

Научная статья / Research article  
УДК/UDC 7.036(4)+7.038.55  
DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-28-36

*Ирина Павловна Кузнецова*  
*Irina Pavlovna Kuznetsova*  
магистр философии, художник, аспирант,  
MA of Philosophy., artist, postgraduate student,  
Новосибирский Государственный Университет архитектуры, дизайна и искусств  
им. А.Д. Крячкова (Новосибирск, Россия)  
Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts  
named after A.D. Kryachkov. (Novosibirsk, Russia)  
kuznetsova.irka@gmail.com

## АБСТРАКТНАЯ МАШИНА ИСКУССТВА ХУДОЖНИКОВ «КРУГА ГЛАЗГО» THE ABSTRACT MACHINE THE ART OF THE GLASGOW CIRCLE ARTISTS

В данной статье предпринята попытка анализа и интерпретации искусства художников «круга Глазго» начала XXI века с целью определения его уникальных черт и своеобразия. В качестве возможной теоретической рамки была выбрана философия Жюль Делёза в интерпретации таких авторов, как Саймон О'Салливан, Стефан Зепке и Мануэль Деланда. Первая часть статьи посвящена введению основных понятий и определению ключевых этапов нашего исследования. В основной части статьи представлен общий анализ произведений художников «круга Глазго», выявлен основной тип сегментации материи в их работах, а также рассмотрено создаваемое ими пространство. В заключительной части статьи мы исследуем ряд территориальных мотивов в произведениях конкретных художников из «круга Глазго», таких как Мартин Бойс, Клэр Барклей и Карла Блэк. Этот анализ позволяет нам увидеть, как именно работает абстрактная машина искусства этих художников и как создается эффект «загадочной грусти» и меланхолии, производимый их инсталляциями на зрителя. В качестве вывода мы даем определение абстрактной машины искусства этих художников как «внутреннего пейзажа».

**Ключевые слова:** шотландское искусство, круг Глазго, современное искусство, постконцептуальное искусство, инсталляция, реди-мейд, Жюль Делёз, Феликс Гваттари, абстрактная машина, постструктурализм

**Для цитирования:** Кузнецова И.П. Абстрактная машина искусства художников «круга Глазго» // Артикульт. 2024. №1(53). С. 28-36. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-28-36

This article attempts to analyze and interpret the art of the artists of the “Glasgow circle” of the early 21st century in order to determine its unique features and originality. The philosophy of Gilles Deleuze, as interpreted by such authors as Simon O'Sullivan, Stefan Zepke and Manuel Delanda, was chosen as a possible theoretical framework. The first part of the article is devoted to introducing basic concepts and defining the key stages of our research. The main part of the article presents a general analysis of the works of artists of the “Glasgow circle”, identifies the main type of segmentation of matter in their works, and also examines the space they create. In the final part of the article we explore a number of territorial motifs in the work of specific artists from the Glasgow circle, such as Martin Boyce, Clare Barclay and Carla Black. This analysis allows us to see exactly how the abstract art machine of these artists works and how the effect of “mysterious sadness” and melancholy that their installations produce on the viewer is created. As a conclusion, we define the abstract machine of the art of these artists as a “internal landscape.”

**Keywords:** Scottish art, Glasgow Circle, contemporary art, post-conceptual art, installation, ready-made, Gilles Deleuze, Felix Guattari, abstract machine, poststructuralism

**For citation:** Kuznetsova I.P. “The Abstract Machine of The Art of the Glasgow Circle Artists.” *Articult.* 2024, no. 1(53), pp. 28-36. (In Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-28-36

Инсталляции художников «круга Глазго» отчетливо заявляют о проблеме осмысления современного искусства: организованные словно зашифрованное послание, настойчиво требующее интерпретации и «расколдовывания», они ускользают от любой попытки их понимания, оставляя лишь эмоциональное послевкусие: слабое ощущение грусти и оставленности. Объединенные учебой на курсе environmental art Школы искусств в Глазго в 80-90-х гг., художники этого круга – Кэти Вилкес (Cathy Wilkes), Клэр Барклей (Claire Barclay), Мартин Бойс (Martin Boyce), Саймон Старлинг (Simon Starling), Хейли Томкинс (Hayley Tomkins), Карла Блэк (Karla Black), Люси Скер (Lucy Skaer), Ричард Райт (Richard Wright) и др. (подробнее о формировании «круга Глазго» см. статью [Кузнецова, 2022]) – работают с трехмерным пространством, полностью обживая галерею, и помещают зрителя внутрь композиционно-организованной среды, в которой смешиваются реди-мейды и уникальные скульптуры, абстрактные картины и дизайнерские предметы мебели, жесткие структуры и текущие,

© Кузнецова И.П., 2024

Дата поступления: 23.09.2023. Дата одобрения после рецензирования: 07.11.2023. Дата публикации: 30.03.2024.

