

Минимализм, минимал-арт, искусство ABC — художественное течение, возникшее в Нью-Йорке в 1960-х годах. В теории искусства обычно рассматривается как реакция на художественные формы абстрактного экспрессионизма, а также на связанные с ним дискурс, институции и идеологии. Для минимализма характерны очищенные от всякого символизма и метафоричности геометрические формы, повторяемость, монохромность, нейтральные поверхности, промышленные материалы и способ изготовления. Минимализм стремится передать упрощённую суть и форму предметов, отсекая вторичные образы и оболочки. Преобладает символика цвета, пятна и линий.

К художникам минимализма относятся: Карл Андре, Дэн Флавин, Сол Ле Витт, Дональд Джадд, Роберт Моррис, а также иногда причисляемый к ним Фрэнк Стелла.

В произведениях минимализма очевиден интерес к проблемам самочувствия урбанистической модульной среды. Например, конкретные структуры Морриса часто интерпретируют как «тренажеры» восприятия, позволяющие понять, как геометрически и объектно обосновано отношение к видимому и осязаемому миру.

История

Минимализм привлек внимание художественного мира Нью-Йорка между 1963 и 1965 годами после персональных выставок Дональда Джадда (1928—1994), Роберта Морриса (род. 1981), Дэна Флавина (1933—1996) и Карла Андре (род. 1935). И хотя никакой организованной группы или направления тогда не существовало, критики стали называть минимализмом (наряду с другими многочисленными наименованиями — «искусство первичных структур», «искусство унитарных объектов», «искусство ЛВС» и «хладнокровное искусство») простые на вид геометрические конструкции этих художников.

Минимализм родился в Америке. Первым его проявлением обычно называют выставку «черных картин» Фрэнка Стеллы в Музее современного искусства Нью-Йорка в 1959 году, апогеем считается выставка 1966 года «Первичные структуры» («Primary Structures»).

Самим авторам этот термин не нравился из-за присутствующего в нем негативного подтекста, словно их искусство было упрощенным и лишенным «художественного содержания». В некотором смысле минималисты поплатились за явный интерес к творчеству русских конструктивистов и супрематистов, особенно тех, чьи работы тяготели к откровенной абстракции. «Черный квадрат» (1915) супрематиста Казимира Малевича был важным индикатором нового вида искусства — демонстрации не-утилитарного и не-изобразительного.

Минимализм превратился в направление после крупной обзорной выставки

«Первичные структуры: молодые американские и британские скульпторы», устроенной в нью-йоркском Пирейском музее в 1966 году. Вскоре после этого термин «минимализм» стали употреблять по отношению к американским скульпторам — Андре Ричарду Артшвагеру (род. 1923). Рональду Бладену (1918–1988). Ларри Беллу (род. 1939), Флейвину, Джадду, Солу Левитту (род. 1928), Моррису, Беверли Пеппер (род. 1924), Ричарду Серра (род. 1939) и Тони Смиту (1912—1980); а также англичанам — сэру Энтони Каро (род. 1924), Филипу Кингу (род. 1934), Уильяму Такеру (род. 1935), Тиму Скотту (род. 1937) и картинам «постживописных абстракционистов».

Минималисты вели свою родословную от «Белого на белом» Малевича. Именно эта картина в свое время поразила Фрэнка Стеллу на экспозиции в нью-йоркском Музее современного искусства. Произведение Малевича в контексте минимализма означает очередное «окончание живописи» на пути в иные области работы с формой и материалом. Другими предшественниками минималистов были Бранкузи, Татлин, Родченко и Эд Рейнхардт.

Кристаллизация минимализма, альтернативы поп-арту, удовлетворяющей требованию новой объектной репрезентации и сохраняющей формальную связь с абстрактной художественной традицией, происходит с 1963 по 1966 год. В 1963 году дебютируют американские скульпторы-минималисты Дональд Джадд и Роберт Моррис, в 1964 году к ним присоединяются Дэн Флавин и в 1965-м — Карл Андре. Термин «минимализм» в 1965 году ввел Ричард Уолхейм, обозначив этим словом минимизацию ручного труда художника и связанное с ней формирование новой эстетики с минимальным присутствием авторского, индивидуалистического художественного содержания, поскольку смысловые дефиниции здесь возникают благодаря технологиям или свойствам материалов. Другое название — АВС-арт — фиксирует внимание на элементарности этого искусства, понимаемой и как конструктивность, и как простота, и как принципиальная изначальность. Апогеем движения становится выставка в Еврейском музее Нью-Йорка под названием «Первичные структуры», открывшаяся в 1966 году. Минималисты используют «конкретные структуры» — промышленные строительные модули, металлоконструкции. Актуальными материалами были плексиглас, оргстекло, хромированное железо, люминесцентные лампы, неон и пластик. В 1965 году Джадд сформулировал идею нового произведения в словах «особенный объект», имея в виду такую конструкцию, которая отличается от всего художественного и практического мира вещей внеэмоциональной экспрессией, свободой от нажитой и изжившей себя европейской культуры.

