

art&cult

артикульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№2 (2-2011)

А.Б. Парыгин

ПЕРВЫЕ ШАГИ ТВОРЧЕСКОЙ ШЕЛКОГРАФИИ В США

В статье рассматриваются ключевые моменты истории американской шелкографии, как эстампной техники зародившейся в начале XX века; Гай Маккой и первая выставка его авторских работ; Характеристика творчества основных американских художников работавших в шелкографии в 1920-1940-х годы; Федеральный Художественный проект США, его роль в развитии процесса.

Ключевые слова: искусство США, шелкография, сериграфия, графика, эстамп, печатная графика, искусство 1930-х годов, Гай Маккой, Федеральный художественный проект США.

We examine key historical moments of American serigraphy, as a print method at the beginning of the 20th c.; Guy McCoy and his first exhibition; the description of the work of American artists, who practiced serigraphy in 1920-1940-s; Federal Art Project in the USA, contributed to the development of the serigraphy art.

Keywords: art of the USA, silkscreen print, serigraphy, graphic arts, print, print graphic, the art of 1930-s, Guy McCoy, Federal Art project in the USA.

Осенью 1938 года молодым (34-летним) американским художником Гаем Криттингтоном Маккоем на его персональной выставке в нью-йоркской «Галерее современного искусства» были представлены шестнадцать шелкографических эстампов, исполненных водорастворимыми красками. В их числе наиболее ранние авторские отпечатки «Абстракция № 1 или женщина, держащая кота», «Абстракция № 2» и «Натюрморт» (все три композиции датируются приблизительно 1938 годом) ¹.

Это были листы небольшого формата (примерно 14 X 18 см по изображению) отпечатанные автором собственноручно, тушевым методом примерно в восемь цветов, весьма незначительным тиражом (от 10 до 20 экз. каждой работы). Плоскостно решённые, построенные на контрастных цветотональных отношениях больших, наплывающих друг на друга аморфных пятен разной формы, они всё-таки были скорее условно трактованными натурными композициями, нежели абстрактными, как заявлял художник.

Так или иначе, но выставка состоялась и имела определённый успех ². С тех пор с легкой руки американских искусствоведов Маккой считается родоначальником авторской шелкографии. Такому событию способствовал ряд факторов. Первый заключается в том, что Гай Маккой, получивший профессиональное образование в Канзасском художественном институте, с 1932 года был сотрудником нью-йоркской компании «Хобокен» где занимался прикладной шелкографической печатью и хорошо знал потенциальные возможности этой техники.

Вторым и, вероятно, непосредственным побудительным мотивом к созданию серии эстампов стала организованная Карлом Зигроссером и прошедшая в Нью-Йорке с большим успехом выставка графики Пикассо, Брака, Матисса и других французских

¹ The Catalog, Guy Maccoy's Color Prints: Silk Screen Process: / [каталог выставки]. – New-York, 1938.

² Цит. по: Watrous J. American Printmaking: A Century of American Printmaking 1880–1980. – P. 104 (Guy Maccoy, in a Letter to Carl Ziggrosser, 4 June 1941, Now in the Department of Prints, Drawings and Photographs, the Philadelphia Museum of Art).

мастеров ³. В экспозиции были представлены листы, выполненные в технике пошуара (являющейся разновидностью ручной трафаретной печати).

Основное занятие и выставка, на которой он побывал, подтолкнули начинающего художника к мысли о возможности создания шелкографией авторских произведений, при этом значительную роль в удачной реализации экспозиционного проекта Маккоя сыграл его куратор Карл Зигроссер, взявший на себя решение всех организационных вопросов.

Годом позже Карлом Зигроссером, бывшим тогда главой отдела эстампов в «Галерее Бейхай», а впоследствии возглавившим отдел эстампов Филадельфийского художественного музея, вводится в обиход термин сериграфия. По его словам, понятие «сериграфия» призвано было обозначать авторскую шелкографию, которую, в отличие от репродукции или копии, от замысла до печати должен исполнять сам художник ⁴. Этот факт явился важной вехой на пути признания шелкографии искусством и отделения её художественного сегмента от промышленно-прикладной технологии.

Далее Маккой поступает очень по-американски: в течение нескольких лет в переоборудованном под микро-мастерскую автобусе художник ездит по стране, рекламируя метод, создавая и тут же продавая свои работы. По словам жены и ассистента художника Жено Петти, это выглядело примерно так: «...Гай читал некоторые лекции... в 39-м, мы взяли трейлер и проехали через восточную часть государства от Сан-Пауло до Флориды, и он читал лекции в художественных ассоциациях – художникам, и затем мы показывали им, как делать сериграфии...»⁵.