бесформенные скопления материи, фигуративные и нефигуративные элементы, поэтизированные тексты и промышленные станки. Балансируя между организованностью и хаосом, нарративностью и мимолетными ощущениями, эти эстетические «среды» принципиально незамкнуты и перетекают друг в друга, повторяя и видоизменяя свои элементы и композицию от выставки к выставке.

Одну из наиболее убедительных попыток интерпретации этого нового искусства сделал британский исследователь Саймон О'Салливан в ряде своих статей [O'Sullivan, 2000, 2005], в которых он рассматривает произведения художников «круга Глазго», используя такие концепты философии французских постструктуралистов Жюль Делёза и Феликса Гваттари как «абстрактная машина», «виртуальность», «машина лицности» и другие. Обращение к философии Делёза и Гваттари при анализе современного искусства представляет собой отдельную проблему: и из-за отсутствия в корпусе их трудов работ, которые бы последовательно очерчивали некую философию искусства, и из-за обилия разнообразных прочтений и интерпретаций их философского наследия. Однако уникальность и полнота этого философского аппарата делает такой междисциплинарный подход в искусствоведении, на наш взгляд, многообещающим. Мы разделяем точку зрения О'Салливана о том, что применение Делёзианской философии к искусству «круга Глазго» крайне продуктивно, в том числе и из-за особенностей самого искусства художников этого круга, и намерены в этой статье продолжить предложенную им линию искусствоведческого анализа. Однако мы также критически относимся к некоторым аспектам его интерпретации. Во-первых, О'Салливан характеризует искусство «круга Глазго» как «осциллирующее между фигуративностью и абстрактностью» [O'Sullivan, 2000, p. 193], между означиванием и незначащим, не-знаковым, но не демонстрирует, как именно производится такой эффект, и к каким эффектам приводит. Мы собираемся предложить другой подход, который вывел бы нас за пределы этих дихотомий, и планируем показать, что это «раскачивание» между противоположными полюсами является одной из ключевых характеристик их искусства. Во-вторых, О'Салливан понимает искусство в Делёзианско-спинозистском ключе: как встречу, производящую эффект, в результате которой порождается новая субъектность. Мы же будем рассматривать не воздействие искусства на зрителя, а то, как это воздействие производится. В-третьих, О'Салливан не различает виртуальное и возможное [O'Sullivan, 2000, p. 200-201] и поэтому понимает искусство как абстрактную машину, актуализирующую часть своего потенциала. Именно актуализацию *возможного* будущего и производство нового О'Салливан называет основной функцией новейшего искусства и его отличительной особенностью [O'Sullivan, 2000, p. 204], называя искусство художников «круга Глазго» «повторением модернизма» [O'Sullivan, 2000, p. 193]. Мы же планируем обратиться к более структуралистскому пониманию виртуального как работающей машины, которая производит пространство, сегментирует материю и имеет определенные аттракторы, заставляющие художника повторять (действия, образы и т.д.). Для этого мы обратимся к трудам по философии искусства британских и американских авторов, которые развивают тот аспект мысли Делёза и Гваттари, который концентрируется вокруг концептов «абстрактной машины» и «диаграммы». Среди таких исследователей, помимо Саймона О'Салливана, следует назвать Стефана Зепке (Stephen Zepke), Якуба Здебика (Jakub Zdebik), Сабрину Акиллес (Sabrine Achilles) и Гарина Доуда (Garin Dowd). Кроме того, в третьей части нашего анализа мы обратимся к объемной и оригинальной интерпретации философии Жюль Делёза, которую представляет теория ассамбляжей Мануэля Деланды: она даст нам ценные идеи для приложения Делёзианских концептов к произведениям современного искусства. Целью нашего исследования является определение абстрактной машины художников «круга Глазго» как принципов и конкретных способов создания их работ. Для этого мы сначала сформулируем, опираясь на труды Делёза и Гваттари, а также интерпретации этих трудов Зепке и Деланда, то, в рамках какого понимания концепта «абстрактной машины» мы будем работать, и выделим области предстоящего анализа. В частности, мы рассмотрим, что именно необходимо проанализировать в искусстве выбранных художников, чтобы определить их абстрактную машину. Затем на конкретных произведениях искусства ряда художников из этого круга мы покажем конфигурацию их абстрактной машины и рассмотрим, в чем заключается ее своеобразие по сравнению с концептуальным искусством и различными направлениями модернистской живописи.