В конце 1960-х минимализм входит в зону деструкции. В 1968 году Моррис показывает уже не структуры, а распадающиеся вещества, заполняя экспозиционное пространство странным месивом из отходов нитяного производства, зеркал, асфальта, фетра и медной стружки. Люси Липпард называет это «беспокойным зрелищем». Множественные отражения «внутри» этого месива создают эффект пересылки, блуждания взгляда в деструктурированном поле зрения. (В 1990-е годы это открытие Морриса иронично использует Синди Шерман, показывая в компьютерной постановочной фотографии блеск зеркальца, в котором отражается взгляд то ли

автора, то ли зрителя, полуутопленного в разноцветных и богатых по фактуре блевотине и мусоре.) Х. Фостер связывает эту трансформацию минимализма с нарастающей силой искусства-как-процесса (силой движения флюксус, хэппенингов и перформансов) и соотносит ее с термином гештальтпсихологии А. Эренцвейга: «дедифференциация». Этот термин второй половины 1960-х означает динамический процесс, в котором эго разрушает или репрессирует фрагментарное, поверхностное восприятие ради достижения единства, синкретизма. По мнению Фостера, здесь происходит превращение поля зрения и произведения в поле зрения в своего рода «слепое пятно». Процесс личного зрения становится недействительным, но зато само открытое неразличимому зрение получает шанс слиться не с отдельными объектами созерцания, а со всем взглядом мироздания. Это объяснение, вероятно навеянное текстами самого Морриса и нацеленное на «перекодировку» минималистской объективности, распространения ее с объектов и структур на поля и сети, тем не менее прежде всего приходит в столкновение с объективными и форсированными элементами распадающегося, а не собранного энергией мира. В 1969 году скульптор-минималист и концептуальный художник Ричард Серра, начинавший свой трудовой путь на сталелитейном заводе, представляет в складских помещениях, оборудованных галерейщиком Лео Кастелли для демонстрации новейшего искусства, объект под названием «Литьё» — расположенные на полу бракованные куски литого свинца. Суть этого произведения — в извращении смысла слова: слыша «литьё», мы ожидаем увидеть совершенную промышленную форму, но наблюдаем ее девальвацию, приходим к распаду понятий. К началу 1970-х годов унитарные первичные структуры погружаются в бесформие. Выразительными становятся не соотношения модулей и комбинаторика форм, а экспрессия энтропии.

Особенности

Когда минималистское искусство впервые появилось, многие критики и крикливая публика нашли его холодным, безликим и суровым. Часто используемые промышленные материалы, собранные на заводе, не были похожи на искусство. Сейчас трудно понять многие резкие высказывания критики, поскольку во второй половине двадцатого века понятие «искусство» стало трактоваться более широко. Например, у Джадда были работы, сделанные на заказ по его эскизам, но от этого они не стали менее «джаддовскими», а откровенная чувственность материалов и поверхностей многих минималистских работ кажется какой угодно, но только не холодной. Световые инсталляции Флавины превращали пространство галереи или музея в нечто эфемерное; настенные скульптуры Джадда отбрасывали отблески на стены, как витражные окна в соборах: лежащие на полу работы Андре вызвали ассоциации с мерцающей мозаикой или... стеганым одеялом. При ограниченном количестве элементов в каждом объекте авторы достигали отнюдь не минимального художественного эффекта.

Очевидное неприятие сентиментальности сближает минимализм с другими видами искусства 1950-х и 1960-х годов — от французского «нового романа» и кино «новой волны» до неодадаизма, поп-арта и постживописной абстракции. Отстранение

художника от процесса создания произведения искусства и привлечение к творческому процессу интеллекта зрителя напоминает об элементах концептуального искусства. В последние годы термин «минимализм» часто используют по отношению к дизайнерам интерьера и мебели, графическим дизайнерам и модельерам, чьим работам свойственны чистота и строгость линий и рациональный декор (как это ни парадоксально, именно поэтому они производят впечатление эксклюзивности и роскоши).

В идеологии минимализма как переходного от модернизма к постмодерну искусства быстро обнаруживает себя двойственное отношение к традиции 1910–1920-х годов. Так, несмотря на демонстрацию конвенциональности конструктивного начала в произведениях Морриса и Андре, минималисты упорно мифологизировали технологии, подобно тому, как в эту практику погружались их предшественники 1920-х годов, советские «свеченисты», или художники из группы «Электроорганизм».

Сюжета, темы, персонажей в минимализме вообще не имеется. Язык минимализма требует ограничивать изображение самым минимальным количеством цветов, форм, линий, фактур. Предшественниками минимализма называли кубизм, геометрическую абстракцию Мондриана, а более всего творчество Малевича.

