

Живопись острых граней

«Живопись острых граней», или живопись жёстких контуров (Hard-edge painting) — живопись, которая содержит фигуры (часто, но не обязательно, геометрические) с резкими, чёткими контурами. Этот стиль связан с геометрической абстракцией, постживописной абстракцией и живописью цветового поля.

Термин был предложен писателем, куратором и арт-критиком «Лос-Анджелес Таймс» Жюлем Лангснером (англ.) в 1958 году. Хотя это определение можно было бы применить и к таким направлениям как пуризм, чаще под живописью жёстких контуров подразумевают тип живописи, который возник как реакция на спонтанность и живописную технику абстрактного экспрессионизма.

Крупнейшие представители данного направления — Эльсуорт Келли и Кеннет Ноланд. Также к живописи жёстких контуров относят ранние работы Йозефа Альберса и Пита Мондриана.

Постживописная абстракция

Постживописная абстракция, или хроматическая абстракция — течение в живописи, зародившееся в Америке в 1950-е гг. Термин введен критиком Клементом Гринбергом для обозначения направления, представленного на курируемой им выставке 1964 года в Музее искусств округа Лос-Анджелес (затем в Walker Art Center и Art Gallery of Ontario in Toronto). Возникла в сфере авангардизма одновременно с поп-артом и являлась альтернативой «живописи действия».

Гринберг, предложивший термин «постживописная абстракция», выделяет в нем направление «field painting», представляющее монотонное повторение упрощенных геометризованных форм. Критик Л. Эллуэй предложил термин «систематическое искусство», некоторые же пользуются названием «новая абстракция» или «hard edge».

В 1960 году Гринберг опубликовал статью «Живопись модернизма», в которой определил модернизм как автокритическую систему, которая развивается, рефлексирюя по поводу собственных средств, подобно тому как это происходит в науке, где каждое следующее открытие влечет за собой комментарий предшествующих открытий и все большую формализацию предмета. Первым модернистом Гринберг называет Канту, который воплотил дух западной цивилизации, движущейся вперед благодаря неуклонной ревизии собственных основ. Теория модернизма, по Гринбергу, в не меньшей степени зависит и от философии Гегеля. Ведь цель тотальной критики искусством своих основ заключена в постепенном очищении искусства живописи от внеположных ему свойств скульптуры или литературы и восхождении к самому себе, к реализации своего идеального духа. В теории Гринберга идея очищения живописи от

«Живопись острых граней» и постживописная абстракция в
искусстве США 1960-х годов | 2

сюжета, сформулированная еще Аполлинером, доведена до предела формализации: в 1960-е годы он ставит картину, живописное тело в зависимость от его костяка, то есть от формы подрамника. «Сезанн пожертвовал достоверностью, или правильностью изображенного, чтобы приспособить рисунок и композицию к четырехугольной форме холста. Именно неотвратимая плоскостность подрамника оказывается решающей в процессе критики и самоопределения искусства модернизма. <...> Плоскостность, двухмерность – единственное свойство, присущее исключительно искусству живописи, и поэтому живопись модернизма ориентирует себя прежде всего на плоскостность».

Процитированный текст Гринберга был посвящен новой форме американской абстракции конца 1950-х, которая получила говорящее название «постживописной».

Гринберг поддерживает «хроматическую» абстракцию Ротко и Ньюэна, или, как ее еще называли, «абстракцию окрашенных полей». В слове «поле» слышится и физический термин, который делает язык культуры «научным» и объективным, более материалистическим и формализованным, а подход к творчеству – более предметным.

К числу мастеров этого направления относятся художники, которые работали еще в 50-е гг., но чье творчество окончательно определилось лишь в следующее десятилетие, — Б. Ньюмен, М. Ротко, К. Ноланд, Э. Келли, Ф. Стелла, Дж. Майер, Ю. Олиотски, М. Луис, Л. Пуне. Следует подчеркнуть эйдестический характер творчества этих художников. Форматы их композиций могут приобретать различные конфигурации.

«Отцы» этого направления в США: Йозеф Альберс, хранитель традиции Баухауза, автор серии картин «Оммаж квадрату», и Эд Рейнхардт. По словам Жака Барзена в пересказе Эдварда Люси-Смита, постживописная абстракция выявляет «аболиционизм» американского абстрактного экспрессионизма.

Представители минимального искусства, продолжая тенденцию геометрического абстракционизма, и особенно американского направления «острых граней» (Барнет Ньюмен, Эллсуорт Келли, Кеннет Ноланд), попросту стремились свести форму к минимуму.

Постживописная абстракция отталкивается от абстрактного экспрессионизма, фовизма и постимпрессионизма. Основные признаки: чёткие края, свободный мазок, гармония (или контраст) простых форм, монументальность, созерцательно-меланхолический склад живописи, аскетичность. Постживописная абстракция также является потомком геометрической абстракции, округляя и смягчая её.