**Абстрактная машина и диаграмма**

Вышеназванные авторы, опираясь на философию Делёза и Гваттари, предлагают рассматривать искусство как особый режим бытия, производящий новое. Проходя через две фазы (паразитическую и эмбриональную, parasitical and germinal [O'Sullivan, 2000, p. 197], в терминах Саймона О'Салливана или через стадии критики и утверждения нового в терминах Стефана Зепке [Zepke, 2005, p. 6-8, 225-226]), искусство разрушает организованные, структурированные формы материи, чтобы вернуться к живым потокам материальных сил, из которых оно и создает новую реальность. Делёз и Гваттари, ссылаясь на «Хаос в поэзии» Дэвида Герберта Лоуренса, описывают этот процесс следующим образом: «У Лоуренса есть неистово-поэтический текст, где описывается, чем занята поэзия: люди для прикрытия всегда делают себе зонтики, на нижней стороне которых рисуют небосвод и записывают свои условности и мнения; а поэт или художник делает в зонтике разрез, раздирает небосвод, чтобы впустить немного вольного и ветреного хаоса и обречь резким светом проступающее в прорези видение – первоцвет Вордсворта или яблоко Сезанна, силуэт Макбета или Ахава» [Делёз, Гваттари, 2009, с. 235]. О том же говорит Делёз в своих лекциях о живописи 1981 года, обращаясь к таким художникам, как Тёрнер, Сезанн, Ван Гог, Пауль Клее и Фрэнсис Бэкон: «акт живописи проходит через хаос или катастрофу. <...> в процессе рисования необходима катастрофа, чтобы из него что-то вышло»<sup>1</sup>. Делёз заимствует у Бэкона «странное», как он говорит, слово «диаграмма» для обозначения «зоны безумия в картине» (*une zone folle lâchée dans le tableau*), некоего встроенного механизма разрушения и порождения нового: «вслед за Бэконом, назовем диаграммой это двойное понятие, вокруг которого мы вращались с самого начала, – [с одной стороны,] зародыш катастрофы или зародыш хаоса. <...> С другой стороны, она [диаграмма] была бы сердцевинной живописного акта, именно из нее что-то выходит, должно выйти»<sup>2</sup> [Deleuze, 1981].

Общая механика процессов созидания, изменения и разрушения достаточно подробно сформулирована Делёзом и Гваттари в их работе «Капитализм и шизофрения: Тысяча плато». Давая определение абстрактной машине, Делёз и Гваттари формулируют его следующим образом: «Абстрактные машины состоят из *неоформленных материй и неформальных функций*. Каждая абстрактная машина – это консолидированная совокупность материй-функций (*филум и диаграмма*)» [Делёз, Гваттари, 2010, с. 866]. То есть абстрактная машина как функциональная инстанция организует, с одной стороны, сегментацию хаоса и оформление неких единств из потоков энергии-материи, а с другой, напротив, – совершает их декодирование и детерриториализацию (то есть разрушает структуру, оформленность и связность элементов), нарушая баланс организованной системы и вызывая возникновение нового, которое затем снова организуется и структурируется. Способ организации такой неоформленной энергии-материи (или функция) будет называться диаграммой. Философы также отмечают, что абстрактные машины «датированы и именованы», и мы можем говорить, к примеру, об абстрактной машине Баха [Делёз, Гваттари, 2010, с. 867], об абстрактных машинах отдельных художников, в случае если они разрушают живописную традицию. Стефан Зепке пишет об абстрактной машине Фрэнсиса Бэкона так: «Бэконовская диаграмма начинается с отказа от сверхкодирования венецианской живописи, проходя через катастрофу и позволяя тем самым возникнуть новым механизмам конструирования и экспрессии, определяя новую реальность живописи» [Zepke, 2005, p. 226]. Кроме этого, можно говорить о конкретных абстрактных машинах, эксплуатируемых целыми художественными направлениями.

Описывая абстрактную машину отдельного художника или группы, мы должны определить, во-первых, тип сегментации материи – каким образом сегментируется неоформленная материя, – затем тип пространства, которое возникает в результате такой сегментации, производимой абстрактной машиной, и в конце концов – конкретный способ организации материи в пространстве, или территориальные мотивы.

<sup>1</sup> ...la peinture, l'acte de peindre passe par le chaos ou par la catastrophe. <...> Nécessité de la catastrophe dans l'acte de peindre, pour que quelque chose en sorte.

<sup>2</sup> ...appelons diagramme, à la suite de Bacon, appelons diagramme cette double notion - autour de laquelle on tourne depuis le début - de catastrophe germe ou chaos germe. <...> D'autre part il serait au cœur de l'acte de peindre et d'autre part c'est de lui que sortirait, devrait sortir quelque chose.

### Типы сегментации материи

Делёз и Гваттари выделяют два типа сегментации материи. Молекулярная сегментация относится к гибкому режиму ризомы, а молярная – к жесткому режиму дерева: в первом случае мы имеем дело с более мелкими и менее оформленными частицами, бинарности их отношений производится множеством центров, которые не сводятся к единой оси. В случае древовидной организации мы имеем дело, во-первых, с более крупным и жестким сегментированием: сегменты четко определены в своей сущности, форме и отношениях. Во-вторых, все бинарные отношения в итоге отсылают нас к единому центру, а в-третьих, такое пространство становится однородным, элементы – взаимозаменяемыми. Это уровень более крупных единств, собранных в жесткие функциональные структуры, на котором появляются иерархия, унификация элементов и целеполагание (то есть производится сверхкодирование) [Делёз, Гваттари, 2010, с. 348-349, 366].