Лежащее лежит. Висящее висит. Блестящее блестит. Тяжелое имеет большой вес. Красная линия есть красная линия. Только об этом и о других подобных истинах может сообщить нам произведение художника-минималиста. Все остальное неясно и обманчиво, ненадежно и сомнительно. И потому не признаются никакие «коннотации», никакие метафоры или символы. И уж конечно, никакого рассказа быть не может, как не может быть «идеи» в привычном понимании этого слова. Ева Хессе говорила, что предмет ее изображения — ничто, Nothing. Минималисты с радостью и облегчением пытались поверить в то, что они очищают искусство от Авгиевых конюшен вранья, мифологических завихрений и патетических поз.

Джадд

Джадд, изучавший философию и историю искусства в Колумбийском университете в Нью-Йорке, был одним из самых интересных интерпретаторов искусства, создаваемого им самим и другими минималистами. В своей основополагающей статье 1965 года «Специфические объекты» Джадд писал:

В сущности, реальное пространство более убедительно и определено, чем изображение на холсте... Новое произведение искусства, безусловно, внешне больше похоже на скульптуру, чем на то, что создает живопись, но оно ближе к живописи... В отличие от скульптуры, здесь важен цвет.

Художники, о которых говорил Джадд, — Фрэнк Стелла, неодадаисты Роберт Раушенберг, Джон Чемберлен, Клас Олденбург и «новый реалист» Ив Клейн — создавали работы, не подходившие под существующие категории живописи или скульптуры, но сочетавшие элементы обоих. Джадд называл их «специфическими объектами». Этот термин часто используют и по отношению к его собственному творчеству. С 1961 года он стал работать в трех измерениях. Его настенные полки разрушили традиционное представление о живописной работе (плоскость на стене) и скульптуре (объем на постаменте), вызвав вопрос по существу: настенные полки — это живопись или скульптура? Полки покрыты краской, как это делается в живописных работах, но они выступают из стены, поэтому сама стена становится частью произведения искусства. Кроме того, они сделаны из материалов, которые иногда используются в скульптуре, таких как клееная фанера, алюминий, оргстекло, железо и нержавеющая сталь. Эти простые конструкции рожают множество сложных толкований. Постоянным предметом обсуждения стало взаимодействие между негативным и позитивным пространствами в реальных объектах и самих объектов с их непосредственным окружением, например, с пространством музея или галереи. В 1971 году Джадд взял под свой контроль эту проблему, переехав из Нью-Йорка в городок Марфа в Техасе, где превратил несколько зданий в постоянные экспозиции с инсталляциями как своих работ, так и работ других художников.

Цель Джадда состояла в том, чтобы, следуя Фрэнку Стелле, окончательно освободиться от картины мира как таковой, от иллюзорного пространства живописи, пусть даже и абстрактной, с которым Джадд связывал предвзятые и предзаданные миру правила.

Джадд полагал, что его полированные металлические или плексигласовые ящики являются сверхскульптурой, сверхчеловеческим средством выражения, открытым всему миру, и действительно, полированные поверхности этих объектов, установленных в техасском городке Марфа, день и ночь ловят облик мира вне себя.

Моррис

Моррис в своих кубических объемах (1965) исследует те же вопросы. Большие зеркальные предметы, зрители и пространство галереи взаимодействуют как части постоянно изменяющегося арт-объекта, что придает драматизм акту восприятия, усиливает визуальное впечатление и экспрессию пространства и движения. Подобные трактовки объединяют минимализм с перформансом и лэнд-артом. Моррис также работал в этих направлениях. Однако в его высказывании 1966 года подчеркивается парадокс простоты:

Простоту формы вовсе не обязательно отождествлять с простотой впечатления. Унитарные формы не ослабляют взаимоотношений. Они упорядочивают их.

Моррис называл минималистские объекты «унитарными». Моррис связывает свое творчество с опытами гештальтпсихологии, которую активно развивали конструктивисты 1920-х годов. Однако он демонстрирует то, как все, что казалось в 1920-е незыблемыми основами восприятия, на самом деле осознается и ощущается ситуативным, фрагментированным и разобобщенным. Он переносит акцент на условия восприятия конкретных структур. Прямые углы и индустриальные формы в инсталляции Морриса 1964 года говорят о пластических качествах как о вероятностных, зависимых от положения и конфигурации объекта, с которым мысленно соотносит себя зритель.

