий и последовательный. Именно у Мольнар — в таких проектах, как «Медленное движение по кругу» (1957) с таблицей из девяти вариантов пересечений вертикалей и горизонталей на черном фоне, — видно (может, благодаря черному фону), как это нечеловеческое воображение порождает новый тип совершенства, концептуальную красоту минимализма.

Другой круг проблем концептуального минимализма можно связать не то чтобы с квазинаукой — скорее с тем, что у Жарри и после Жарри называется пага-

<sup>11</sup> Минимализм связан не только с элементарной формой, но и с элементарным цветом, что хорошо видно по теориям и практике Мондриана. Но этот цвет предполагает ряд отдельных от рассматриваемого здесь минимализма проблем, образующих в 1950-е годы эволюцию от Барнетта Ньюмена к Иву Кляйну («Картинам Ива» и синим монохромам), которых мы здесь не касаемся.

<sup>12</sup> Специфики в том смысле, что в номенклатуре красок для живописи нет желтого, красного или синего, есть охра, краплак, ультрамарин, причем строго определенного оттенка.

<sup>13</sup> У Билла есть текст под названием «Математический подход в искусстве».

<sup>14</sup> Уроженка Венгрии, она жила в Париже с конца 1940-х годов. Была ли она знакома с работами Келли и Морелле (мало кому тогда известных) или была полностью самостоятельной в своих поисках, с уверенностью сказать сложно. Аргумент «за»: она была знакома с Максом Биллом и даже дружила с ним, т. е. была не так далека от круга интересующих нас имен.

физикой, наукой не о правилах, а об исключениях, описывающей пространство случайного и непредсказуемого, с наследием концептуального дадаизма Дюшана и Ханса Арпа. Здесь стремление к полноте описания и исчерпанию вариантов, вообще любая систематичность приобретают скрыто или открыто пародийный характер. Тотальность перечисления включает в себя игру с комбинациями, разного рода генераторами случайных чисел (например, с номерами из телефонной книги), что придает проекту оттенок абсурда. Здесь есть и общая философия: власть случайности за фасадом строгости и дисциплинарности, хаос, скрывающийся внутри порядка. Есть и связь с проблемой материальности: элементы этих структур именно в силу своей концептуальной, бестелесной природы, легкости, отсутствия сопротивления поддаются любым перестановкам, подчиняются любым правилам расположения и чередования (что невозможно сказать о модулях эпохи технического, индустриального минимализма, наделенных некой императивностью).

Первые вещи и здесь сделал Эллсуорт Келли. Возможно, на него повлияло знакомство с Джоном Кейджем в Париже в 1949 г. (продолжившееся чем-то вроде переписки, в частности Келли отправлял Кейджу фотографии собственных работ). Возможно, более важным было влияние Ханса Арпа и Софи Таубер (с которыми он познакомился в Париже в 1950 г.). Арп рассказал Келли о методах создания коллажей в 1916–1917 гг., и его построенная на случайности комбинаторика цветных квадратов внутри решетки больше всего напоминает именно эти коллажи.

Принципиальность таких проектов Келли, как «Цвета спектра по случайному признаку (от I до VIII)» или «Цвета для большой стены» (1951), включающие 64 квадрата (64 отдельных холста размером фут на фут), которые демонстрируют безразличие<sup>15</sup> к порядку следования цветов, заключалась в уничтожении идеи колорита (следом за идеей композиции линий и форм), причем более последовательной. Именно для этого и нужна была идея случайности. Почти каждый из этих проектов имеет в основе коллаж из квадратов цветной бумаги (по идее Арпа), он дает и характер цвета, и последовательность расположения цветных квадратов, обычно пронумерованных с обратной стороны, а затем — по номерам — выстроенных в случайном порядке. Квадраты из цветной бумаги (из дешевого детского набора<sup>16</sup>) специфических оттенков совершенно неживописной природы (а потому тоже лишенной подлинности, а следовательно, как бы и материальности, хотя бы метафорической) отсылают к массовой культуре — это найденный цвет, цвет как ready made (близкий к тому, как это понимал Родченко). Однако сам Келли видит проблему шире и концептуальнее: он трактует цвет как феномен языка. Названия цветов, перечисленные как в детской считалке<sup>17</sup>, выступают в языковой, а не живописной (и не технической или научной) функции. И именно эта языковая природа цвета обеспечивает бесконечные возможности перестановок<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Я хотел продемонстрировать, что любой один цвет подходит к любому другому цвету [III].

<sup>16</sup> Цвета, вдохновленные набором бумаги для аппликаций, купленным в парижском магазине канцелярских товаров [IV].

<sup>17</sup> Эллсуорт Келли любит вспоминать случай, когда ребенок, указывая на пять панелей «Живописи для белой стены», перечислил их цвета слева направо и затем в обратном порядке. Именно в этот момент художник понял, что то, что он хотел сделать в этой картине, было «называнием» цветов [V].

<sup>18</sup> Идея того, что сопоставление цветных прямоугольников было визуальным эквивалентом названий цветов, имела два аспекта, связанных с существенным свойством языка, а именно с его бесконечной способностью к перестановкам [V].

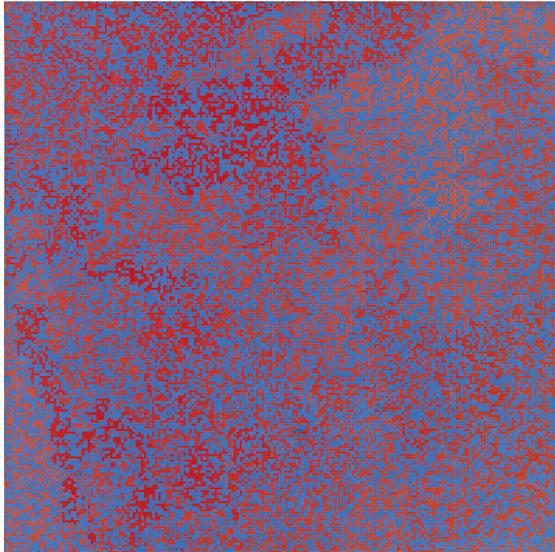


Рис. 2. Франсуа Морелле. Случайное распределение 40 000 квадратов с использованием нечетных и четных номеров телефонного справочника. 1960. МоМА

Морелле — очевидно, под влиянием Келли — идет в применении алеаторики еще дальше, по крайней мере в смысле масштаба. «Случайное распределение треугольников по четным и нечетным цифрам телефонного справочника» (1958), «Случайное распределение 40 000 квадратов с использованием нечетных и четных номеров телефонного справочника» (1960, рис. 2) и другие вещи устроены по одинаковому принципу — первоначальная сетка заполняется цветами, например красным и синим, следующим способом: жена или сыновья зачитывают номера из телефонной книги, автор последовательно заполняет ячейки, квадраты, пришедшиеся на четные номера, помечаются крестами и затем закрашиваются синим цветом, пришедшиеся на нечетные — оставляются пустыми и закрашиваются красным. Характер цвета у Морелле другой, не детского набора, а научной лаборатории, он отличается предельной интенсивностью, и сочетание красного и синего — в таком количестве и в таком сопоставлении (без промежуточных оттенков) — рождает что-то вроде болевого эффекта, к которому Морелле и стремится вполне сознательно (поскольку цветовая гармония — это для него худшее из всего, что может быть, это Парижская школа): говоря о своих намерениях, он употребляет слова «боль» и «агрессия»<sup>19</sup>.

У Веры Мольнар тоже есть комбинаторика подобного типа, причем с отсылками — ироническими (с разными оттенками иронии) — к классическому искусству, появляющимися в этом контексте впервые. «Омаж Дюреру» (несколько вариантов) — таблицы с расчетами на основе цифр из «магического квадрата»<sup>20</sup> в «Мелан-

<sup>19</sup> Интервью на сайте «Тейт» [VI].

<sup>20</sup> Сумма чисел, расположенных в 16 клетках дюреровского «магического квадрата» (есть другие, меньше и больше по числу клеток, чем у Дюрера), при сложении — по вертикалям, горизонталям и диагоналям — оказывается одинаковой.

холии» — предполагает более или менее естественную преемственность с теорией пропорций Дюрера, с его интересом к числам; он продолжает скорее систематические проекты. Другой проект, «Цвета в соответствии с карпаччо» (1955), построенный как ряд квадратов (напоминающий и Келли, и Морелле, только с промежутками между квадратами), предполагает использование колористической схемы одной из картин венецианского художника конца XV в., совершенно чуждого учености в духе Дюрера, в качестве телефонного справочника.

### *Концептуализм. Левитт*

Естественная эволюция концептуального минимализма в сторону чистого концептуализма очевидна. Если предположить, что в минимализме 1950-х еще есть какой-то материальный носитель (иногда он действительно есть, как в холстах на подрамниках в «Цветах для большой стены» Келли), последний логический шаг, связанный с окончательной дематериализацией, превращением модуля в элемент схемы, чертежа, таблицы, в чистый знак, неизбежен. И этот шаг делает Сол Левитт.

Левитт относится к следующему поколению минималистов: первая открытая структура (open structure) появляется в 1964 г., в следующем году возникают модульные структуры (modular structures). Его принято относить к группе Стеллы и Джадда. По возрасту и личным (дружеским) связям — несомненно, но по проблематике и методологии он — наследник Келли. Тем не менее важны и различия. Главное отличие концептуализма от концептуального дадаизма (присутствующего в раннем минимализме) в смысле пафоса — спокойствие и серьезность, отсутствие иронии, стремление к полноте описания, в отличие от проектов Келли и Морелле, настоящее, а не пародийное, патафизическое. Это важно, поскольку означает отсутствие идеи случайности (абсурда, хаоса, скрытого за порядком). Нет здесь и темы борьбы с живописью и искусством вообще, поиска специальных способов уничтожения композиции и внутреннего рисунка инструментами вроде телефонного справочника (скорее всего, потому что это сделано предыдущим поколением минималистов).

Сначала место форм — сплошных форм, кубов и параллелепипедов — занимают решетки, своеобразные скелеты, лишние плоти. Например, «Open Modular Cube» 1966 г. (скульптурный проект, покрашенный в белый цвет — эта белизна даже в скульптуре подчеркивает нематериальность) или сделанная тогда же «Wall Grid» (настенная решетка, тоже белая). Потом место решеток занимают их условные изображения на стенах, рисунки (wall drawings), потом — чертежи, место минималистской скульптуры вообще — ее проектная документация, например «Диаграмма» («Wall drawing № 337» и «Wall drawing № 338») 1971 г., где вместо росписи стены дана разметка с инструкциями для рабочих.