Применительно к искусству мы можем говорить о различном сочетании процессов сегментации молярного и молекулярного типа, характеризующих те или иные художественные периоды и направления. Так, к примеру, в классическом искусстве мы имеем дело с молярной машиной сверхкодирования, которая осуществляет перевод между средами, распределяя и гармонизируя формы и субстанции, устанавливая последовательности и регулярности. Эту бинарную машину Делёз называет машиной лицезности (*visageité*) [Делёз, Гваттари, 2010, с. 276, 285-286]. Речь идет о формировании некоей матрицы оппозиций, которая управляет всей организацией художественного произведения. Нам представляется, что концептуализм и поп-арт также, как и классическое искусство, работают преимущественно с порядком молярных величин (геометрические формы, обыденные предметы, слова и фразы), разрушая и перестраивая отношения между ними, вводя случайность и сериальность как виртуальную бесконечность произведения, в то время как абстрактный экспрессионизм работает преимущественно на молекулярном уровне, не создавая оформленных объектов или высказываний (художники работают с каплями, а не с фигурами, а также с силой гравитации, скоростью брызг и т. д. [Зерке, 2005, р. 140-141]). Здесь, однако, следует отметить, что это разделение не может быть строгим, и в каждом искусстве проявляются оба полюса: бесконечно размножая и повторяя оформленные элементы, концептуализм и поп-арт могут вовлечь нас уже в область микроперцепций, а в абстрактном экспрессионизме можно увидеть восстановление оппозиций (передний план/глубина, контраст цветов и т.д.).

Если же говорить о художниках «круга Глазго», то можно предположить, что их стратегия наиболее явно представляет это колебание между молярным и молекулярным масштабом: в их инсталляциях могут устанавливаться бинарные отношения (гладкое – шершавое, светлое – темное, жесткое – мягкое), распределяться субъектности (я – ты – мы), в них присутствуют оформленные объекты. Однако в тех случаях, когда авторы этого круга внедряют в свои инсталляции плоскостные произведения, это часто абстрактные экспрессионистские полотна (как у Кэти Вилкес в инсталляциях *Non verbal*, 2005, *Solo in Glasgow 2012*, *Solo in Glasgow*, 2016 и множестве других, или у Хэйли Томкинс в *Electric Magnetic Installation*, 2015) или тонкие графические работы с мельчайшими элементами, сливающимися в фактурные плоскости (Люси Скер, серия *Available fonts*, 2017, *Richard Wright*, *Turner Prize*, 2009 и др.). Многие из них создают абстрактные работы из разных материалов именно с большим вниманием к тактильному ощущению, которое производят эти работы: об этом свидетельствует нетривиальный перечень художественных средств. Так, к примеру, инсталляция Карлы Блэк *Or Else It's Just Surface*, 2016 создана с использованием сахарной бумаги, грязи, масляной краски, краски для тела и отделана перьями и лентой.

### Типы пространств

Двум функциям абстрактной машины соответствуют разные типы пространств: машине стратификации и сверхкодирования – рифлёное пространство, а машине войны, ответственной за декодирование и детерриторизацию, – гладкое пространство. Рифлёное пространство – это метрическое дискретное пространство, обладающее целой размерностью и постоянным направлением, которое задается преимущественно параллельными и перпендикулярными прямыми [Зерке, 2005, р. 139-145].

В нем линии подчинены точкам, а распределение этих линий и точек описывается определенным законом со своими заданными постоянными и четко определенным набором переменных. Вводимый Розалинд Краусс термин «решетки» [Краусс, 2003, с. 19-32] соответствует именно этому типу пространства, как и все виды перспективы; именно регулярная сетка задает оптическое пространство, создающее иллюзию глубины [Делёз, Гваттари, 2010, с. 806-808]. Среди концептуальных произведений наиболее очевидно и явственно такое пространство представлено в произведениях Сола Левитта: его решетчатые структуры и открытые кубы, как и алгоритмические рисунки на стенах, описываются именно в терминах дискретных величин и регулярного распределения. Также прекрасной иллюстрацией такого понимания пространства являются работы концептуалиста Мела Бохнера, связанные с измерением, счетом и регулярностью.

Гладкое пространство – это неоднородное пространство качеств, которое характеризуется непрерывной и нерегулярной вариабельностью и постоянной сменой направлений. Это пространство диагоналей и переменных векторов и траекторий движения, оно незамкнуто и изменчиво. В таком пространстве формируется не оптическое, а гаптическое восприятие (здесь Делёз заимствует термин Алоиза Ригля) [Делёз, 2011, с. 128], то есть осязание фактуры, температуры и движения, «близкое видение» [Делёз, Гваттари, 2010, с. 837-841]. Это пространство неразличимости становлений и переходов, где развитие характеризуется отклонениями, а не алгоритмом. Если Идея концептуалистов задает чисто механическое воплощение, которое определяется как раз утвержденным набором правил, постоянных и переменных, то здесь, напротив, движение идет интуитивно, с постоянными изменениями по ходу развития в зависимости от контекста, без предзаданного плана. Делёз называет гладкое пространство пространством свободного действия и освобожденной абстрактной линии [Делёз, Гваттари, 2010, с. 843-846].