В большинстве случаев новые абстракционисты избегают открытой эмоциональности абстрактного экспрессионизма и отвергали экспрессивные жестиколяционные мазки и тактильные поверхности «живописи действия», выбирая более спокойный, безликий подход. И хотя некоторые их визуальные особенности и живописные техники демонстрируют близость к абстрактным экспрессионистам Барнетту Ньюмену и Марку

Ротко, они не разделяли трансценденталистские убеждения последних относительно искусства. Взамен они стремились подчеркнуть скорее предметность картины, чем ее иллюзорность. Имевшие определенную форму холсты подчеркивали единство живописного изображения, формы и размера картины.

Под влиянием Рейнхардта, проповедовавшего «искусство ради искусства», они отвергли социально-утопические устремления конкретных художников, чье творчество порой напоминает их собственное.

Гринберг писал о Кеннете Ноланде, но его слова имеют также самое прямое отношение к «полосатым картинам» Фрэнка Стеллы, написанным в 1958–1959 годах. Именно Стелла первым в американской живописи отказался от энигмы цвета и света. Его предшественниками на этом пути были, по мнению многих американских искусствоведов, предтечи постмодерна Р. Раушенберг и Д. Джонс. В 1951 году Раушенберг делает белую картину – окрашенный белой краской, зеркально отполированный холст, в поверхности которого неясно отражаются окружающие предметы, то есть уже не столько живопись, сколько объект. Однако это своеобразное зеркало-картина, более изощренная и совершенная форма «супрематического зеркала», еще было наделено очевидной связью с мистикой Ничто, с отражением мироздания, оно буквально представляло собой рефлексивную поверхность; «белые картины» Раушенберга Джон Кейдж еще сравнивал с «аэропортами для солнечного света»; сам же художник в письме к Бетти Парсонс объяснял их так: «Один белый как единый Бог... в пластической полноте Ничто». Стелла доводит материалистическую веру формализма в то, что живопись – это «чистая оптическая иллюзия» (Гринберг), до закономерного обнажения неокрашенного холста как основы и одновременно символа этой веры. Стелла, как и Раушенберг, превращает картину в объект. Но его картина-объект откровенно банальна – это геометрическая плоскость с каким-то изображением на одной стороне. В его живописи главным оказалась именно форма подрамника: ширина рейки подрамника была пропорциональной основой полосатой композиции. Окрашенные полосы чередовались с участками открытого холста, краска была аккуратно нанесена от руки, композиции отличались утрированным геометризмом и холодной нигилистической скукой. Вскоре Стелла привносит в эту живопись элемент промышленной объектности – он меняет основу (холст на металл). Позднее он начал работать на подрамниках геометрических форм: на трапециях, ромбах, октагонах с дыркой в центре, треугольниках и т. д. Самая известная картина Стеллы под названием «Брак разума и убожества» из этой ранней серии в 1960 году была куплена в Музей современного искусства с выставки-манифеста нового поколения «Шестнадцать американцев». По иронии судьбы, Стелла прославился одновременно с тем, как Ротко и Ньюмэн, старше его раза в два, получили свои первые персональные выставки в Музее современного искусства; можно сказать, что он своей откровенно циничной живописью совершенно затмил их славу. Стелла, который принадлежал к первому поколению американских художников, изучавших абстрактное искусство в институте (он писал диплом о Поллоке), говорил в своей лекции 1962 года, что перед ним стояли две профессиональные проблемы: при помощи симметрии уравновесить плоскость картины и при помощи повторяющегося узора «вытащить» пространство картины из

«Живопись острых граней» и постживописная абстракция в искусстве США 1960-х годов | 4
глубины на поверхность. Все это должно было быть сделано с применением малярных принадлежностей. Последователь Гринберга Майкл Фрид в статье «Формат как Форма: О новых картинах Фрэнка Стеллы» ввел два новых термина - «буквальный» и «изображенный» формат. Буквальный формат - это, собственно, формат подрамника, а изображенный - это все нарисованное на картине. Преобладание буквального формата над изображенным позволяет наконец покончить с «оптическим иллюзионизмом» Поллока.

Живопись Стеллы предьявляла глазу зрителя эстетический вакуум, стерильное ничто, лишенное своей диалектической противоположности. Элсворт Келли и Кеннет Ноланд пришли к аналогичному типу «постживописной» абстракции: они делали геометрические композиции на холстах или металле неровной трапециевидной формы, используя новые промышленные красители.

-
1. Турчин. По лабиринтам авангарда.
 2. Демпси Э. Стили, школы, направления
 3. Андреева. Все или ничто

Превью: Red Blue Green. Эльсуорт Келли. 1963. Источник:
<https://www.wikiart.org/ru/elsuort-kelli/red-blue-green-1963>