Впоследствии работа Маккоя «Три дерева и низкое небо» (1943) одной из первых среди шелкографических эстампов удостоилась чести музейной закупки и в 1943 году была включена в постоянное собрание графики Библиотеки Конгресса США. Примерно к этому времени относятся сериграфии «Дыня и яблоки» (1940), «Гнезда цапли», «Король и королева», «Зеленый плод» (1943), «Закрытый мост» (1945), «Синий сарай» (1947), «Синие птички» (1949).

Маккой много занимался шелкографией и в 1950-1960-е годы. Пожалуй, он был одним из немногих американских художников этого периода, предпочитавший другим жанрам натюрморт. Работая пастозно, создавал лаконичные и эмоционально насыщенные цветом листы, изображавшие его любимые предметы и фрукты: «Дыни и виноград» (1951), «Подсолнухи 67» (1967). Своим композиционным строем, обращением с пластической формой эти эстампы художника невольно напоминают об опыте мастеров парижской школы начала XX века, к которой Маккой явно испытывал пиетет. Не менее интересны и пейзажи: «Птички» (1950), «Бурная точка», «Весна», «Полёт» (1951), «Корабельные рей» (1957). Сделанные легко и технически просто, они удачно передают непосредственность натурального впечатления, являясь при этом всё же вариациями на тему.

Образно говоря, если несколько абстрагироваться от детализации и сюжетной конкретики, то творческая шелкография родилась в конце 1930-х годов, через соединение формальных идей раннего европейского авангарда и передовой печатной технологии (обладавшей древнейшими восточными корнями) на практически белом листе американского искусства, что является одним из первых примеров тотального взаимопроникновения, взаимовлияния и взаимозависимости в искусстве эпохи глобализации.

Но вернёмся к исторической канве и обозначим, что Гай Маккой не был первым художником, применившим экранную технику для печати станковых графических работ. При этом, с нашей точки зрения, его основная заслуга, помимо презентации и

³ Там же. P. 103–104 (Guy Maccoy, in an interview with the author at the Guy Maccoy Studio, Canoga Park, California, 14 March 1977).

⁴ Zigrosser C. Serigraph – a New Medium// Print Collector's Quarterly. – 1941., № 28, Dec. – P. 442–477.

⁵ Interview with Genoi Pettit and Guy Maccoy Conducted by Betty Lochrie Hoag In Chatsworth, California June 24, 1965. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

популяризации метода как искусства, заключается в том, что он, работая с шелкографией, сознательно или бессознательно, но избегал подражания другим графическим техникам и разрабатывал ходы и приёмы, адекватные языку именно сеточной печати. Понимание специфичности выразительных возможностей шелкографии и необходимости сотрудничества с материалом, а не просто использования его для изготовления тиража с уже готовых гуашей или акварелей к большинству американских художников пришло несколько позже.

Ещё в начале 1920-х годов в южных штатах Америки, в ряде городов, расположенных вблизи Тихоокеанского побережья, при помощи шелкографии делались цветные плакаты и листовки. Печатались шелкографские постеры и в других штатах. Здесь можно назвать цветные листы, изготовленные в 1923 году чикагской «Мозер и компания» (штат Иллинойс), из коллекции Национального музея американской истории: «*Барахло на продажу*», «*Плохая работа вредит каждому*», или более поздние вещи – «*Отрывной календарь на 1932 год*», плакат – «*Лыжник*» из коллекции Музея изящных искусств Сан-Франциско.

В этот же период в Калифорнии создавались такие многоцветные и сложные для печати работы, как «*Закрытый фургон*», «*Орегонский путь*» (ок. 1923) Фреда Грайсона Сайера, экземпляры которых являются сейчас довольно редкими, несмотря на значительный изначальный тираж. Любопытно отметить, что в обширном комментарии на ярлыке, прилагавшемся к пейзажу Сайера, было написано буквально следующее: «Тонгеарт репродукция в гуаши с живописной картины в той же самой технике. Это воспроизведение корректно передало все уникальные эффекты, и это единственный известный метод, посредством которого картина может быть воспроизведена в точной технике, используемой живописцем в оригинале».