У шотландских художников мы часто встречаем мятые, растекающиеся, бесформенные скопления, которые качественно разнообразны внутри себя, перетекают из одного состояния в другое (например, в инсталляциях Карлы Блэк). Структуры и сетки, которые они создают, чаще всего неравномерны, они включают в себя диагонали, неустойчивости и изменения, которые не подчиняются каким-либо жестким правилам: как, например, в оконных решетках Ричарда Райта, которые он создает, чтобы захватить естественный свет в абстрактно-экспрессионистские изображения на стенах, которые изменяются по мере движения солнца. Гладкое и рифлёное пространство могут проникать друг в друга, образуя смесь, но даже в тех случаях, когда мы видим жесткую регулярную решетку, эта решетка имеет тенденцию к разглаживанию: она изгибается, теряет регулярность, внезапно обрывается. Решетки у шотландских художников обычно противопоставлены мягким неопределенным формам (например, у Клэр Барклей, *The New Flesh*) или используются для выявления качественных, а не формальных различий: так, к примеру, Люси Скер размещает рядом со своими деревянными объектами дерево, из которого они были вырезаны, обращая внимание на разницу форм и фактур, а в другом случае та же форма служит для выявления совершенно различных материалов и свойств: это и объемная скульптура, в которую впамяна коллекция монет ее отца, и еле заметный рисунок на стене. Всё это позволяет говорить о том, что инсталляции этих художников можно рассматривать как своего рода смесь двух пространств, проникающих друг в друга, или особое гибридное *дырчатое* пространство в терминах Делёза и Гваттари [Делёз, Гваттари, 2010, с. 696-703].

Анализ создаваемого художниками «круга Глазго» пространства и способа сегментации материи показывает, что их колебание между абстрактностью и фигуративностью, между значением и его отсутствием, неслучайно. Более структурированные и оформленные части, соответствующие молярному порядку, а следовательно, более фигуративные и дающие зрителю какую-то тему или смысл (например, для этого может служить текст или человекоподобные скульптуры), регулярно соседствуют с менее оформленными, более спонтанными, соответствующими молекулярному порядку, и как следствие, более абстрактными. Это колебание, в терминах Мануэля Деланды, которые он заимствует из математики, означает присутствие в абстрактной машине их творчества так называемого осциллирующего аттрактора, то есть примечательной точки, в окрестностях которой происходит колебание

системы [DeLanda, 2016, p. 120, 184-185], и постоянно действующих детерриториализующей (то есть разрушающей молярные структуры) и ретерриториализующей (то есть оформляющей) сил, которые создают это повторяющееся колебание. Именно это и отличает искусство этих художников от модернистской живописи: принципиальная гибридность, отсутствие стремления к чистоте приема. Художники «круга Глазго» не разрушают традиции и не создают нечто принципиально новое, а встраивают в свои произведения два противоположных движения – утверждения и разрушения, и это объясняет их приверженность реди-мейдам, цитированиям и смешению приемов различных направлений.

### **Анализ территориальных мотивов**

Обратившись к инсталляциям художников «круга Глазго», мы видим, что в них внутренняя связность достигается повторением и рифмой различных форм и свойств, при этом мы можем обнаружить, что для каждого художника есть свой особенный лейтмотив, который повторяется из проекта в проект. Можно предположить, что именно их выбор повторяющегося мотива ответственен за то чувство ностальгии и меланхолии, которое, как отмечают многие арт-критики, ассоциируется с их работами. В каком-то смысле они пытаются создать свою собственную внутреннюю территорию, которая, тем не менее, кажется недостижимой, утраченной, невозможной. Абстрактная машина искусства создает из хаоса определенную территорию, сегментируя материю и организуя материю и распределяя ее в пространстве определенного типа, как мы рассмотрели выше. Но как именно она это делает в каждом из случаев, как определить, какова диаграмма каждой конкретной машины, каков ее принцип работы? Как пишет Делёз, при анализе живописи Сезанна: «То, что Сезанн называет мотивом, как раз и есть диаграмма» [Делёз, 2011, с. 118]. Территория создается путем отбора и придания выразительности определенным повторяющимся элементам, диаграмма задает ритм их появления: «Территория появляется тогда, когда есть выразительность ритма. Именно появление материй выражения (качества) будет определять территорию» [Делёз, Гваттари, 2010, с. 523-524], «...выразительные качества входят друг с другом во внутренние отношения, конституирующие территориальные мотивы» [Делёз, Гваттари, 2010, с. 528]. Мануэль Деланда в своей интерпретации Делёзианской философии дает более сложное определение диаграммы: диаграмма не только определяет пространство возможных состояний ассамбляжа (некоего множества, системы), точки его фазовых переходов (трансформаций), но и специальные или сингулярные точки – аттракторы, как мы отмечали выше. Аттракторы задают поведение системы при определенных условиях или на определенном этапе своего жизненного пути [DeLanda, 2016, p. 119] и бывают разных типов. Как мы уже видели, для искусства художников «круга Глазго» характерны периодические или осциллирующие аттракторы, то есть задающие колебание между противоположными состояниями и повторяющимся поведением. При всей гибридности и отсутствии цельности в инсталляциях художников «круга Глазго» в них всегда есть нечто повторяющееся в рамках искусства отдельного автора – прием, форма, действие, сюжет, слово и т. д.