Так происходит окончательная дематериализация минимализма: превращение форм в схемы, а затем в слова, буквы и цифры. Именно в этой точке перехода мы можем говорить о возникновении концептуализма, одним из создателей которого считается Сол Левитт. Сравнение вещей Левитта с мыслительными процедурами в искусствоведческой литературе стало банальностью. Дональд Каспит в статье с характерным названием «Как выглядит мысль» пишет: «У Левитта отсутствует оптическая индукция; существует лишь дедукция, и она проводится по правилам,

имеющим аксиоматическую ценность» [6, с. 248]. Роберт Розенблум формулирует это так: «Порой наиболее изощренные из этих конструкций напоминают всеобъемлющие философские системы, переведенные на язык чистой формы. Если кто и смог воспринять структурную красоту трактатов Декарта или, например, Канта и затем воссоздать эту красоту в визуальной метафоре, то это, несомненно, Левитт» [6, с. 248]. Здесь сложно сказать что-то оригинальное; важно в данном случае то, что Левитт — не начало, а завершение традиции, возникшей в 1951 г. В таких вещах, как «Пятнадцать офортов. Прямые линии в четырех направлениях и все их возможные комбинации» (1973) или «122 вариации с неполными разомкнутыми кубами» (1974), он завершает — доводит до совершенства — комбинаторику Келли, Морелле и Мольнар. Заданные правила конструирования объектов, например неполного куба, демонстрируются через перечисление и исчерпание вариантов и могут быть описаны в терминологии теории информации: «Это модульная сетчатая структура, состоящая из 122 ячеек, причем каждая ячейка является частью замкнутого ряда, организованного по принципу числовой последовательности. В каждой из ячеек куб присутствует лишь умозрительно — вначале в ячейках содержится только минимальная необходимая информация о нем (три перпендикулярные друг другу линии-ребра), затем появляется все больше недостающих граней, и в последней ячейке нашему взгляду предстает максимум информации о кубе (одиннадцать ребер). Длина стороны каждого модуля в этом ряду — 8 дюймов; все они нарисованы белым; все 122 каркаса собраны как бы на бесконечной горизонтали» [6, с. 248].

### *Программный дизайн. Мальдонадо*

Эволюция в сторону концептуализма — не единственная возможность. Не менее интересна эволюция в сторону программного дизайна в сфере, кажущейся более практической, прикладной, связанной с производством. Ее пример дает Ульмская школа, точнее, ее учебная программа, эволюция этой программы.

Уже упоминавшийся Макс Билл, создатель и идеолог Ульмской школы в первые годы ее работы, художник, объединяющий концептуальный минимализм и дизайн, главной целью подготовки считал все-таки дизайн: создание «хорошей формы», воплощенной в реальные товары (например, в электротехнику фирмы «Браун», на долгое время ставшую образцом строгого вкуса). Для Томаса Мальдонадо, идеолога и руководителя поздней Ульмской школы, воплощение идей в реальном дизайне промышленной продукции было лишь одной из возможностей, со временем все менее обязательной, на первом плане была концептуальная деятельность (программный дизайн), становившаяся все более самодостаточной.

Этому концептуальному моделированию и была подчинена учебная программа Мальдонадо, которая включала в себя со временем все больше точных наук. В ней было много математики, в частности «такие математические дисциплины, как теория соединений (в области агрегатирования станков из унифицированных узлов и координации модульных размеров), групповая теория (теория симметрии и управляющих сеток), теория кривых (математическая разработка переходов и преобразований), геометрия многогранников (конструирование правильных и неправильных форм), топология (метрическое и аметрическое построение объектов)» [VII], а также системного анализа (математическая теория связи, теория автоматов,

теория систем управления), теории информации, общей семиотики. В Ульме, помимо Хорста Риттеля, разработчика системных методов дизайна, преподавали Макс Бензе и Абрахам Моль, специалисты по семиотике и информационной эстетике с мировыми именами, был приглашен даже создатель кибернетики Норберт Винер.

Цели менялись через расширение самого пространства деятельности дизайнера. Место отдельных вещей (тостеров или радиоприемников) занимали системы, простые и сложные: сначала комплексы вещей, а затем и инфраструктурные проекты. Идеалом был дизайн больших систем (тотальный дизайн). Студентов учили не «хорошей форме», а тому, что Мальдонадо называл структурной комплексностью: умению определять уровни систем, выстраивать иерархии. В результате дизайнер работал в виртуальном концептуальном пространстве, имея дело со знаками, а не с формами: результатом его деятельности были чертежи, схемы и тексты<sup>21</sup>. Это превращение дизайна в концептуальное искусство (хотя, может быть, не столь возвышенное, как у Сола Левитта), а дизайнера — в специалиста по общим вопросам, специалиста по логистике, в менеджера демонстрирует тенденции, заключенные в идее «хорошей формы», на которой была построена педагогика Ульмской школы, в частности содержащиеся в концепции «хорошей формы» пифагорейские идеи идеальных пропорций, интервалов, музыки сфер, стремящейся к превращению в чистую математику<sup>22</sup>.

### *Оп-арт. Группа GRAV*

Даже во вполне прикладном (выходящем за пределы большой истории современного искусства) искусстве оп-арта, выросшем из раннего минимализма, можно обнаружить ту же тенденцию: эволюцию в сторону оптических аттракционов, все менее материальных, все более виртуальных<sup>23</sup>.

Оп-арт часто описывают как вариант кинетического искусства, в котором место реального физического движения занимает своеобразная оптическая динамика (часто сводящаяся просто к состоянию неустойчивости, неопределенности) почти не ощутимых оптических колебаний, мерцания, и это совершенно законная интерпретация<sup>24</sup>. Но в данном контексте важнее связь с ранним минимализмом. Эта связь присутствует хотя бы в том, что основателем GRAV (интернациональной Группы исследований визуального искусства с центром в Париже) был Франсуа Морелле, а одной из участниц — Вера Мольнар<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Место отдельных тем студенческих проектов заняли комплексные программы, над которыми работали учащиеся всех факультетов. Само проектирование постепенно свелось до уровня создания программно-декларативных документов, и основным инструментом проектирования стала пишущая машинка [VII].

<sup>22</sup> В связи с этим можно упомянуть еще одного художника, начинавшего в 1950-е годы с решеток (правда, без дадаистской комбинаторики), — англичанина Энтони Хилла, специалиста по теории графов, принятого в члены Лондонского математического общества.

<sup>23</sup> Здесь можно назвать еще одно имя: Фред Сэндбек. Его натянутые в пространстве нити, образующие геометрические структуры, находятся где-то между Левиттом и группой GRAV.

<sup>24</sup> Может быть, связанная с чуть более ранним этапом эволюции оп-арта — выставкой «Движение» в галерее Дениз Рене в 1955 г. и группой Виктора Вазарели.

<sup>25</sup> К традиции более раннего оп-арта были причастны другие участники GRAV — аргентинцы Орацио Гарсиа-Росси, Хесус Рафаэль Сото, Хулио Ле Парк, более близкие к Вазарели, а также сын последнего Пьер Иварал.

Из концептуальной систематики и дадаистской алеаторики рождается развлекательная комбинаторика: научное и техническое изобретательство (с использованием математических методов, заданных параметров, сложных схем с наложением сеток, их сдвигами и поворотами относительно выбранных точек<sup>26</sup>), направленное на создание «игрушек», своеобразное салонное искусство эпохи освоения космического пространства. Хотя внешняя концептуальная программа, связанная с наукой, техникой и даже властью (идеей управления зрением, следовательно, и сознанием), сохранялась и даже черты дадаистской дегуманизации и борьбы с индивидуальным артистизмом (через задачу построения «единой теоретической и практической базы коллективного опыта») в программе GRAV присутствовали, все равно это было искусство коммерческое и развлекательное.

Эффект дематериализации заключается здесь в дискретности оп-арта: в использовании геометрических структур, решеток и сеток; в создаваемом с помощью сеток (или просто отдельных линий и точек) эффекте муара<sup>27</sup> — вместо сплошного потока света, который будет достоянием движения «Свет и пространство», родившегося из технического минимализма; или в световых эффектах, связанных с манипуляциями системами линз и зеркал, которыми занимались некоторые художники группы Zero из Дюссельдорфа (в нее входили не только радикалы вроде Ива Кляйна или художники с программными задачами, как Хайнц Мак и Отто Пине, но и создатели аттракционов типа Адольфа Лютера)<sup>28</sup>.

## Часть II. Технологический минимализм.

### Дональд Джадд и Тони Смит

Следующий тип минимализма определить одним словом сложнее, чем предыдущий: можно называть его индустриальным, конвейерным, серийным, но это будет касаться лишь части его проектов. Другая часть связана с уникальными, а не повторяющимися формами, но источник их происхождения и характер формообразования тот же самый — технический. Может быть, это именно то слово, которые их объединяет.

Несмотря на то что это центральный сюжет минимализма (и именно его чаще всего имеют в виду, когда говорят об этом явлении), в нем есть некая промежуточность по отношению к предыдущему и последующему вариантам — концептуальная серийность самого раннего соединяется с материальностью самого позднего, и используемые здесь материалы (чаще всего промышленные металлы), в свою очередь, специфичны и двойственны: в них, например в промышленной стали, есть и безликая универсальность, и полнота физического присутствия (плотность и тяжесть).

<sup>26</sup> Примеры — такие вещи Морелле, как «3 doubles trames» или «Tirets 0–45–90–135» (1971).

<sup>27</sup> Такие эффекты муара, достигаемые с помощью манипуляций с сетками, использовал Джоэл Стейн.

<sup>28</sup> На самом деле это извлечение оптических эффектов из минималистских структур было одним из главных направлений развития популярного модернизма в 1960-е годы, и перечисление групп и имен заняло бы слишком много места. Может быть, кроме GRAV и Zero стоит упомянуть в качестве наиболее интересных (и связанных с концептуальным минимализмом) некоторых голландцев (Яна Шонхувера из группы «Nu!», аналога группы «Zero») и итальянские группы «Новой тенденции» (группу «Т» из Милана и группу «N» из Падуи).

## *Серии. Джадд и Кувайама*

Серийность здесь приобретает другие качества, чем в предыдущем случае, — не концептуальные (научные), а производственные (индустриально-конвейерные) и затем и коммерческие (рекламные), и в этом контексте она становится аналогом массового производства и потребления, массового общества, правда, с разной степенью выраженности. В самом начале мы можем увидеть даже специально подчеркнутое отсутствие товарных качеств: преобладает или своеобразный индустриальный аскетизм (напоминающий пафос советского конструктивизма эпохи Алексея Гастева, тейлоризма и поклонение конвейеру, производству как таковому, производству ради производства), или мистический аскетизм в духе более ранней эпохи Малевича (этот тип пафоса доминирует, впрочем, скорее у последующих интерпретаторов, чем у художников).

Серийный минимализм представляет собой вариант эволюции концептуального минимализма, это последовательности элементов, воплощенные в материале, проекты, схемы и чертежи, ставшие реальностью. Он связан в первую очередь с пространством скульптуры, лучшие вещи сделаны именно скульпторами (хотя и отказывающимися называть себя таковыми, скульптура здесь — условный термин, обозначающий трехмерные, а не двухмерные объекты). Так или иначе, серийная скульптура воплощает технократический, футуристический конструктивистский пафос массового промышленного производства, серийного строительства в наибольшей степени. Во-первых, через технические формы и их серии — пластины, плиты, решетки, через стандартность и повторяемость одинаковых модулей, через бесконечный (безусловно, лишь потенциально бесконечный) тираж. Во-вторых, через технические материалы — сталь (легированная сталь, основной материал минимализма этого типа), алюминий, пластик, автомобильные краски там, где речь идет о цвете. Сами материалы становятся дополнительным способом уничтожения художественного. Наконец (возможно, это самое важное), через технические методы изготовления: это формы, созданные на промышленных предприятиях (заказанные по телефону или другим дистанционным способом), анонимные и безликие. Здесь самоустранение художника, его программное неучастие в «творческом процессе» наиболее демонстративно<sup>29</sup>.