Гильберт Росс Тонг был тем человеком, которому, судя по всему, одному из первых пришла в голову мысль об использовании уникальных свойств шёлкового экрана для печати произведений искусства, что он с успехом и осуществил, достигнув на этом поприще значительных результатов. Посвящённая ему журнальная статья 1928 года начиналась с таких слов: «Многие ли из нас покупали художественные работы, думая, что это оригинальная картина, но обнаруживали, что это была точная шелкоэкранный реплика?»⁶

В 1922 году Тонг, имевший профессиональное художественное образование и уже знакомый с шелкографией, побывал на выставке гуашей пейзажиста Грайсона Сайера, проходившей в Сан-Франциско, и понял, что он мог бы воспроизвести их шёлковым экраном, и незамедлительно изложил свою идею художнику, который её одобрил и принял предложение о сотрудничестве. Объединившись с двумя печатниками – пионерами шелкоэкранный техники – Ф. О. Брантом и Дж. А. Гарнером Тонг создаёт в Сан-Франциско «*Компанию Вельветон постер*», специализированную на изготовлении художественных репродукций. К образцам шелкографий, выпущенных «*Вельветон*», относятся и листы, имеющие подпись Питера Ирвина Брауна, отпечатанные примерно в 1925 году: «*Миссия в Санта-Барбаре*», «*Церковь нашей Леди Маунт Кармел в итальянско-швейцарской винодельной колонии*» и другие.

Вскоре Тонг переезжает в Лос-Анджелес. С помощью покровителей он организывает новое предприятие – «*Художественную компанию Тонга*» и регистрирует его под тем же названием, под которым он к тому времени уже воспроизвёл семь акварелей Грайсона Сайера, обозначив технику печати как сайрография. В своей работе с копиями Тонг, достигший действительно высокого качества факсимильности воспроизведения оригиналов, использовал до пятидесяти и более экранов и цветов, требовавших порой по три месяца на полную печать 2000 экземпляров одного пейзажа.

Позднее, в конце 1920-х годов, он совместно с Джоном Ван Паттеном организывает шелкографские «*Студии Вантон*», воспроизводившие живописные картины, в том числе и масляными красками на холсте.

⁶ Imelli Al. Gilbert Tonge Skilfully Reproduces Paintings with Screen Process// Signs of the Times. – 1928, January – P. 69–70.

И всё же вышеназванные шелкографские отпечатки, несмотря на причастность к технологическому процессу авторов-художников и высокую степень аутентичности, были скорее репродукционными, чем авторскими.

Пожалуй, самые ранние из известных на сегодняшний день станковых графических работ, в которых шелкография выступает в роли, целенаправленно применённой художником техники для создания самостоятельного произведения искусства, относятся к середине 1930-х годов. Здесь можно назвать закомпонованную в круг, построенную на столкновении открытых жёлтых, синих и красных работу 1935 года Гарри Стернберга *«Над рекой»*, художника, в 1930-е годы много занимавшегося печатной графикой, в частности литографией и офортом. На энергичной за счёт цветового решения и необычного ракурса (вид снизу) композиции, отпечатанной тиражом 30 экземпляров, изображён рабочий-высотник с поднятым вверх отбойным молотком в руках, кабель от которого змеей закручивается вокруг его ноги, подчёркивая тем самым экспрессию момента.

В целом, преобладание фабрично-заводской тематики, сцен тяжёлого физического труда пролетариата, во многом проистекавшее из жесточайшего экономического кризиса, поразившего страну, являлось типичным для искусства США 1930-х годов и нашло своё отражение в большинстве шелкографских эстампов этого времени.

Для произведений искусства, выполненных в подобной стилистике, был даже введён в обиход специальный термин – «социальный реализм», говорящий о масштабности данного явления. В связи с этим невольно напрашивается параллель с искусством социалистического реализма, окончательно победившего в Советской России все остальные течения именно в 1930-е годы. При этом интересно отследить различия в подходах к трактовке темы: в СССР – радость труда, понимаемого как борьба и коллективное созидание ради светлого всеобщего завтра, в Америке – труд как неизбежная и тяжёлая ноша, вместе с тем, не лишённая индивидуалистического пафоса.

Основным центром, в котором в 1930-1940-е годы создавались станковые шелкографии, был город Нью-Йорк. Достаточно быстро идея широкого использования техники обрела здесь сторонников и пропагандистов, завоёвывает популярность у американских художников-графиков. Важную роль в этом процессе сыграл *«Федеральный Художественный проект»*, историю создания которого, есть смысл описать подробнее.