Далее мы рассмотрим на нескольких примерах, какие территории создают шотландские художники и какими повторяющимися мотивами они это делают.

Мартин Бойс в качестве основного мотива в большинстве своих проектов использует форму листьев бетонных деревьев Малле-Стивенса 1925 года, которые физически более не существуют и сохранились только на фотографиях. Он вновь и вновь создает невозможные сады, в которых ветер колышет бетонные листья (This place is close and unfolded, 2008, No reflections, 2009, All over again and again, 2013 и т.д.), течет бетонная река, и все пространство объединено этой модернистской формой. Он апроприирует произведения модернистского дизайна: стулья, шкафы, лампы и пытается достичь гармонии и взаимопереводимости между природными явлениями и продукцией человеческого разума, словно бы пытаясь вернуться в период до Второй Мировой войны, но эти пространства каждый раз выглядят заброшенными и покинутыми. Тоска по идее разумного человеческого преобразования всей реальности в прекрасно организованную, функциональную и гармоничную среду [Higgins, 2011] приводит к ощущению потери ориентиров и остановки времени: «ты проснулся потерянным», «все снова, снова и снова» (здесь мы цитируем названия некоторых его работ и проектов;

названия, обращающиеся к эмоциональному состоянию человека, тоже частый прием среди художников этого круга, см. далее).

Для Клэр Барклей одним из основных мотивов становятся колосья пшеницы (часто закрученные в спираль ДНК или образующие что-то вроде сетки для отделки стен), и если мы последуем за ними, то обнаружим еще много предметов и материалов, непрямо отсылающих к сельскому быту: мы начинаем отмечать схожесть предметов с рабочими инструментами типа молотков, видим гребни и глиняные горшки, чаши, клетки для кур, хлев, стога сена, пух, шкуры и кожу. Им оказывается противопоставлено унифицированное пространство – завода (Yeild Point, 2017), спортивного зала школы (Subject To Habit, 2005), типичной городской квартиры (Shadow Spans, 2010), элитного бутика (Pale Heights, 2010). Барклей говорит об этом противопоставлении в одном из своих интервью: «наше общество создает среду обитания, которая является суррогатом естественной среды <...> Инсталляция в США (видимо, имеется в виду инсталляция *Subject to Habit* в *Centre for Contemporary Arts* в Глазго – прим. автора) не то чтобы не похожа на спортзал, где мы используем резиновые маты и сделанные человеком приспособления вместо того, чтобы бегать по траве и лазать по деревьям» [MacKee, 2008]. Мотив отрыва от земли и оставленности прослеживается и в названиях, которые Барклей дает своим объектам и инсталляциям: “Shifting Ground” («движение земли», в том числе в значении «земля уходит из-под ног»), “Unbound” («несвязанное»), “Uneathing” («эксгумация», «раскапывание»), “Trappings” («конская сбруя», а также от trap – «ловушка»), “Longing Lasting” («долговечность», «тоскующее, длящееся»). Ощущение одиночества присутствует и в работе “Fault On the Right Side”, 2007, в которой Барклей выстраивает подобие общего обеденного стола (скорее, его остов), но общая трапеза и соответствующая ей коммуникация оказываются невозможными: напротив каждого места за столом расположено зеркало в мутных подтеках. Тема солипсизма – каждый вынужден обращаться лишь к собственному искаженному отображению – поддерживается другим постоянным для Барклей мотивом: полосами ткани, на которой напечатан паттерн из извивающихся форм, напоминающих внутренние органы. Мы можем предположить, таким образом, что зритель находится не во внешнем пространстве, а в пространстве, которое выстраивается как внутреннее. Зритель находится буквально внутри тела (и сознания) художника. Это ощущение внутреннего пространства поддерживается выбором материалов: кожа, шкуры, ткань, нитки. То, каким образом художница обращается с мягкими материалами, также рифмуется с мотивом покинутого дома: преимущественно это вырезание, причем в инсталляции часто присутствуют и те формы, которые были вырезаны, и сама основа, от которой они были оторгнуты (тот же прием с вырезанием мы встречаем и в работах Люси Скэр). При этом форма вырезанных частей также повторяется во многих проектах: это вытянутый прямоугольник с полукругом вместо одной стороны. Возможно, эта форма (вместе с замшевыми полосками, нитками, гребнями и стальными трубами в форме полукруга) отсылает нас к предметам, относящимся к уходу за лошадей и к конской амуниции: вальтрап, кнут, сбруя, грива и т.д. и имеет отношение к детским воспоминаниям художницы или к ее походам по антропологическим музеям, где она исследует быт прошлых веков. В каком-то смысле мы можем говорить о том, что в ее проектах совершается попытка восстановить связь: связь времен, связь поколений, связь людей друг с другом, – так же, как прямоугольник с полукруглой стороной соединяет в себе линейное, прогрессивное движение современного общества с циклическим движением традиционного уклада жизни.