Главная цель примерно та же, что и в первом варианте минимализма, — дегуманизация искусства, семантическая пустота и эмоциональная холодность и бесчувственность: ни образа, ни чувства, ни мысли. Лучше всех этот пафос сформулирован в теории «решетки» Розалинд Краусс (хотя он относится к минимализму в целом). У Краусс это финал модернизма в гринберговском понимании (как искусства, полностью автономного по отношению к окружающему миру, обращенного на самое себя), результат внутренней эволюции, его высшая и последняя стадия, создание собственного мира, подчиненного внутренним законам. «Решетка — это то, чем становится искусство, когда отворачивается от природы» [8, с. 19], чистая структура, противопоставленная как «природе», так и «истории».

---

<sup>29</sup> Максимально обезличивая процесс его создания, индустриальная техника одновременно гарантировала возможность многократного дублирования объекта, не позволяя в итоге ни одному члену серии претендовать на статус «оригинала» по отношению к остальным [7, с. 538].

Идеальное серийное искусство, построенное на метафоре конвейера<sup>30</sup> как инструмента окончательной дегуманизации, — это работы Дональда Джадда. Введением в его эстетику служат «specific objects»<sup>31</sup>, примитивные структуры с оттенком brutality<sup>32</sup> (впоследствии исчезнувшим), расположенные на полу (лишенные подиума) или прикрепленные к стене, не относящиеся ни к живописи, ни к скульптуре. В качестве других признаков непринадлежности к живописи в своем программном тексте 1965 г. «Specific Objects» Джадд указывает отсутствие различия между фигурой и фоном и ощущения глубины (оптической иллюзии), в качестве непринадлежности к скульптуре — отсутствие «составных частей», единство простой формы (the thing as a whole). Для него на этом первом этапе принципиально важна материальность, понимаемая скорее как плотность, нерасчлененность, непроницаемость (недоступность для проникновения, для поиска «смысла» и «красоты»). Для Джадда, как и для Келли и Морелле, важно расставание с наследием гринберговского модернизма (абстрактного экспрессионизма и живописи цветового поля), пространством живописи и скульптуры как автономных художественных сфер со своими законами, искусства вообще<sup>33</sup>.

Система Джадда начинает складываться после 1963 г., с появлением серийных артефактов — коробок (boxes), вертикальных стопок, штабелей или стеллажей (stacks) и горизонтальных прогрессий (progressions), с использованием новых материалов, стали и плексигласа, новых красок (автомобильных эмалей), например «Untitled» (1966) с четырьмя кубами. Настоящие шедевры возникают во второй половине 1960-х: вещи без названий, самим перечислением образующие монотонную последовательность на странице каталога, — «Untitled» (1967), «Untitled» (1968), «Untitled» (1969, рис. 3). Это изготовленные промышленным способом стеллажи (вертикальные последовательности абсолютно одинаковых металлических модулей, расположенных с равными интервалами), в которых достигнута главная цель Джадда: избавление от содержания искусства, абсолютная пустота — это ящики, в которых ничего нет.

Для Джадда, ищущего состояния выключенности (своего рода нирваны), важно это абсолютное спокойствие и отсутствие напряжения (вообще любого проявления эмоций), отсутствие как «положительного» футуристического и конструктивистского пафоса (который позволял бы трактовать эти ряды как воплощение современной цивилизации), так и дадаистской иронии (например, в духе Уорхола, напоминающего Джадда своими бесконечными рядами консервных банок, своего рода минималистских модулей), абсолютная нейтральность пафоса

<sup>30</sup> «Джадд <...> хотел, чтобы его работы воспринимались как созданные на конвейере» [VIII].

<sup>31</sup> На русский язык этот термин переводят разными способами: особые объекты, конкретные объекты, специфические объекты.

<sup>32</sup> Как, например, «Untitled» 1962 г., прямоугольный блок дерева с куском асфальтовой трубы.

<sup>33</sup> Джадд называет все это априорными системами. «С точки зрения Джадда, такие системы неизбежно вводят иерархию составляющих их частей, поскольку их задачей является достижение равновесия и установление композиционных отношений. Редуцируя элементы произведения до такой степени, что оно самоочевидным образом образует единичную, унитарную форму, Джадд надеялся не только избавиться от композиции, но и устранить другой аспект априорности — представление об идее, замысле, который предшествует созданию работы и воспринимается как заключенная в объекте внутренняя сущность, служащая причиной его существования» [7, с. 537].

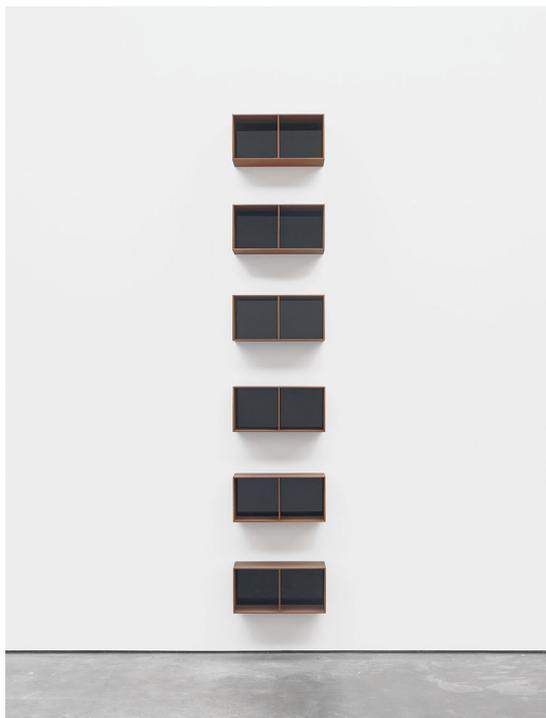


Рис. 3. Дональд Джадд. Без названия. 1990. Галерея Дэвида Цвирнера

(невозможность описания в категориях серьезного-иронического), достичь которую сложнее всего.

Серийная живопись этого типа минимализма интересна в первую очередь в системе сравнений с абстрактным экспрессионизмом (пространством именно живописи, а не скульптуры), с Кунингом, Клайном, Поллоком. Здесь полный отказ от неповторимого авторского жеста почти так же радикален (один из создателей, Кувайама, использует термин «радикальная нейтральность»). Картина, понимаемая как серийный промышленный объект (с использованием металла вместо холста в качестве основы, промышленных красителей вместо традиционных художественных красок), — безусловно ровные глянцевые плоскости, залитые синтетически ярким акрилом, — порождает впечатляющий эстетический вакуум. Несмотря на это, создатели минималистской живописи не так знамениты, как создатели скульптуры<sup>34</sup>.

Главный из них — Тадааки Кувайама, японец, живущий в США с 1958 г. Его ранний период — уже минималистский — связан с национальными традициями: еще используется естественная (хотя и не слишком экспрессивная) фактура японской бумаги, покрытой акриловыми белилами. Главные вещи Кувайамы, по

<sup>34</sup> Любопытно, что Харвард Арнасон в своей «Истории современного искусства» их вообще не упоминает: у него под живописью минимализма понимаются проекты Агнес Мартин, Роберта Раймана и Брайса Мардена [5, р. 551–3], постминималистские по своей природе.



Рис. 4. Тадааки Кувайама. Без названия. Музей Род-Айлендской школы дизайна

времени совпадающие с сериями Джадда и вообще полностью параллельные им<sup>35</sup>, представляют собой алюминиевые панели, покрытые техническими красителями. Изображения напоминают ящики, в которых ничего нет: квадратный формат изображения разделен на четыре равные части (рис. 4), — и полоски алюминия, разделяющие окрашенные панели, подчеркивают их безликий, стандартный технологический пафос. Анонимность удваивается серийными номерами вместо названий (пусть даже таких, как «Untitled» у Джадда).

Промышленный — химический (т.е. яркий, но безжизненный) — цвет, лишенный эстетического качества, производит сильное впечатление. Наконец, бесконечный тираж этих квадратов (в более поздних проектах прямоугольников) делает Кувайама более радикальным автором, чем Джадд (который ограничился дюжиной модулей). И здесь становится понятно, чем отличается пафос первичного (элементарного) у Элсуорта Келли от пафоса тиражируемого: количеством вместо качества.

Англичанин Алан Чарлтон (по возрасту принадлежащий к следующему поколению художников, хотя начало проекта датируется 1969 г.) представляет европейский вариант эстетики Кувайама: его стандартные модули окрашены в серый цвет («12 панелей», «47 серых прямоугольников», особенно впечатляет «Картина из 20 частей» 1991 г. из серии «Центральная группа» в Тейт). Здесь нейтральность и невыразительность (банальность и скука) лишены индустриального оттенка и вообще технократического пафоса. В них есть некая скромность<sup>36</sup>, привычность, беспроблемность и, таким образом, окончательность.

<sup>35</sup> Манифест Кувайама 1964 г. представляет повторение идей Джадда: «Идеи, мысли, философия, причины, значения, даже человеческая природа художника не имеют никакого отношения к работе. Есть только искусство как таковое. И это всё» [9, р. 304].

<sup>36</sup> В тексте на сайте Тейт он говорит о тихих, молчаливых чувствах, вызываемых серым цветом [IX].

## Серии и аттракционы

Если на раннем этапе в традиции Джадда и Кувайамы преобладает индустриальный пафос, то далее становятся видны отсылки к консьюмеристскому контексту как в смысле товара, вещи, так и в смысле шоу, зрелища (и в том и в другом случае существующему по законам капитализма). Минимализм приобретает в той или иной степени черты поп-арта. По крайней мере коммодификация геометрии становится осознанной проблемой (и эта проблема обозначает начало эволюции в сторону постмодернистского нео-гео 1980-х годов).

Эта потребительская проблематика — понимание геометрической формы как вещи, сходящей с конвейера и выкладываемой на полку супермаркета, — заключается в первую очередь в введении яркого цвета и глянцевого фактуры как товарного качества, усиливающего коммерческую привлекательность. Эта яркость принципиально другого порядка, чем у Кувайамы, не мертвенно-технологическая, а живая и веселая, с рекламным (не хватает только логотипа на геометрическом модуле, и он появится в нео-гео) и даже мультипликационным оттенком.

Наиболее интересным представителем этой тенденции можно назвать француза Жана-Пьера Рейно, уже в первых вещах 1962 г. — рядах объектов — пытавшегося соединить минимализм с поп-артовским социальным или коммерческим цветом, геометрию с примитивным техницизмом, минимализм с футуризмом. «Психообъекты» 1964–1968 гг., построенные на сочетании белого и красного цветов, апеллирующие к эстетике стендов пожарной безопасности и медицинской дидактике, как раз и демонстрируют — весьма иронически — социальный (предупреждающий и запрещающий) характер красного цвета. Еще более интересно более позднее использование Рейно белой керамической плитки — своеобразная коммерческая утилизация модульной системы, одновременно и концептуальной (отсылающей к решеткам раннего Морелле), и индустриальной («Плитка № 8», «Плитка № 26», «Плитка и крюк», «Плитка и кольцо», наконец, дом, покрытый плиткой, — «La Maison» 1974 г.).