В разгар Великой депрессии правительственным распоряжением от 6 мая 1935 года президентом США Франклином Делано Рузвельтом был дан старт экспериментальному проекту, известному как ВПА ⁷. Основная часть проекта включала в себя государственное финансирование объектов социальной инфраструктуры: строительство домов, мостов, дорог и аэропортов. Также в июле этого года ВПА был разработан *«Федеральный проект номер один»*, целью которого являлась помощь лишившимся заработка художникам, писателям, актёрам и музыкантам. В том числе был запущен в действие руководившийся Холгер Кэхил – *«Федеральный художественный проект»*, являвшийся подразделом ВПА. Ориентированный на поддержку изобразительного искусства, этот проект осуществлялся более чем в 100 центрах 48 штатов, заняв тем самым около 6000 человек, половина из которых занималась непосредственно созданием произведений искусства, предназначенных для размещения в общественных учреждениях (библиотеках, школах и т. д.). По приблизительной оценке американских экспертов, за всё время существования программы, было создано 2566 фресок, 17744 скульптуры и 108099 станковых картин. Возможно, эти цифры выглядят несколько завышено, но и они дают представление о масштабах проделанной работы.

Но вернёмся непосредственно к шелкографии. В этот период инициативу по дальнейшему освоению трафаретной печати берёт на себя Нью-йоркское графическое

⁷ Works Progress Administration (WPA).

отделение ⁸, организованное на базе существовавшего с 1934 года «*Плакатного проекта*». Руководить им назначили Ричарда Флойса – дизайнера, родившегося в Германии и проповедовавшего эстетику Баухауса. Свобода, данная художникам, работавшим с плакатами, их директором, позволила осуществиться самым смелым экспериментам с композицией, цветом и формой. По этому поводу в своём эссе, написанном в 1930-е годы, Флойс резюмировал, что движение, запущенное правительством в целях развития коммерческого плаката невольно подняло его на истинно художественную высоту ⁹.

Изначально постеры раскрашивались от руки. Позже стали использовать шелкографию, которая была адаптирована для массового производства в 1936 году, работавшим на проекте художником-дизайнером Энтони Велонисом. Вскоре был основан шелкографский цех, в котором плакаты создавались совместными усилиями: художники отвечали за разработку дизайна, подбор цветов и иногда создание трафаретов, а технический персонал цеха печатал плакаты. Как правило, за один день делали до 600 экземпляров. В 1938-1939 годах Велонис, курировавший сеть коммерческих шелкографских магазинов, издал первые брошюры, рассматривавшие вопросы, связанные с шелкографией как графической техникой для художников ¹⁰. Под его влиянием шелкоэкранный эстамп постепенно начинает занимать своё место и в искусстве эстампа. Помимо Энтони Велониса, параллельно с плакатами создававшего станковые шелкографии – «*Рыбачьи лодки*», «*Нью-Бедфорд*» (1936), «*Интерьер станции*» (1939). С отделом постоянно сотрудничали шесть художников: Элизабет Олдс, Гарри Готлиб, Рут Ханей, Луис Лозовик, Эжен Морли и Хьюман Варсагер. Подавляющее большинство листов, сделанных тогда в шелкографском цехе, на оборотной стороне имеет штамп «*Город Нью-Йорк. ВПА Художественный проект*».

Около 1937 года к авторской шелкоэкранный печати обращается Макс Артур Кон, приобретший первый опыт работы с этой техникой в 1920-е годы в нью-йоркской студии прикладного искусства. Наиболее ранние из его шелкографий, среди которых «*Река Гарлем*» (1937) – лирические пейзажи нью-йоркских окраин с довольно типичной для американских графиков того времени реалистической, но обобщённой трактовкой природы. Запечатлённые в ритме будничной, медленно текущей жизни, они сдержанны, неспешны и уравновешены – «*Ночная сцена*», «*Восстановление линейного корабля*», «*Дорога на Истон*». Художник продолжал заниматься шелкографией вплоть до 1945 года – «*На пляже*», «*Рыбаки*» и другие. При этом ранние цветные эстампы Макса Кона (городские мотивы конца 1930-х – начала 1940-х годов) по фактуре очень близки его акварелям, на основе которых они и делались.