Обращение к детству просматривается в работах Карлы Блэк, но в нарочито стереотипном варианте: розовый цвет, блестки, смятый целлофан, похожий на огромные фантики от конфет, пейзажи, напоминающие пышные кремовые торты, запах мела, словно бы из классной комнаты, мятая бумага – всё это позволяет говорить, по мнению критиков [Fer, 2011], о некоторой «инфантильности» ее работ. С другой стороны, это – практически пустые пространства, населенные эфемерными разрозненными «облаками»; основное состояние всех материалов – скомканность, бесформенность и запутанность. Многие в этих инсталляциях отмечено тлением и распадом: порошок и мел напоминает пыль, осыпавшуюся известку, цветные пятна – плесень и гниение, раны. Примечательно, что художница в своих интервью говорила о том, что для создания своих работ использует косметику, которой сама

пользуется: лосьоны для тела, гели для волос, крема и т.д., что позволяет увидеть и в этих работах тему «искусства как тела», собственного тела, на которое не смотрят, а которое ощущают, за которым ухаживают, которое стареет и разрушается [Schwabsky, 2007]. Если же мы обратимся к корпусу названий, которые дает своим работам Блэк, то мы увидим, что часто эти названия сформулированы в виде этических императивов или этических суждений: “Forget About Faces” («Забудь о лицах»), “Don’t Depend” («Не завись»), “Everyone looks solid from the outside” («Все выглядят плотными снаружи»), “Nothing is a Must” («Ничто не обязательно»), “Pleasers don’t decide” («Льстецы не решают»), “What to Ask of Others” («Что спрашивать с остальных»), “Expressions are hurting Move Outside” («Выражения ранят, выходи наружу»).

Обобщая рассмотренные нами примеры, можно говорить о том, что территория, которую создают художники этого круга, это искусственный пейзаж, который одновременно является и выражением внутреннего мира человека. Искусственность этого пейзажа (или его «суррогатность» в терминах Клэр Барклей) создается путем обращения к приемам и цитатам из промышленного дизайна, помещением природных объектов в строгую геометрическую или унифицированную среду, имитации природных объектов (пейзажей и поверхностей) из искусственных, ненатуральных материалов, таких как целлофан. Представление о том, что это пространство является внутренним миром человека, создается путем включения в инсталляцию текстов, через названия работ, через использование определенных материалов и повторение некоторых образов, отсылающих к человеку. Однако человеческий образ никогда не представлен явно: здесь нет ни портретов, ни фотографий, ни скульптур, изображающих людей. Именно за счет этого создается впечатление оставленности этих пространств: они несут следы прошлого человеческого присутствия, но самого человека в нем больше нет, нет возможности посмотреть на человека со стороны, как на Другого. Таким образом, этот прием позволяет зрителю «населить» это пространство, сделать его своим внутренним пространством. Как мы видим, в этом аспекте искусство художников «круга Глазго» демонстрирует нам то же колеблющееся движение: смешение, взаимопроникновение внутреннего и внешнего, как и смешение абстрактного и фигуративного, задается осциллирующей абстрактной машиной, которая снимает их противопоставление в пользу общего градиентного поля, в котором происходит непрекращающееся движение между этими полюсами.

В данной статье мы предложили новый подход к интерпретации искусства «круга Глазго». Этот подход основан на использовании концепта «абстрактной машины» в интерпретации Саймона О’Салливана, Стефана Зепке и Мануэля Деланды как конкретного способа сегментации хаоса, порождения пространства и оформления материи. Мы также выделили три сферы анализа, которые позволяют определить абстрактную машину того или иного автора или направления: тип пространства, тип сегментации материи и территориальные мотивы. Все три рассмотренных нами аспекта позволяют говорить о своеобразии абстрактной машины искусства, изобретенной художниками «круга Глазго». Их гибридное искусство, хоть и несет на себе значительный отпечаток концептуализма и минимализма, из которых эти художники вышли, тем не менее в значительной мере отличается от этих направлений, как и от модернистской живописи – отсутствием выбора в пользу одного из полюсов дихотомии и скольжением между ними. Художники тонко балансируют между абстрактностью и фигуративностью, между гаптическим и оптическим типом видения, между смыслом и бессмыслицей, между внутренним и внешним, между искусственными и природным, и такое колебание и гибридикация является основным принципом создания их инсталляций, и мы показали, как такой подход влияет на взаимоотношения их инсталляций со зрителем. Их абстрактная машина порождает то, что можно назвать «искусственным внутренним пейзажем», и в рамках этой статьи мы подробно описали, как именно работают их произведения и какие эффекты порождают. Именно осциллирующий характер этого искусства, как нам представляется, создает особую притягательность этого искусства как для зрителя, так и для искусствоведа – через открытость этого пейзажа, возможность подключиться к нему и пройти через трансформацию.