Эволюция минимализма в сторону чистых аттракционов начинается примерно так же. Стенные рельефы Крейга Кауфмана, использующего искусственные материалы (акриловый лак на плексиглазе вакуумной формовки) и яркий химический цвет (цвет поп-арта), показывают другие, чем у Рейно, возможности эволюции. С одной стороны, его формы со слегка скругленными углами и внутренними углублениями, например в «Untitled» («Blue Wall Relief», 1968; рис. 5), отсылают к бытовому контексту, ванной комнате (прямоугольник начинает напоминать крышку мыльницы, причем благодаря цвету детской мыльницы), другие вещи вызывают ассоциации со сладостями из сахарного сиропа<sup>37</sup>. С другой стороны, эта игрушеч-

---

<sup>37</sup> Питер Плэгенс в исследовании «Муза солнечного света: искусство на Западном побережье» [10], посвященном калифорнийскому искусству в целом, находит эти оттенки цвета и фактуры даже аморальными, явно отсылая к скрытой сексуальности вещей Кауффмана. Вообще интерпретация этой версии минимализма в калифорнийском — автомобильном, пляжном (и связанном с серфингом), косметическом — контексте, противопоставляемом строгости и аскетизму Нью-Йорка, довольно популярна. Есть и другие оттенки интерпретации калифорнийской специфики, в частности проступающей криволинейности (в духе наследия дизайна streamline), отсылающие к аэрокосмической промышленности Южной Калифорнии, например у Джеймса Мейера [11, р. 28], но это скорее продолжение автомобильной темы.



Рис. 5. Крейг Кауфман. Без названия (Синий настенный рельеф). 1968. Собственность художника

ная или кондитерская материальность с ее мягкостью, как бы склонной к таянию от тепла (такие ассоциации возникают благодаря скруглениям и исчезновению жесткости индустриальной геометрии), все более условная и проблематичная, содержит в себе перспективу постепенного исчезновения (растворения), яркость цветного пластика (иногда полупрозрачного) тоже лишена твердости и склонна к превращению в своеобразное сияние, т. е. также содержит возможности дематериализации.

Вполне предсказуемый и очевидный вариант движения в том же направлении представляет Ларри Белл, использующий просто прозрачные материалы, в первую очередь стекло («Стеклянный куб», 1966): естественный свет, проникающий сквозь формы, представляет самый простой вариант дематериализации. Более сложный и концептуальный (и одновременно ясный) вариант перехода — проект Дэна Флэвина. Единицами, структурными элементами, модулями его минималистских композиций являются флуоресцентные лампы, в которых присутствует как геометрия (это цилиндрические формы большой длины, образующие прямые линии будущих решеток), так и товарное качество (это вещи, купленные в магазине). Но исходящий от них электрический свет (не воображаемый, как у Кауфмана, а вполне реальный) преобразует любые формы, растворяет их в пространстве. Здесь присутствуют и технологический эффект, и игра, и волшебство преображения, и ирония по его поводу. Последнее дополняется названиями наиболее знаменитых его вещей, «Посвящений Татлину»: царство коммунизма (символом которого весь XX в. была Башня Татлина) в контексте, создаваемом этими посвящениями, становится чем-то не от мира сего<sup>38</sup>; революционный технократизм Татлина — чем-то воображаемым (на грани исчезновения), игровым (являющимся достоянием инфантильных мечтателей) и собираемым из элементов конструктора, купленного за деньги во вполне капиталистическом магазине.

Очевидно, что эффекты такого рода — первоначально вполне программные, теоретически осмысленные и являющиеся частью большой истории искусства XX в. — ведут к неизбежному коммерческому использованию. Вместо света как

<sup>38</sup> Возможность такой трактовки (и наличие подобной иронически трактованной религиозной проблематики) подтверждает другая серия Флэвина, параллельная «Посвящениям Татлину», — «Иконы».

проблемы, агента и инструмента появляется настоящий, без иронических кавычек, аттракционный, театральный свет, обладающий специфическими потребительскими качествами (образующими что-то вроде «товарного света»). Именно здесь происходит превращение минимализма этого типа в коммерческое зрелище (шоу), а не в набор вещей.

Отличие от коммерциализации концептуального минимализма по образцу группы GRAV заключается в преодолении дискретности. Свет, существующий здесь, обладает сплошной природой. Это не лучи (графически обозначенные линиями, как у Хулио ле Парка, и образующие сетчатую или решетчатую структуру), а нерасчлененный поток, заливающий все, погружающий зрителя в некую сплошную среду.

Основной группой, где велись разработки в этом направлении, было возникшее в 1966 г. калифорнийское движение «Свет и пространство» (к нему принадлежали и Кауфманн, и Белл, поэтому провести границу между программными жестами и коммерческими аттракционами довольно сложно). Наиболее известный его участник, Джеймс Таррелл, начинавший с вполне программных вещей, таких как «Прадо (Белый)», 1967, и «Прадо (Красный)», 1968, — прямоугольников, светящихся в полной темноте зала и сохранявших при этом жесткий контур, — одним из первых приходит к чистым аттракционам. Эти пространства, залитые исходящим от стены-экрана синим, голубым, сиреневым или розовым светом, принесли ему мировую славу и, что важнее в данном случае, любовь простых зрителей (Таррелл вместе с Олафуром Элиассоном считается создателем очень популярного, неоромантического по пафосу и антимодернистского по идеологии феномена под названием метамодернизм). Поздние проекты Таррелла (серия «Горизонт событий»), полностью преодолевающие наследие минимализма (и демонстрирующие его финал), — это светящееся пространство, пустота сама по себе, лишенная каких-либо форм (если не считать такой формой прямоугольное пространство зала галереи или музея, чаще всего невидимое из-за плотности световой среды).

У Дуга Уилера место сплошного прямоугольника занимает светящийся контур, который, растворяясь и превращаясь просто в свет (тоже окрашенный, чаще всего синий), заполняет собой все пространство. Первые световые аттракционы Роберта Ирвина — это светящиеся сферы. Он тоже заканчивает светящимися пространствами, но, в отличие от Таррелла и Уилера, бесцветными и сохраняющими внутреннюю геометрию (структурированную плоскостями похожего на стекло прозрачного плексигласа, почти невидимую и тем не менее присутствующую, рис. 6).

### *Великие элементарные формы*

Своеобразной оппозицией серийным проектам внутри технического минимализма можно назвать «великие элементарные формы»<sup>39</sup>. Имея те же принципы формообразования, те же материалы, будучи произведенными тем же промышленным способом часто на тех же предприятиях, они тем не менее порождают принципиально другую традицию (по крайней мере, традицию интерпретаций, если

<sup>39</sup> Если искать параллель этой оппозиции в раннем модернизме, то это будет противостояние конструктивистских проектов, в первую очередь Александра Родченко, «Черному квадрату» Малевича (особенно в его «мистической» трактовке).



Рис. 6. Роберт Ирвин. Дважды слепой. 2013. Сецессион, Вена

не авторских намерений) — связанную с их единичностью и уникальностью своеобразную экзистенциальность и даже скрытую телесность (антропоморфность), традицию, ведущую к третьей версии минимализма.

Центральная фигура этого сюжета (и, возможно, главная фигура минимализма вообще, судя по количеству посвященных ему текстов) — Тони Смит. Именно в нем видят глубоко скрытое присутствие человеческого начала — противостоящее программной (многократно заявленной) бесчеловечности минимализма.

Он первым (в 1962 г.) обращается к нерасчленным элементарным формам, черным кубам в таких проектах, как «Black Box» и «Die» (модель 1962 г., изготовление из стали в 1968 г.) (рис. 7). В «The Elevens Are Up» (1963) — двух параллельно поставленных восьмифутовых стальных плитах, покрашенных в черный цвет, — Смит делает шаг в сторону серийности, но останавливается на границе территории Джадда, а затем возвращается назад. «Wall» (1964, четыре варианта) — это его шедевр, стальная плита, такая же, как «The Elevens Are Up», но существующая в единственном числе, замкнутая, не содержащая в себе (в том числе и в своем названии) ничего, кроме чистого вещества. Эта материальность, плотность, нерасчлененность и есть самое главное в Смите. Это и увеличение масштаба (по отношению к проектам Джадда), рождающее монументальность и мощь, даже своеобразную скрытую монструозность, предвещающую самый поздний минимализм: вся будущая проблематика Серры заключена в brutальных плитах Тони Смита.

Однако «Die» любима интерпретаторами за другое. Их привлекают прежде всего ее размеры: 183 × 183 × 183, шесть футов по каждой стороне — метафора могилы, дополненная, разумеется, культурной символикой и просто суггестивным воздействием черного цвета. Именно здесь — в пропорциях человеческого тела — видится невидимая телесность, скрытая в геометрии. Именно масштаб дает эту парадоксальную «человечность без гуманизма» [12, с. 100], о которой пишет Диди-Юберман. Poleмика вокруг Смита неизбежно превращается в poleмику вокруг минимализма, по крайней мере его центрального сюжета: внешней нейтральности

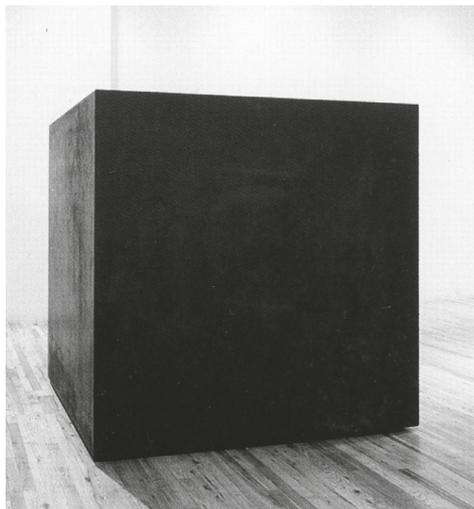


Рис. 7. Тони Смит. Die. 1962. Национальная галерея искусств, Вашингтон

как главного программного намерения, сформулированного в текстах Джадда и Роберта Морриса, бессодержательности, тавтологичности (равности себе), отсутствия отсылок за собственные пределы — к априорным системам (по Джадду). Пустота, очевидно достигнутая минимализмом, парадоксальным образом заставляет искать скрытую наполненность<sup>40</sup>, скрытое содержание, скрытую проблематику<sup>41</sup> (ибо искусство, как и природа, не терпит пустоты). Один из главных пунктов здесь выглядит так: с исчезновением Художника появляется Зритель. Интерпретатор берет себе то, от чего добровольно отказался создатель. Он становится Автором<sup>42</sup>.

### **Часть III. Поздний минимализм и проблема материального, живописного, телесного. От Фрэнка Стеллы к Агнес Мартин и Еве Хессе**

Еще один тип минимализма, который можно назвать материальным, телесным, хотя это не вполне точные и исчерпывающие определения, типологически является самым поздним (хотя хронологически параллельным предыдущему). Он связан своим происхождением с пространством живописи и наследием абстрактного экспрессионизма, радикально переосмысленным (в том числе в смысле понимания

<sup>40</sup> Некоторые критики комментировали это иронически. Например, Брайан О'Доэрги (известный художник-концептуалист, выступавший также в роли критика) писал о «великолепном образце авангардистского антиискусства, пытающемся достичь смысла через претенциозное отсутствие смысла» (цит. по: [13, р. 18]).

<sup>41</sup> К этой проблематике отсылает известный текст Майкла Фрида «Искусство и объектность» (1967). Когда он пишет, что «привязанность буквалистов к объектности — всего лишь претензия на создание нового театрального жанра» [14, р. 125], это означает именно первенство Зрителя (хотя взаимоотношения Зрителя с объектом, по Фриду, сложны и парадоксальны).

<sup>42</sup> Дэвид Джозелит пишет, что эта ситуация с пустыми минималистскими объектами «перекладывает бремя интерпретации на зрителя, который должен изобрести для них значения» [15, р. 109].