В 1942 году художник становится соавтором Бигелейсена по книге о техниках шелкографии, выдержавшей впоследствии несколько переизданий, а в 1950-е годы возглавляет собственную художественную студию, где по его словам, в числе других преподаёт шелкографию молодому Энди Уорхолу. Позднее, в 1960-1970 годы Кон переходит к работе с более условной пластической формой, приблизившись в своих композициях к абстрактному искусству, но авторской шелкографией больше не занимается.

В начале 1940-х годов шелкографией увлекается художник Эдвард Ландон, несколько позже, возглавивший «*Национальное общество шелкографии*» в качестве президента. Вскоре Ландон, полностью отказавшись от живописи, посвящает себя исключительно шелкоэкранному эстампу, которым он занимался до своей смерти в 1984 году, издав (тиражами от 25 до 50 экземпляров) более 240 эстампов. Многие из

⁸ *Graphic arts division of the New York FPA.*

⁹ *Art for the Millions: Essays from the 1930-s by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project /Ed. Francis V. O'Connor. – Greenwich, Conn.: New York Graphic Society [1973].*

¹⁰ *Velonis An. Technical Problems of the Artist: Technique of the Silk Screen Process. – New-York, 1938. – 15 p.;*
Velonis An. Technique of the Screen Process. – New York, 1939. – 35 p.; *Velonis An. Silk Screen Technique. – New York, 1939.*

них, являясь почти или полностью абстрактными, несут на себе следы его увлечения музыкой и скандинавской культурой: «*Контрапункт*» (1942), «*Визави*» (1947), «*Зал славы*» (1951), «*Случайное столкновение*» (1982).

Общей и характерной особенностью шелкографских отпечатков 1930-1940 годов стал достаточно «плотный» цвет, что явилось следствием использования художниками густого красочного слоя, полностью перекрывавшего тон бумаги, и насыщенных цветов, на визуальном уровне приближавших отпечатки к своим гуашевым прототипам – эскизам, на основе которых большинство из них и делалось. Некоторые приёмы, популярные в то время, напоминают эффекты литографии, опыт работы в ней имели практически все профессиональные графики.

При этом стоит заметить, что основная масса эстампов, как правило, подписывалась авторами, но часто без указания даты создания и тиража, что существенно затрудняет их временную атрибуцию. К таким шелкографиям относятся, например, цветные сюжетные листы с извечной женской проблематикой работавших в Нью-Йорке Лины Гурр – «*Жалобы*», «*Быть как невеста*» (ок. 1936) и Рут Гикоу – «*Деревня*» (ок. 1937).

Меньше чем через два года после выставки Маккоя, уже в марте 1940 года организуется второй персональный показ шелкографского эстампа. Автор, известный американский живописец и график Гарри Готлиб, до этого успешно занимавшийся литографией, выставил 12 графических листов (9-11 цветов) с изображением жанровых сцен, разворачивающихся на фоне уравновешенных провинциальных пейзажей, запечатлённых в разное время года. Весьма характерные для всего творчества художника в 1930-е годы эти листы, несомненно, стилистически близки к идеям уже упоминавшегося нами социального реализма. В числе экспонированных работ, кстати, отпечатанных в плакатном шелкографском цехе, были: «*Ни дождя, ни солнца*» (ок. 1937), «*Побережье Новой Англии*» (ок. 1940), «*Рыбацкая вечеринка*» (ок. 1940) и другие. К сказанному можно добавить, что двумя годами позже, в 1942 году шелкографская работа Готлиба «*Зима на катке*» (1940) удостоилась медали за лучший эстамп на 40-й Ежегодной выставке акварелей и эстампов в Пенсильванской художественной академии.

В 1939 году из-за резкой критики в Сенате ассигнование *ВПА* программ существенно сокращается, а в июне 1943 года проект официально прекратил своё существование. Шелкографский цех проработал до 1942 года, когда всё его имущество, по причинам прекращения программ, было передано «Графической секции отдела военного обслуживания». За всю историю *ВПА* было выпущено 240000 эстампных отпечатков (в основной массе – шелкографий) и более 35000 плакатов общим тиражом около 2 миллионов (на сегодняшний день, по данным Библиотеки Конгресса США, из них сохранилось менее 2000 экземпляров).

Ещё до расформирования цеха в мае 1940 года ряд американских художников объединяется в «*Шелкографскую группу*», которая в начале 1944 года реорганизуется в «Национальное общество сериграфии» с директором в лице Дорис Мельтцер и амбициозными коммерческими и просветительскими планами, осуществившимися лишь отчасти ¹¹.