**ИСТОЧНИКИ**

1. MacKee, F. Claire Barclay: Interview, 2008. Расшифровка аудиозаписи. Веб-сайт. Режим доступа: [https://www.academia.edu/19624733/claire\\_barclay\\_interview](https://www.academia.edu/19624733/claire_barclay_interview) (дата обращения: 16.09.2023).

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения. – Санкт-Петербург: Machina, 2011.
2. Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Тысяча плато. – Екатеринбург: У-Фактория, 2010.
3. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? – Москва: Академический проект, 2009.
4. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – Москва: Издательство «Художественный журнал», 2003.
5. Кузнецова И. П. Постконцептуальное искусство художников «круга Глазго» // Вестник КемГУКИ. №63, июнь 2023. С.199-208.
6. DeLanda M. *Assemblage Theory*. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
7. Deleuze G. Sur la peinture. Cours Vincennes – St Denis. Cours du 31/03/1981. Режим доступа: <https://www.webdeleuze.com/textes/250> (дата обращения: 30.04.2023).
8. Fer B. Karla Black's Abstraction. // The Map Magazine №25, 2011. Режим доступа: <https://mapmagazine.co.uk/karla-blacks-abstraction> (дата обращения: 16.09.2023).
9. Higgins Ch. The Glasgow's Turner Connections. // The Guardian. Режим доступа: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/17/glasgow-turner-prize> (дата обращения: 16.09.2023).
10. O'Sullivan S. 10 Concepts Following Cathy Wilkes' Practice. // Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry, №12. – The University of Chicago Press, 2005. P. 64-70.
11. O'Sullivan S. From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice // O'Sullivan, S. (ed.) *Deleuze and Contemporary Art*. – Edinburgh University Press, 2000. P. 189-207.
12. Schwabsky B. Karla Black: Mother Sculpture. // The Map Magazine №12, 2007. Режим доступа: <https://mapmagazine.co.uk/karla-black-mother-sculpture> (дата обращения: 16.09.2023).
13. Zepke S. *Art as Abstract Machine: Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*. – Routledge: Taylor&Francis Group, 2005.

**SOURCES**

1. MacKee, F. *Claire Barclay: Interview*, 2008. Transcript of an audio record. Available at: [https://www.academia.edu/19624733/claire\\_barclay\\_interview](https://www.academia.edu/19624733/claire_barclay_interview) (accessed: 16.09.2023).

**REFERENCES**

1. DeLanda M. *Assemblage Theory*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.
2. Delyoz Zh. *Frensis Bekon. Logika oshchushcheniya*. [Deleuze G., Francis Bacon: The Logic of Sensation]. Saint Petersburg, Machina, 2011. (in Russ.)
3. Deleuze G. "Sur la peinture. Cours Vincennes - St Denis." *Cours du 31/03/1981*. Available at: <https://www.webdeleuze.com/textes/250> (accessed: 30.04.2023).
4. Delyoz Zh., Gvattari F. *Kapitalizm i shizofreniya. Tysyacha plato*. [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia]. Yekaterinburg, U-Faktoriya, 2010. (in Russ.)
5. Delyoz Zh., Gvattari F. *Chto takoye filosofiya?* [What Is Philosophy?] Moscow, Akademicheskiiy proyekt, 2009. (in Russ.)
6. Fer B. "Karla Black's Abstraction." *The Map Magazine* No 25, 2011. Available at: <https://mapmagazine.co.uk/karla-blacks-abstraction>. (accessed: 16.09.2023).
7. Higgins Ch. "The Glasgow's Turner Connections." *The Guardian*. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/17/glasgow-turner-prize>. (accessed: 16.09.2023).
8. Krauss R. *Podlinnost avangarda i drugie modernistskiye mify* [The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths]. Moscow, Izdatelstvo "Khudozhestvennyy zhurnal", 2003. (in Russ.)
9. Kuznetsova I.P. "Postkontseptualnoye iskusstvo khudozhnikov «kruga Glazgo»" [Post-Conceptual Art by Glasgow Circle Artists]. *Vestnik KemGUKI*, No 63, June 2023. P. 199-208. (in Russ.)
10. O'Sullivan S. "10 Concepts Following Cathy Wilkes' Practice." *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, No 12. The University of Chicago Press, 2005. P. 64-70.
11. O'Sullivan S. "From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice." *Deleuze and Contemporary Art*. O'Sullivan, S. (ed.) Edinburgh University Press, 2000. P. 189-207.
12. Schwabsky B. "Karla Black: Mother Sculpture." *The Map Magazine* No 12, 2007. Available at: <https://mapmagazine.co.uk/karla-black-mother-sculpture>. (accessed: 16.09.2023).
13. Zepke S. *Art as Abstract Machine: Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*. Routledge, Taylor&Francis Group, 2005.