живописи как телесной, а не художественной практики<sup>43</sup>). В его основе — идеи Джаспера Джонса<sup>44</sup>, а не Элсуорта Келли (и сравнение Джаспера Джонса с Уорхолом в контексте поп-арта многое объясняет в разнице между этим и предыдущим типами минимализма).

## Стелла

Началом этой традиции, ее первой манифестацией, являются «черные картины» (рис. 8)<sup>45</sup> Фрэнка Стеллы конца 1950-х годов, представляющие геометрические

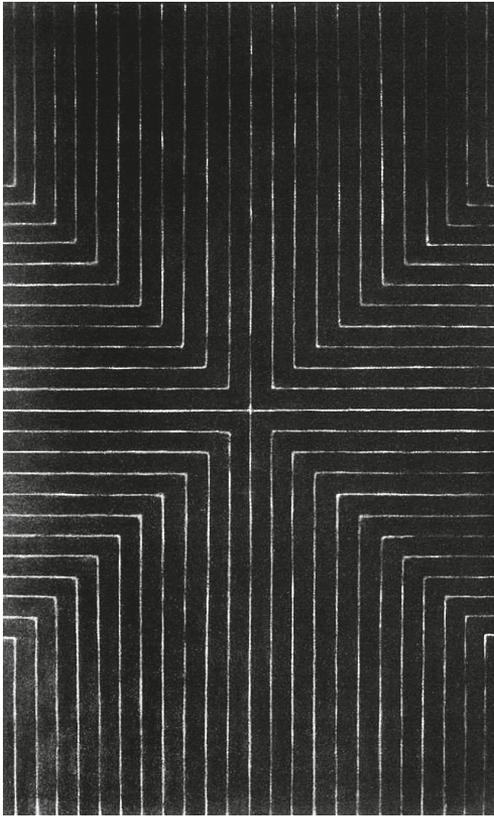


Рис. 8. Фрэнк Стелла. Знамена вверх! 1959. Музей Уитни, Нью-Йорк

орнаменты вроде меандров, состоящих из черных полос, проведенных широкой кистью (шириной в рейку подрамника, как это объявляет сам Стелла, обозначая тем самым внешний и чисто материальный источник выбора). Программными качествами являются пастозность красочного слоя (которую можно трактовать чисто материально, как субстанцию), неровность (рука с кистью старается идти твердо, но не пользуется помощью муштабеля или линейки), нажим, за которым ощущается мускульная сила и напряжение. Собственно, эта легкая неровность полосы — ее вибрация — порождена именно избыточной силой, нерастраченной энергией чисто природного происхождения. Таким образом, программным здесь становится присутствие не только материального, но и человеческого, то, от чего отказывались первые два минимализма разными способами.

Это присутствие человеческого — в контексте эстетического, художественного, живописного — у Стеллы вполне парадоксально. Примитивный физиче-

<sup>43</sup> В том смысле, в каком Алан Кэпроу трактовал живопись Джексона Поллока, — как перформанс, т. е. как пространство движения самого тела художника.

<sup>44</sup> Эту методологическую связь Стеллы с картиной, на наших глазах превращающейся в ready made («Флагом» Джонса), отмечает Барбара Роуз: «Стелла первым понял следствия позиции Джонса относительно пространства и формы <...> Стелла первым увидел, что Джонс разрешил косвенное противоречие абстрактного экспрессионизма <...> выявив и подчеркнув живописную структуру путем выбора произведений, которые все считали плоскими. Джонс еще более подчеркнул плоскость поверхности, приведя размеры (оригинала) к размерам произведения» [16, с. 119].

<sup>45</sup> Самая известная из них, «Die Fahne Hoch!» (1959), своим названием иронически подчеркивая бессмысленность любого названия, отсылает к нацистскому партийному гимну, «Хорсту Веселю».

ский труд (такой же, как труд на земле: плоть краски ощущается как плоть земли, черный цвет — как цвет чернозема, а полосы — как борозды на вспаханном поле), занявший место умозрительного проектирования или машинной штамповки, собственно, ведет к той же деэстетизации и по крайней мере частичной дегуманизации, к тому же преодолению искусства, что и в первых двух случаях. В этом контексте устранение эстетического (артистического) происходит в минимализме раз и навсегда.

Более поздние «картины-рельефы» или «фигурные картины» (shaped canvases) Стеллы с их жесткими линиями продолжают логику борьбы с традиционным пониманием живописного: примерно в том же духе, как это понимал Дональд Джадд (это общая программа минимализма). В частности, Стелла решает проблему преодоления внутреннего пространства (иллюзии глубины), совершая аналог революции кубизма 1911–1912 гг.: устранение пространства происходит в результате вырезания абстрактной «фигуры», состоящей из тех же полос, по контуру и удаления того, что должно было восприниматься как «фон» и «второй план» любой, сколь угодно малой глубины. В результате края «фигуры» совпадают с краями картины (утрачивающей привычный прямоугольный формат). Таким образом мы получаем (переходя из живописи и минуя рельеф) аналог «специфических объектов» Джадда — чистую предметность вместо изобразительности.

«Картины-рельефы» лишены той явной материальности и телесности, которой обладают «черные картины». Кажется, что Стелла и здесь движется в сторону Джадда, используя, например, алюминий и медь (в виде порошков, красочных пигментов, поскольку он останется в пространстве живописи, а не скульптуры, т. е. условной двухмерности, а не трехмерности) как индустриальные материалы. Однако тема силы и энергии (как проявлений изначальной телесной природы) присутствует у него в виде выразительности, экспрессивности всей структуры изображения, в которой господствуют диагонали и острые углы, своей динамикой составляя поразительный контраст со статичным минимализмом.

### *Материальное, вещественное, физическое*

Эволюция третьей версии минимализма — и формирование постминимализма — имеет довольно сложный характер. Это явление часто описывают как часть общего процесса дематериализации искусства, впервые сформулированного в качестве тенденции еще в начале 1970-х годов (в том числе в двух сборниках Люси Липпард, «Дематериализация искусства» и «Шесть лет: дематериализация художественного объекта с 1966 по 1972»), или расширения поля скульптуры (по названию статьи Розалинд Краусс «Скульптура в расширенном поле»). Термин Люси Липпард связан с процессуальностью, пространственностью, сайт-специфичностью, а также концептуальной дематериализацией по образцу Левитта, о которой уже шла речь<sup>46</sup>. Но главное содержание этого эволюционного процесса, как можно предположить, — борьба со структурностью, организованностью, дисциплинарностью минимализма. И это не столько дематериализация, сколько проступание матери-

<sup>46</sup> Термин Краусс, в свою очередь, предполагает преодоление видовых и жанровых границ скульптуры, а также «чисто модернистской концепции автономности отдельных видов искусства» [17, с. 287] по Гринбергу.

ального (вещественного, физического, телесного) начала, все более господствующего над формой и структурой. Материальное в данном понимании, в котором материя противопоставлена форме, более разрушительно по отношению к минимализму, в то время как концептуальная дематериализация, по Левитту, сохраняет и даже усиливает его сущностные структурные характеристики.

Поскольку этот тип минимализма не обладает (в силу своей антиструктурной природы) устойчивостью, точка начала распада почти совпадает с точкой возникновения. Как самый ранний симптом можно описать проявление процессуального в проекте Роберта Морриса с исчерпывающим названием «Ящик со звуками собственного изготовления» («Box with the Sound of Its Own Making», 1961), где из объекта доносятся записанные на магнитофон звуки пилы и молотка. Авторы, пишущие о минимализме, любят цитировать следующий фрагмент текста Морриса: «Когда я врезался своей электропилой в лист фанеры, сквозь пронзительный вой я слышал энергичное и живительное нет, отраженное от всех четырех стен: нет — трансцендентности, духовным ценностям, героическому масштабу, мучительным решениям, историзирующему нарративу, ценному артефакту, интеллектуальной структуре, интересному визуальному опыту» (цит. по: [7, с. 536]). Обычно в этом отрывке видят — и справедливо — общий программный принцип минимализма: противостояние композиционному, художественному, духовному, человеческому. Но здесь есть и еще кое-что: фанера и вой электропилы, физическое ощущение труда (времени, усилий, сопротивления материала) как единственной реальности. Записанные и помещенные внутрь ящика звуки — это овеществленный труд, это процесс работы, ставший частью, причем главной частью, произведения, это длительность, пережитая физически<sup>47</sup>.

Следующий этап распада — проступание материального, вещественного, фактурного (отсылающего к проектам Стеллы). В минимализме индустриального типа структура подчиняет материал, потом наступает некое неустойчивое равновесие, потом материал начинает заявлять о себе, о своей природной специфике и одерживает — постепенно, медленно — победу над структурным, дисциплинирующим началом.

В этой точке равновесия со скрытой проблематикой противостояния находится, например, Карл Андре. Композиционно его проекты (модульные системы, чаще всего состоящие из квадратов, расположенных в шахматном порядке) — это минимализм *par excellence*, почти абсолютное воплощение эстетики регулярности. Но материалы вносят в его проекты совершенно другой смысл. Сначала это традиционные материалы доиндустриальной эпохи — дерево и кирпич («Equivalent VIII», 1966). Потом — мягкие металлы: медь, свинец, алюминий. Металлы обладают двойственной природой и могут быть использованы по-разному. У Карла Андре алюминий и медь обнаруживают свою природную, а не индустриальную сущность: скрытую мягкость, слабость и бесформенность (хранящую следы ручной обработки, легкие вмятины, шероховатости), неспособность принять и сохранить форму так, как ее сохраняют листы стального проката, прошедшие через заводской штамп.

---

<sup>47</sup> Помимо программных жестов, вполне серьезных, в работах Морриса есть и чисто дадаистский юмор. Например, телесность, присутствующую — как звуки пилы внутри ящика — внутри геометрических фигур и концептуальных знаков, символизирует голое тело самого художника, прячущееся, как в шкафу, внутри буквы («I-Box», 1962).

Отсюда следует невозможность абсолютного совершенства, которое порождается дегуманизированной техникой, а не природой (к пространству природного относится в этом контексте и все созданное человеческими руками, слишком слабыми по сравнению с машиной).

Кроме того, у Андре есть (в таких вещах, как «37 Pieces of Work», 1967) и другое направление деконструкции, значительно лучше отрефлексированное и описанное в литературе по минимализму, — включенность минималистских структур в окружающую среду, причем не просто снятием с подиума или пьедестала, как у Джадда, а превращением в часть пола. Это не просто устранение героического<sup>48</sup> пафоса и предельное моральное унижение<sup>49</sup> (превращение скульптуры в то, по чему ходят ногами), это подчинение пространству, ведущее к фактическому исчезновению. В известном смысле пространство действует здесь как материальный фактор, разрушающий автономность минималистских форм.

Карл Андре находится в точке равновесия. Внешние — материальные (так или иначе противостоящие структурному началу) — силы только начинают действовать, они почти незаметны, их присутствие ощущается как форма пассивного сопротивления. Дальше — после Андре — в силу вступают факторы более заметные, связанные не просто с материальным, но с более широко понимаемым природным, где природное трактуется как стихийное, как пространство неподвластных человеку могущественных и разрушительных сил.

Это проступание разрушительных сил материи, плоти земли, природы, ощущаемых через специфическую трактовку минималистских материалов и форм, становится главной темой Ричарда Серры. Сначала он, используя свинец<sup>50</sup>, исследует тему веса: в таких вещах, как «Подпорка» (Prop), 1968, состоящей из шеста и с трудом удерживаемой им пластины, прижатой к стене, физически ощущаемая сила тяжести создает прообраз тектонического напряжения.