Флавин

Флавин исследовал темы, связанные с пространством и светом. Он знаменит, главным образом, своими флюоресцентными световыми скульптурами, или «пространствами», такими, например, как «Розовое и золотое» 1968 года. Эти работы кажутся воплощением особой минималистской цели: показать предмет таким, какой он есть. Тем не менее, благодаря использованию света и пространства, в котором устанавливались неоновые трюки (они освещали окружающие поверхности и создавали на них отражения), скульптуры Флавина приближаются к состоянию дематериализации, не зависящему от самого объекта. «Символизация становится все менее значимой» — писал Флавин о минимализме в 1967 году. Как и Джадд, Флавин изучал историю искусства в Колумбийском университете и всегда признавал наличие в своих работах многочисленных отсылок к различным художественным явлениям, например, к реди-мэйду Марселя Дюшана или работам конструктивистов. Памятник В.Татлину (1964) Флавина представляет собой композицию из неоновых трубок, напоминающую о ранних попытках Татлина соединить эстетику и технологию. Флавин признавал также, что его «Диагональ 25 мая 1963 года» — желтая неоновая трубка, расположенная под углом 45° к полу — была вдохновлена «Бесконечными колоннами» (ок. 1920) Константина Бранкузи и ему же посвящена. В этой работе есть нечто от трансцендентной ауры скульптуры Бранкузи, а инсталляции Флавина обращали на себя внимание благодаря их сакральному характеру.

Работающий с неоновыми трубками Дэн Флавин утверждал, что электрический свет обладает правом первородства по отношению к свету, представленному в красках. Его цель состояла в том, чтобы научиться использовать окрашенное люминесцентное сияние, преображающее пространство, визуально уничтожающее углы, стены и т. д. Причем Флавин не просто по-дизайнерски увлекался эффектами искусственного освещения, но и придумал целую философию светового минимализма: здесь любые повторения и воспроизведения конструкции сохраняют и даже усиливают ее, поскольку она не растрачивается в повторениях, в отличие от живописного оригинала, но несет свой сияющий свет повсюду неизменным. Любопытно, что самые ранние монохромные абстракции с прикрученными неоновыми лампами Флавин, получивший католическое образование, называл иконами.

Андре

Для Андре важными источниками вдохновения стали модульные скульптуры Бранкузи и и полосатые картины Стеллы с присущей им внутренней соразмерностью. Андре экспериментировал с различными цветами и массами из металла и других материалов, исследуя проблемы правильного расположения скульптуры и ее взаимоотношений с человеческим телом. В работе «Произведение искусства из 37 частей» (1969), предназначенной для Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке, тридцать шесть отдельных фрагментов соединяются в «тридцать седьмую» форму. В отличие от традиционной скульптуры, вертикальной или стоящей на постаменте, эта работа была горизонтальной — она лежала на полу, словно ковер. Зрителя приглашали взаимодействовать с работой, пройти по ней, чтобы ощутить — как осязательно, так и визуально — особенности разных видов металла, послуживших исходным материалом.

Карл Андре в 1966 году располагает на полу 139 кирпичей под названием «Рычаг». Это произведение, требующее от зрителя, чтобы он уткнулся глазами в пол, намеренно «снижает» приапическую, по словам скульптора, энергию обелисков Бранкузи, смиряет вертикальное стремление модернистов. Вертикализмом, впрочем, жертвуют ради всеобщего равенства. По своей первой профессии Андре был путевым обходчиком, и ежедневное изучение железнодорожных шпал привело его к идее создания нового художественного «паркета» — геометрических «наборных полов» из дерева, металлических пластин или кирпичей. Он видел исключительное достоинство своих произведений в том, что каждая их часть универсально заменима другой такой же и, следовательно, все произведение является символом равенства, доступного зрителю визуально и тактильно (по «полам» Андре разрешалось ходить, чтобы почувствовать качество сопротивления материала, его скульптуру можно было трогать, буквально по-коммунистически «равнять» себя с ней в строю одинаковых брусьев).

Архитектура

Хотя формально в архитектуре не существует минималистской школы, многие архитекторы-модернисты стремились в своих проектах к чистоте и строгости стиля, который можно смело назвать минимализмом. Среди них — Людвиг Мис ван дер Роэ, превосходно сформулировавший принцип «меньше — значит больше», и мексиканский архитектор Луис Барраган (1902—1988), чей дом в Такубайя в Мехико (1947) знаменит благодаря геометрической безупречности форм и энергичному цветовому решению. Живопись, скульптура и архитектура соединились в Torres Ciudad Satelite (1957—1958) — памятнике, созданном Барраганом совместно со скульптором Матиасом Герицем (1915—1990). Расположенный на автостраде в городе-спутнике Мехико Сиудаде, он представляет собой пять раскрашенных башен из бетона высотой от 49 до 58 метров, известных также под названием «башни без функции».

Превью: Сол Ле Витт. «Красный квадрат, белые буквы». 1963.

Источники:

1. Демпси Э. Путеводитель по современному искусству.
2. Андреева Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века.
3. Якимович А.К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990.