В этой связи интересно будет узнать, как описывал (в 1965 году) тот бурный и весьма противоречивый период в истории искусства шелкографии Гай Маккой: «...идея относительно сериграфии начинается в 1933 году... я работал с акварельной техникой, и это получалось не очень удачно... Федеральный художественный проект имел отдел постеров и эти люди были вовлечены в выполнение шелкографских плакатов для города Нью-Йорка. <...>. Они использовали масляную краску. Я работал с 1933 с акварельной техникой. Они развивали масляную технику... потому что акварельная техника меняла регистрацию шёлка. Шёлк растягивался от воды... выходило нечётко... Но даже с этой идеей... я сделал первую персональную выставку... Второй

¹¹ Подробнее см., например.: Shokler H. The National Serigraph Society: The First Ten Years// Serigraph Quarterly 4:2 – 3 [1949, May and August]. P. 1; Zigrosser C. Ten Years of Serigraphy// The New Colophon. – 1948., № 1.1, January. – P. 64.

показ сериграфий был [сделан] в 1940 человеком по имени Гарри Готлиб. <...> И это было сделано с масляными красками ¹².

Тогда и началось сериграфское движение. <...> Жено и я находились у его истоков; <...> и, в конечном счёте, стало называться «Национальным обществом сериграфии». Это, я думаю, началось около 1941 или 1942 года. И затем Жено и я были с «Национальным обществом сериграфии» вплоть до, приблизительно, 1947 или 1948 года. Затем мы отошли от него и уехали в Калифорнию. И там мы начали преподавать сериграфию в институте в 1948 году... и преподавали... в течение приблизительно пяти... семи лет... В процессе мы развивали много важного для сериграфии на Западном побережье и сформировали другое общество, которое теперь называется «Западное общество сериграфии». Я был президентом этого общества в течение множества лет, и Жено была вице-президентом» ¹³.

В конце 1930-х – начале 1940-х годов, ещё до появления знакового в его творческой биографии дришпинга, знаменосец абстрактного экспрессионизма Джексон Поллок экспериментировал с разными способами получения оттисков (в этот период он был одним из участников программы WPA). В том числе, около 1943-1944 года, видимо, уже после подписания контракта с Пегги Гуггенхейм, обеспечивавшего ему некоторую финансовую независимость, сделал несколько отпечатков (не получивших названий) через шёлковую сеть – эксперимент, пластически во многом предвосхитивший его последующие картины.

Примерно в то же время сериграфские эстампы печатают Чарльз Келлер – «Свинг» (1939); Гарри Шоклер – «Деревенская площадь» (1937), «Астрь» (1941), «Сквер, Гарвард» (1945); Филип Бурнхам Хикен – «Бакень», «Похоронь» (1946), «Стаккато» (1949), «Тоннель» (1949); Роберт Гвазми – «Через поле» (1944), «Пение и штопка» (1946), «Женщина, сеющая зерно» (ок. 1946); Стенли Вильям Хайтер – «Персонажи» (1946); Сидней Глен Фоссум – «Деревенский магазин» (1949).

В этот период в Америке авторской шелкографией занимаются многие художники-женщины, отдававшие предпочтение, в основном, городским пейзажам и натюрмортам. Можно назвать эстампы Мириам Иблинг – «Симфония» (1941), Мари Р. Макферсон – «Морские Ворота», «Нью-Йоркская гавань» (1941), Жозефины Копенхавер – «Фрукты и цветы», Хильды Роббинс – «Маяк». Своеобразным исключением из этого правила является пример жанровой свободы в подходе к изобразительному материалу Дор Бозвел – «Машина времени» (1947), «Малорка» (1951), «Оазис» (1954) и Сильвии Волд – «Тундра» (1952), «Волна» (1952), «Тёмные крылья» (1958). Обе художницы активно экспериментировали в области беспредметного искусства, но если Бозвел, напечатавшая значительное количество шелкографских принтов тиражом от 25 до 50 экземпляров, тяготела к экспрессивно-живописному решению своих композиций, то Волд, разрабатывавшая большую тему, которую можно обозначить как движение к протоархаике, апеллировала к большему лаконизму, условности и некоторому автоматизму в технике создания образов.

¹² В тексте мы попытались сохранить стилистическую специфику языка художника во время интервью (распечатка с магнитофонной ленты).

¹³ Interview with Genoi Pettit and Guy Maccoy Conducted by Betty Lochrie Hoag In Chatsworth, California June 24, 1965. Archives of American Art, Smithsonian Institution.