Настоящее напряжение — чудовищные силы сжатия и растяжения — выражают его изогнутые стальные пластины огромного размера, иногда превращающиеся в эллиптические лабиринты. Сначала более или менее автономные по отношению к окружающей среде (городскому пространству), в поздних проектах Серры они включены в природу: появляются из земли, прорезая ее поверхность горизонтальными лезвиями<sup>51</sup>, или поднимаются над ее поверхностью гигантскими вертикальными пластинами<sup>52</sup>, черными и страшными, символизирующим не цивилизацию (мощь человеческого разума и социальной дисциплины, порождающей индустрию), а именно подземные, хтонические силы.

<sup>48</sup> И связанной с героизмом маскулинности, что уже содержит в себе будущую феминистскую эволюцию. Дэвид Хопкинс отмечает, что «и Роберт Моррис, и Карл Андре рассматривали свои практики как проникнутые метафорами, направленными против мужественности (anti-virile metaphors)» [18, p. 149].

<sup>49</sup> Здесь возможны социальные и даже социалистические трактовки — критика иерархии, воплощенной в скульптуре, в том числе минималистской, господствующей над пространством. Так же — в духе идей массового общества — могут быть истолкованы и модульные структуры Андре, что, впрочем, относится ко всему минимализму в целом.

<sup>50</sup> Серра со своим свинцом приходит не из минимализма, а из своеобразного аналога абстрактного экспрессионизма в духе Джексона Поллока, где расплавленный свинец заменяет краску.

<sup>51</sup> «Сдвиг» в Канаде.

<sup>52</sup> «Брамме» (проект для Рурской области) или «East West — West East» (проект для пустыни Катара).



Рис. 9. Роберт Смитсон. Не-место (Палисейдс-Эджуотер, Нью-Джерси). 1968. Музей Уитни, Нью-Йорк

Любопытна минималистская графика Серры, тоже поздняя: огромные листы бумаги хитоми (сделанной по специальному заказу), покрытые графитом, точнее, напоминающей графит массой, сделанной из жировых карандашей темно-серого, почти черного цвета. В этих проектах материальность, тяжеловесность, брутальность — чудовищные тектонические силы, разрывающие слой графита, открывающие белую бумагу, как кость в месте перелома, — чувствуются даже сильнее, чем в скульптуре, порождая совершенно катастрофические ощущения.

Параллелью Серры, хотя и не таких масштабов, можно считать художников итальянского *arte povera*, например Джованни Ансельмо, работающих уже собственно с камнем, а не с металлом. Грубые каменные блоки, частично обтесанные (подчиненные некой форме и дисциплине), частично нет (как будто работа не доведена до конца и оставлена в результате внутреннего сопротивления камня), демонстрируют, как природа (хтоническое начало) прорывается сквозь примитивную геометрию.

Темы Серры и Ансельмо можно найти в раннем (галерейном) ленд-арте, близком к *arte povera*. Борьба природных субстанций — земли, камней — с принудительной геометрией продемонстрирована у Роберта Смитсона в проектах из серии «Не-место» (1968), например в «Palisades-Edgewater, New Jersey»: грубая плоть (битый камень) прорывается сквозь геометрию и сталь решетки, ограждения, клетки, стремится вырваться, но пока еще не может (рис. 9).

Ханс Хааке — это следующий шаг (типологический, а не хронологический) по отношению к Смитсону, введение природы, живой, а не мертвой и не то чтобы

слабой, но тихой и почти незаметной (не нуждающейся в демонстрациях). Хааке интересует невидимое движение внутри геометрических структур, замкнутые циклы, жизненные процессы. Лучший пример такого типа — «Конденсационный куб» (1963–1965), в котором при внешней неподвижности все время происходят какие-то изменения, существует замкнутая «экосистема», круговорот воды, конденсирующейся и снова превращающейся в пар, наделяющий куб неким подобием жизни. Или «Травяной куб» («Grass Cube»), из которого тихо растет уже настоящая живая трава (заканчивается этот проект вполне предсказуемо появлением птенцов в прямоугольных — минималистских — ящиках инкубатора).

### *Художественное*

Одна из главных тем постминимализма этого типа — тема художественного (живописного, графического). Сложность и парадоксальность ее вполне понятна — минимализм возникает как стратегия борьбы с искусством: с композицией (художественным равновесием частей), колоритом (композицией цвета) и фактурой (следами человеческого присутствия).

Проблематика живописи, связанная с фактурой красочного слоя, носит промежуточный характер. Проступание специфического здесь можно трактовать и через материал (красочную массу), существующий в качестве некой автономной реальности (как медь и свинец у Карла Андре), и через жест, движение руки. В самой проблематике можно увидеть логику движения от ранних вещей Стеллы («черных картин») в сторону живописи, путь, которым мог пойти Стелла, если бы и дальше следовал примеру Джаспера Джонса.

Роберт Райман — его белые монохромные (несомненно, соотнесенные с черными монохромами Стеллы), состоящие из горизонтальных полос, проведенных кистью аккуратно и не без уверенности, но с избыточным количеством краски, — показывает еще один способ исчезновения геометрии: возможность эволюции в сторону холста, покрытого белилами, а потом и чистого холста, покрытого белым грунтом, но не тронутого художником (как у Раушенберга в «Белых картинах» 1951 г.). Это проблематика материальности пустоты, попадающая в пространство постминимализма только из-за способа нанесения краски параллельными линиями, образующими нечто вроде структуры, решетки. Но это не случайный способ, слишком явно он отсылает к Стелле.

Брайс Марден периода 1963–1964 гг. идет еще дальше в сторону усиления материальности и фактурности красочного слоя, используя (вероятно, под влиянием Джаспера Джонса) энкаустическую (старинную технику восковой живописи, связанную в XX в. почти исключительно с его именем). Тяжелый слой краски с добавлением воска, наложенный мастихином, не содержит в себе следов движения руки, но его брутальность очевидно противостоит решетке, являющейся основой изображения, предшествующей этой фактуре и постепенно исчезающей под ней (например, «Untitled» 1964 г. из SFMOMA).

Проступание художественного как собственно человеческого, связанного с телом, полом, возрастом и, наконец, личностью автора, характером индивидуального жеста и вообще наследием абстрактного экспрессионизма (в рамках которого все это имеет значение), более интересно. Здесь существует некий выбор. Истолкова-

ние этих проектов в терминах лирического, господствующих до эпохи минимализма и поп-арта. Или возможность последовательно придерживаться методологического принципа невозможности возвращения к художественному. В последнем случае человеческое трактуется физиологически (в духе идей Стеллы) и, может быть, психологически, но психология понимается как продолжение физиологии.

Но при любой трактовке главной является тема слабости — возрастной или гендерной, слабости женского или детского, человеческое как бы противопоставлено природному как дочеловеческому, т. е. связанному с землей, могущественному, хтоническому (помимо общего противостояния принципу структурности). Соответственно меняется медиа — вместо скульптуры и живописи появляется графика: графитовый карандаш (не большой холст и флейц, требующий физической силы для постоянного нажима, как у Стеллы, и уж тем более не стальной прокат, как у Серры) — инструмент женщины и ребенка. Этот карандаш, нервный и неуверенный, способен проводить лишь неровные линии, чертить сбитые сетки, но, если придерживаться избранного метода интерпретации, такая неправильность движений не содержит в себе ничего художественного. Подобный тип следов графита может быть описан как медицинская фиксация пульсации, дрожания, тремора на какой-нибудь условной «осциллограмме».

Женская слабость представлена у Агнес Мартин в ее почти незаметных сетках, проведенных серым графитом. Мартин — одна из героинь феминистского искусствознания гуманистического толка, в ней ищут идеологические — гендерные — альтернативы минималистской отчужденности и бесчеловечности. Хотя женское начало в ней подчеркивают и мужчины, например Брэндон Тейлор: «Изысканные решетки Агнес Мартин также женственны, поскольку преобразуют решетки, назойливо присутствующие в мужской модернистской архитектуре, смягчают их, делают отзывчивыми к спокойствию и поэтике» [19, с. 86–7]. Сама Мартин трактует свои вещи вполне в духе минимализма: «Эти эстампы выражают невинность сознания. Если ты следуешь за ними и делаешь свое сознание таким же пустым и спокойным, как и они, — и в то же время узнаешь здесь свои чувства — ты поймешь, что целиком соответствуешь этим работам» [X]. У нее другой, чем у Джадда, тип пустоты и спокойствия, другой тип безмятежности.

Тему детской слабости — превращения минималистских линий в каракули — можно увидеть у Боба Лоу, Пауля Клее эпохи минимализма. Это своеобразная эстетика бидермейера: финал дегероизации минимализма в ампирином понимании Тони Смита и Джадда (если придерживаться логики противопоставления ампира и бидермейера начала XIX в. как «большого» и «малого», публичного и домашнего, военно-триумфального и мирного стилей). Эстетика, создающая образ маленького человека с его неуверенностью, слабостью и инфантильностью (идеальный герой бидермейера — ребенок, подросток), неспособностью провести прямую линию (все заваливается набок даже по сравнению с Агнес Мартин, у которой мы видим слабый нажим карандаша, но более или менее регулярные сетки). Эта неспособность может иметь лирическое, философское, экзистенциальное измерение (с отсылкой к Саю Туомбли): человек сам по себе, изъятый из технологической цивилизации, бессилен и неспособен на «покорение природы». Но она может быть описана и физиологически, на языке медицины.

## Телесное (физиологическое)

Наконец, финалом постминимализма можно считать проступание физиологического, телесного, человеческого, часто социально и гендерно осмысленного (в том значении социальности, которое присутствует в категории гендера) и чаще всего сформулированного в терминах феминистской идеологии.

Как видно из случая Агнес Мартин, многие из предыдущих сюжетов, существующих в пространстве между материальностью и телесностью, или близких к ним тоже могут быть описаны в этих терминах. Например, Доротея Рокберн и ее работа с материалами, показывающая близость к проблематике Карла Андре, или работающая в границах раннего Андре (деревянных модулей, из которых складывается своеобразная протоархитектура) Джеки Феррара, или идущая значительно дальше Джеки Виндзор, связывающая элементы, сделанные из грубых материалов, еще более грубыми веревками (например, «Связанный квадрат» 1972 г.), подчеркивая телесный и одновременно первобытный, примитивный<sup>53</sup> характер геометрии<sup>54</sup>. Серия «Глина» Элис Эйкок, демонстрирующая слой земли с наложенными деревянными решетками (проект в духе Смитсона), сухую, растрескавшуюся, мертвую<sup>55</sup> землю до первого дня творения, может быть трактована вполне феминистски: земля с ее первозданностью символизирует женское начало, наложенная на нее дисциплинарная структура, т. е. решетка, — мужское.

Такие проекты можно перечислять довольно долго. И есть основания предположить, что они образуют — именно своей численностью — некий вариант идеологического (феминистского) искусства, играющего роль коммерческих аттракционов, завершающих так или иначе два первых варианта минимализма, адаптацию первоначально радикальных идей. Но это скорее предыстория (или параллельная, отчасти факультативная по отношению к главным сюжетам история). По-настоящему тема гендерной специфичности — в осмыслении природного, человеческого, телесного — связана с именем Евы Хессе. В ее проектах есть сложность и парадоксальность: женское<sup>56</sup>, понятое как теплое, живое и природное, рассмотрено в контексте минималистского, холодного, бездушного, мертвого, механического.

Здесь есть та же, что и с Мартин и Лоу, проблема выбора языка интерпретации, связанного и не связанного с минимализмом (с его специфическим антигуманизмом). Существует (и, пожалуй, являются господствующей) традиция гуманизации Хессе (типичные названия текстов о Хессе — «Minimalism with a human face: Hesse» или «Eva Hesse: Post-Minimalism into Sublime»), по которой органическое формобразование само по себе отсылает к природному, естественному, человеческому

<sup>53</sup> Отсылающий в числе прочего к моменту нулевой точки возникновения Америки, к пионерам (Yankee pioneer), по мнению Эллен Джонсон, цитируемому Кэти Зигель [20, p. 186].

<sup>54</sup> Проект Виндзор подчеркивает, что в противопоставлении женского и мужского в феминистском контексте принадлежностью мужского является не сила (природа все равно сильнее, а природное начало здесь отождествляется с женским), а логика и дисциплина.

<sup>55</sup> Земля из Долины Смерти.

<sup>56</sup> Слова «женское», «феминистское» по отношению к Хессе лучше брать в кавычки. Вот что об этом пишет Люси Липпард: «В тот самый год, когда женское искусство заявило о себе, Ева умерла, так что феминисткой она стать не успела. Она была против феминизма, но я думаю, что она обязательно бы к нему пришла» [XI].

(и дальше к творческому, художественному, живописному и скульптурному), не порождая никаких проблем. Но возможна и другая трактовка проблематики Хессе: понимание природного начала как столь же бесчеловечного и антихудожественного (сюрреалистического «бесформенного») с точки зрения гуманизма и эстетизма, как и индустриальные модули минимализма.

Природное, телесное (и женское) начало может быть понято в контексте сюрреализма — как висцеральное<sup>57</sup>: в метафорах внутренностей<sup>58</sup> (и именно женских внутренностей) с их неоформленностью и низменной функциональностью. Своеобразным продолжением висцерального можно рассматривать хтоническое начало, уже выходящее (метафорически) за пределы человеческой и женской телесности, но сохраняющее тему внутреннего, скрытого и бесформенного. Это или мир низших форм жизни — паутины, сплетенные самками насекомых, растительные ризомы (отсылающие к темам Луиз Буржуа)<sup>59</sup>, или просто слепая материя, плоть земли, лопающаяся пузырями.

Но у Евы Хессе эти темы связаны с цивилизацией, техникой и миром геометрических (минималистских) форм, стандартных модулей и решеток и материалами (латексом, полиэфирными смолами, стекловолокном и другими более сложными продуктами нефтехимической промышленности), и исходными формами, и общим пафосом лабораторного, иногда даже заводского<sup>60</sup> существования. В частности, в самом характере формообразования Хессе (даже в вещах, наиболее далеких от минимализма) прочитываются медицинские (клинические), т. е. вполне научные и технические, метафоры. Ее естественные, природные, женские формы образуются главным образом в результате процессов в химической (биологической) лаборатории и развиваются в результате экспериментов над чем-то похожим на плоть (пусть и возникшую в результате предшествующих манипуляций), содержащих скрытый садизм. Если говорить о предшествующих практиках, к которым так или иначе отсылает вся феминистская традиция от Буржуа до Хессе, спонтанность формообразования (под действием каких-то нечеловеческих факторов и агентов) является абсолютным идеалом и раннего (с автоматическими техниками), и позднего (где категория телесного «бесформенного» осмыслена в терминах Батая) сюрреализма. Собственно, от того же самого с помощью дадаистской алеаторики идет ранний минимализм.

Главный парадокс, связанный с Хессе, заключается в сильных (иногда даже слишком сильных) эстетических переживаниях, порожденных явлением нехудожественного порядка (в том смысле, в каком отказывались признавать свои проекты искусством минималисты). Исходя из всего прежде сказанного их тоже можно считать не эстетическими впечатлениями, а физиологическими реакциями, спазмами, которые с трудом поддаются описанию. Иногда это скрытое — и даже явное — отращивание, иногда страх, иногда что-то более сложное и трудноопределимое.

<sup>57</sup> Липпард, сделавшая Хессе центральной фигурой своей выставки «Эксцентрическая абстракция», специально противопоставляет ее висцеральное церебральному, мозговому, концептуальному (отсылающему к началу минимализма).

<sup>58</sup> В таких вещах, как «Studiowork» (1967) из МоМА (Нью-Йоркского музея современного искусства).

<sup>59</sup> «Rope Piece».

<sup>60</sup> Источником вдохновения (и материалов, и форм) Хессе была заброшенная текстильная фабрика в окрестностях Дюссельдорфа.

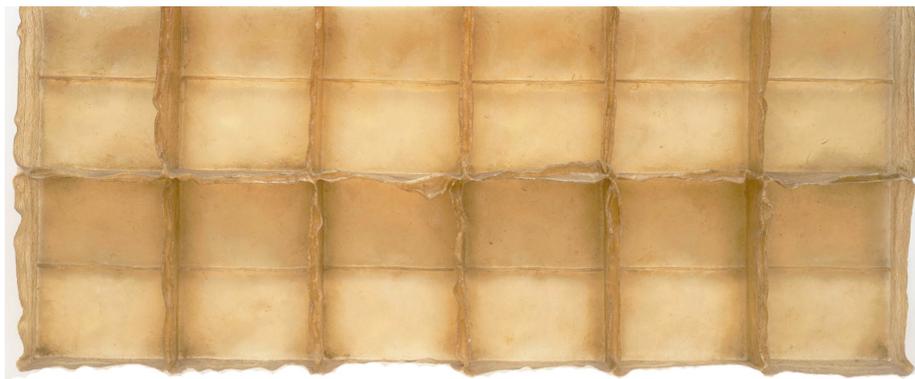


Рис. 10. Ева Хессе. *Sans II*. 1968. Музей современного искусства, Сан-Франциско

Ева Хессе действительно сложна и парадоксальна. Например, ее материалы — искусственные пластики, мягкие и полупрозрачные, перетекающие (как будто содержащие внутри какие-то жидкости<sup>61</sup>; рис. 10), желтовато-розоватых оттенков, близких к карнации, — обладают большей естественностью и телесностью, чем любые естественные материалы, они телесны и физиологичны до тошноты.

Все ее формы основаны на изменении геометрии — геометрического, регулярного, дисциплинарного начала. Часть форм Хессе (или формообразующих элементов) построена на утрате жесткости, размягчении, обвисании, оплывании, расползании, таянии, растворении: на действии невидимого реагента (биохимического происхождения, если искать метафоры), уничтожающего — постепенно, медленно — мужское начало, как бы переваривающее его. Физиологическая сложность и амбивалентность возможных зрительских реакций объясняется именно этим. Другая часть форм и их соединений (не стоит здесь употреблять слово «композиция») основан на прорастании, опутывании<sup>62</sup>, расползании корневой системы или паутины и демонстрирует одновременно беспомощность (бессильно свисающих или спутанных веревок и нитей или вялых отростков неизвестного происхождения), вызывающую мучительную жалость, и силу и угрозу, внушающую страх, понимание судьбы этой геометрии, обреченной на исчезновение в ризоме и паутине.

Такова, можно предположить, последняя стадия эволюции минималистского проекта в его третьей версии. Присутствие материального и телесного начала неизбежно ведет к его феминизации — и к распаду по данному образцу. Его судьба заключена в нем самом.

Ева Хессе — самый радикальный, самый осмысленный и самый подробный, как в журнале медицинской лаборатории, вариант деконструкции геометрических

<sup>61</sup> Например, «*Sans II*» (1968) из стекловолкна, напоминающего ткани внутренних органов.

<sup>62</sup> Самая простая иллюстрация — «*Metronomic Irregularity*» (1966): три квадратные плиты, соединенные (опутанные) тонкой проволокой, образующей нечто вроде вегетативной системы. На чуть более сложном, хотя тоже легко читаемом ходе построена «*Hang up*» (1966), самая известная вещь Хессе: «Большая петля из проволоки, выступая из пустой рамки, сворачивает в направлении зрителя, как будто пытаясь захватить пространство перед ним» [XII], демонстрируя скрытую — органическую, телесную, женскую — сущность геометрии и одновременно ее обнаружение, высвобождение (появление Евы из ребра Адама) и агрессивное вторжение в окружающее пространство, овладение им.

(индустриальных) форм. Ею минимализм как проект (включая все его постминималистские версии) завершается, переходя в нечто принципиально иное — радикальное искусство (наследующее сюрреализму), искусство телесности в духе Бойса и венских акционистов, уже никак не связанное с минималистским наследием.

## Литература

1. Stangos, Nikos, ed. *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*. 3<sup>rd</sup> ed. London: Thames & Hudson, 1994.
2. Gray, Camilla. *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922*. New York: Harry N. Abrams, 1962.
3. Ruhrberg, K., K. Honnef, M. Schneckenburger, and Ch. Fricke. *Art of the 20<sup>th</sup> Century*. Ed. by Ingo F. Walther. Cologne: Taschen, 2005, pt. II: Sculpture. New Media. Photography.
4. Rose, Barbara. "ABC Art". *Art in America* 53, no. 5 (1965): 57–69.
5. Arnason, Harvard H., and Elizabeth C. Mansfield. *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. 6<sup>th</sup> ed. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2010.
6. Краусс, Розалинда. "Левитт и прогресс". В кн. Краусс, Розалинда. *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*, пер. Анна Матвеева и др., 246–58. М.: Художественный журнал, 2003.
7. Фостер, Х., Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Бухло, и Д. Джослит. *Искусство с 1900 года: модернизм, анти-модернизм, постмодернизм*. Пер. Георгий Абдушелишвили и др., ред. Андрей Фоменко и Алексей Шестаков. М.: Ad Marginem, 2015.
8. Краусс, Розалинда. "Решетки". В кн. Краусс, Розалинда. *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*, пер. Анна Матвеева и др., 19–32. М.: Художественный журнал, 2003.
9. Battcock, Gregory, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Introd. by Anne M. Wagner. New York: E. P. Dutton, 1968.
10. Plagens, Peter. *Sunshine Muse: Art on the West Coast, 1945–1970*. Berkeley: University of California Press, 2000.
11. Meyer, James, ed. *Minimalism*. London: Phaidon Press, 2005.
12. Диди-Юберман, Жорж. *То, что мы видим, то, что смотрит на нас*. Пер. Алексей Шестаков. СПб.: Наука, 2001.
13. Marzona, Daniel. *Minimal Art*. Ed. by Uta Grosenick. Cologne: Taschen, 2004.
14. Fried, Michael. "Art and Objecthood". In *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. by Gregory Battcock, introd. by Anne M. Wagner, 116–47. New York: E. P. Dutton, 1968.
15. Joselit, David. *American Art Since 1945*. London: Thames & Hudson, 2003.
16. Роз, Барбара. *Американская живопись XX века*. Пер. Жак Петивер. Париж; Женева: SKIRA, 1995.
17. Краусс, Розалинда. "Скульптура в расширенном поле". В кн. Краусс, Розалинда. *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*, пер. Анна Матвеева и др., 272–88. М.: Художественный журнал, 2003.
18. Hopkins, David. *After Modern Art: 1945–2000*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000.
19. Тейлор, Брендон. *Art Today. Актуальное искусство 1970–2005*. Пер. Эвелина Меленевская. М.: Слово, 2006.
20. Siegel, Katy. *Since '45: America and the Making of Contemporary Art*. London: REaktion Books, 2011.

## Источники

- I. "Минимализм / minimalism". *Art Узел*. Дата обращения сентябрь 09, 2018. <http://artuzel.com/content/minimalizm-minimalism>.
- II. Bocola, Sandro. *The Art of Modernism: Art, Culture and Society from Goya to the Present Day*. Transl. by Catherine Schelbert and Nicholas Levis. München; London; New York: Prestel Verlag, 1994. Дата обращения сентябрь 09, 2018. [http://www.sandrobocola-booksonline.com/CSS/page8\\_eng.html](http://www.sandrobocola-booksonline.com/CSS/page8_eng.html) 12.
- III. Grunenberg, Christoph. "Sixty Years at Full Intensity". *Tate*. Дата обращения сентябрь 09, 2018. <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/sixty-years-full-intensity>.
- IV. "Ellsworth Kelly: Readymade Color". Дата обращения сентябрь 09, 2018. <http://www.theobsessiveimagist.com/2008/11/ellsworth-kelly-ready-made-color.html>.
- V. Bois, Yve-Alain. "Historical Studies. Ellsworth Kelly: Volume I. Cataloguing unexpected avenues of inquiry". *IAS*. Дата обращения сентябрь 09, 2018. <https://www.ias.edu/ideas/2015/bois-ellsworth-kelly-volume-1>.

- VI. Morellet, François. “65, 38, 21, 4, 72... Colour Chart III”. *Tate*, iss. 16 (2009). Дата обращения сентябрь 09, 2018. <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/65-38-21-4-72>.
- VII. “Ульянская школа дизайна. Браунстиль”. Дата обращения сентябрь 09, 2018. <http://do.gendocs.ru/docs/index-313.html>.
- VIII. Judd, Donald. “Untitled”. *MoMA Learning*. Дата обращения сентябрь 09, 2018. [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/donald-judd-untitled-stack-1967](https://www.moma.org/learn/moma_learning/donald-judd-untitled-stack-1967).
- IX. Charlton, Alan. “2 Part Vertical Painting”. *Tate*. Дата обращения сентябрь 09, 2018. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/charlton-2-part-vertical-painting-t07449>.
- X. Кобрин, Кирилл. “Молчание Агнес”. *Arterritory*. Дата обращения сентябрь 09, 2018. [http://www.artterritory.com/ru/teksti/statji/4963-molchanie\\_agnes](http://www.artterritory.com/ru/teksti/statji/4963-molchanie_agnes).
- XI. Обрист, Ханс Ульрих. “Люси Липпард”. Пер. Марни Рубинштейн. В кн. Обрист, Ханс Ульрих. *Краткая история кураторства*. Пер. Анна Зайцева. М.: Ad Marginem, 2013. Дата обращения сентябрь 09, 2018. <https://studfiles.net/preview/2958183/page:11/>.
- XII. Hesse, Eva. “Room 6”. *Tate*. Дата обращения сентябрь 09, 2018. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/eva-hesse/eva-hesse-exhibition-guide/eva-hesse-exhibition-guide-1>.

Статья поступила в редакцию 16 сентября 2018 г.;  
рекомендована в печать 28 мая 2019 г.

Контактная информация:

Бобриков Алексей Алексеевич — канд. искусствоведения, доц., ст. науч. сотр.; [great-bo@yandex.ru](mailto:great-bo@yandex.ru)

## Typology of Minimalism in the 1950–1960s. The Conceptual, Technological, and Material

A. A. Bobrikov<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> St. Petersburg State University,  
7–9, Universitetskaya emb., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

<sup>2</sup> Russian Institute of Art History,  
5, Isaakiyevskaya sq., St. Petersburg, 190000, Russian Federation

**For citation:** Bobrikov, Alexey. “Typology of Minimalism in the 1950–1960s. The Conceptual, Technological, and Material”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 3 (2019): 524–557. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.306> (In Russian)

In this article the possible principle of typologization of one of the main trends of modern art of the 1950s–1960s, minimalism, is considered for the first time. The basis of this principle is the relationship between structure and material. In accordance with this approach, minimalism can be divided into the conceptual (the material principle tends to disappear), the technical (the material is subordinated to the structure) and the material, the physical, the corporeal (the material dominates the structure). This approach is considered throughout the history of minimalism from Ellsworth Kelly to Eva Hesse. The novelty of the approach lies in the choice of the very principle of typologization: in the opposition of structure as a speculative concept to a material with oppositely directed — anti-structural — properties (a kind of ability to resist); in a broader context — the mind and the natural principle as philosophical categories. Their interrelationships, which change in the course of evolution, can be viewed as the driving force behind the development of minimalism (an art that possesses utmost abstractness and therefore is difficult to explain by traditional description and systematization). In addition, the history of minimalism, usually considered in the scientific literature within the 1960s, in this case begins in 1951 (from early Kelly, Morellet, Molnár), which reveals the earliest — conceptual — type of minimalism as a separate phenomenon that introduces the problem of the confrontation of two multidirectional principles.

*Keywords:* modernism, minimalism, conceptualism, structure, Ellsworth Kelly, Donald Judd, Eva Hesse.

## References

1. Stangos, Nikos, ed. *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*. 3<sup>rd</sup> ed. London: Thames & Hudson, 1994.
2. Gray, Camilla. *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922*. New York: Harry N. Abrams, 1962.
3. Ruhrberg, K., K. Honnef, M. Schneckeburger, and Ch. Fricke. *Art of the 20<sup>th</sup> Century*. Ed. by Ingo F. Walther. Cologne: Taschen, 2005, pt. II: Sculpture. New Media. Photography.
4. Rose, Barbara. "ABC Art". *Art in America* 53, no. 5 (1965): 57–69.
5. Arnason, Harvard H., and Elizabeth C. Mansfield. *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. 6<sup>th</sup> ed. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2010.
6. Krauss, Rosalind E. "LeWitt in Progress". Rus. ed. In Krauss, Rosalind E. *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify*, transl. by Anna Matveeva et al., 246–58. Moscow: Khudozhestvennyi zhurnal Publ., 2003. (In Russian)
7. Foster, H., R. E. Krauss, Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh, D. Joselit. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Rus. ed. Transl. by Georgii Abdushelishvili et al., ed. by Andrei Fomenko and Aleksei Shestakov. Moscow: Ad Marginem Publ., 2015. (In Russian)
8. Krauss, Rosalind E. "Grids". Rus. ed. In Krauss, Rosalind E. *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify*, transl. by Anna Matveeva et al., 19–32. Moscow: Khudozhestvennyi zhurnal Publ., 2003. (In Russian)
9. Battcock, Gregory, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Introduction by Anne M. Wagner. New York: E. P. Dutton, 1968.
10. Plagens, Peter. *Sunshine Muse: Art on the West Coast, 1945–1970*. Berkeley: University of California Press, 2000.
11. Meyer, James, ed. *Minimalism*. London: Phaidon Press, 2005.
12. Didi-Huberman, Georges. *That we See, that Looks at us*. Rus. ed. Transl. by Aleksei Shestakov. St. Petersburg: Nauka Publ., 2001. (In Russian)
13. Marzona, Daniel. *Minimal Art*. Ed. by Uta Grosenick. Cologne: Taschen, 2004.
14. Fried, Michael. "Art and Objecthood". In *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. by Gregory Battcock, introd. by Anne M. Wagner, 116–47. New York: E. P. Dutton, 1968.
15. Joselit, David. *American Art Since 1945*. London: Thames & Hudson, 2003.
16. Rose, Barbara. *American Painting of the 20<sup>th</sup> Century*. Rus. ed. Transl. by Zhak Petiver. Parizh; Zheneva: SKIRA Publ., 1995. (In Russian)
17. Krauss, Rosalind E. "Sculpture in the Expanded Field". Rus. ed. In Krauss, Rosalind E. *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify*, transl. by Anna Matveeva et al., 272–88. Moscow: Khudozhestvennyi zhurnal Publ., 2003. (In Russian)
18. Hopkins, David. *After Modern Art: 1945–2000*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000.
19. Taylor, Brandon. *Art Today. Actual Art 1970–2005*. Rus. ed. Transl. by Evelina Melenevskaja. Moscow: Slovo Publ., 2006. (In Russian)
20. Siegel, Katy. *Since '45: America and the Making of Contemporary Art*. London: REaktion Books, 2011.

## Sources

- I. "Minimalizm / minimalism". *Art Uzel*. Accessed September 09, 2018. <http://artuzel.com/content/minimalizm-minimalism>.
- II. Bocola, Sandro. *The Art of Modernism: Art, Culture and Society from Goya to the Present Day*. Transl. by Catherine Schelbert and Nicholas Levis. München; London; New York: Prestel Verlag, 1994. Accessed September 09, 2018. [http://www.sandrobocola-booksonline.com/CSS/page8\\_eng.html](http://www.sandrobocola-booksonline.com/CSS/page8_eng.html) 12.
- III. Grunenberg, Christoph. "Sixty Years at Full Intensity". *Tate*. Accessed September 09, 2018. <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/sixty-years-full-intensity>.
- IV. "Ellsworth Kelly: Readymade Color". Accessed September 09, 2018. <http://www.theobsessiveimagist.com/2008/11/ellsworth-kelly-ready-made-color.html>.
- V. Bois, Yve-Alain. "Historical Studies. Ellsworth Kelly: Volume I. Cataloguing unexpected avenues of inquiry". *IAS*. Accessed September 09, 2018. <https://www.ias.edu/ideas/2015/bois-ellsworth-kelly-volume-1>.
- VI. Morellet, François. "65, 38, 21, 4, 72... Colour Chart III". *Tate*, iss. 16 (2009). Accessed September 09, 2018. <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/65-38-21-4-72>.

- VII. "Ulm School of Design. Brownstyle". Accessed September 09, 2018. <http://do.gendocs.ru/docs/index-313.html>. (In Russian)
- VIII. Judd, Donald. "Untitled". *MoMA Learning*. Accessed September 09, 2018. [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/donald-judd-untitled-stack-1967](https://www.moma.org/learn/moma_learning/donald-judd-untitled-stack-1967).
- IX. Charlton, Alan. "2 Part Vertical Painting". *Tate*. Accessed September 09, 2018. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/charlton-2-part-vertical-painting-t07449>.
- X. Kobrin, Kirill. "Agnes's Silence". *Arterritory*. Accessed September 09, 2018. [http://www.artterritory.com/ru/teksti/statji/4963-molchanie\\_agnes/1/](http://www.artterritory.com/ru/teksti/statji/4963-molchanie_agnes/1/). (In Russian)
- XI. Obrist, Hans Ulrich. "Lucy Lippard". Rus. ed. Transl. by Marni Rubinshtein. In Obrist, Hans Ulrich. *Kratkaia istoriia kuratorstva*. Transl. by Anna Zaitseva. Moscow: Ad Marginem Publ., 2013. Accessed September 09, 2018. <https://studfiles.net/preview/2958183/page:11/>. (In Russian)
- XII. Hesse, Eva. "Room 6". *Tate*. Accessed September 09, 2018. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/eva-hesse/eva-hesse-exhibition-guide/eva-hesse-exhibition-guide-1>.

Received: September 16, 2018

Accepted: May 28, 2019

#### Author's information:

*Alexey A. Bobrikov* — PhD, Associate Professor, Senior Researcher; [great-bo@yandex.ru](mailto:great-bo@yandex.ru)