

на свои южноамериканские родины. И только терминология будет упрямо напоминать о том, что в 1950–1970-е это было интернациональное — возможно, последнее в истории искусства программно-интернациональное — движение и что помимо трансатлантической оси Латинская Америка — Восточная Европа существовали такие центры, как Париж, Дюссельдорф и Милан. Термин «кинетическое искусство» возник в 1960-м, после выставки «Kinetische Kunst» в Музее прикладного искусства в Цюрихе, где лидировали парижане. Термин «оп-арт» придумали в журнале Time четырьмя годами позже, рецензируя одну нью-йоркскую выставку. В Восточной Европе все это называлось «новыми тенденциями», что же до Латинской Америки, там конкурировали самые разные «измы»: «конкретизм», «неоконкретизм», «инвенционизм».

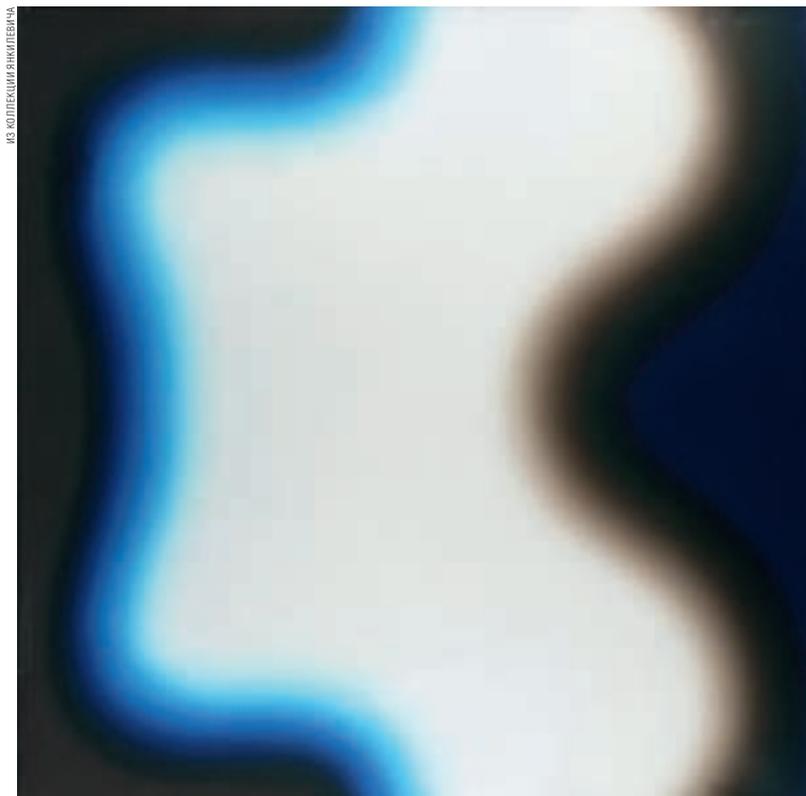
Кинетическое и оптическое — это было искусство последней эпохи оптимизма и веры в светлое будущее. Эпохи первой послевоенной Всемирной выставки в Брюсселе в 1958 году — ее символом стала грандиозная конструкция «Атомиума», а девизом — слова «Технический прогресс во имя прогресса человечества». Эпохи новых материалов — нейлона, плексигласа, разнообразных пластмасс, синтетических красок, флуоресцентных ламп — и инженерно-художественной мысли. Эпохи кибернетики и освоения космоса, когда казалось, что военные травмы залечены и на смену израненным холстам, покрытым невротическими брызгами краски, подпаленным огнем или же насквозь прорезанным, приходит математическое эсперанто чистой оптики, геометрии и цвета. Причем эсперанто, растиражированное в мириадах оп-артовских мультиплексов и современном дизайне, придет в каждый дом — это было искусство эпохи научной фантастики и утопических мечтаний, итог которой подвел Стэнли Кубрик в «Космической одиссее 2001 года». Неудивительно, что это исполненное революционного пафоса искусство вернулось к идеалам революционного авангарда — немецкого Баухауса, голландской группы «Стиль», русских конструктивистов. Насколько справедливо разрушать этот последний художественный интернационал, растаскивая художников по региональным квартирам, вопрос дискуссионный. Но речь, безусловно, не о наивном национализме, пытающемся напомнить миру, что Карлос Крус-Диес со своими цветовыми комнатами был раньше Джеймса Таррелла, а Дьюла Кошице, чей культ так и не вышел за пределы

Аргентины, своими многоугольными картинами намного опередил Фрэнка Стеллу, не говоря уже о неоне, с каким он начал работать аж в 1946-м. Речь, очевидно, о том, что в силу определенных политических и экономических обстоятельств художники этого направления из стран Латинской Америки, среди которых оказалось так много беглецов от нацизма, фашизма и сталинизма, и стран Восточного блока, среди которых хватало беспартийных утопистов, смогли и «после Освенцима» сохранить революционные, если не коммунистические идеалы, пытались возродить практики левого авангарда межвоенного времени, тем паче что железный занавес, местами совсем глухой, способствовал поиску своего пути, не совпадающего с маршрутами «первого мира». И политический аспект при построении «трансатлантической оси» выходит на первый план, ведь многим из протагонистов выставки приходилось сражаться на два фронта — и внешний, буржуазно-капиталистический,

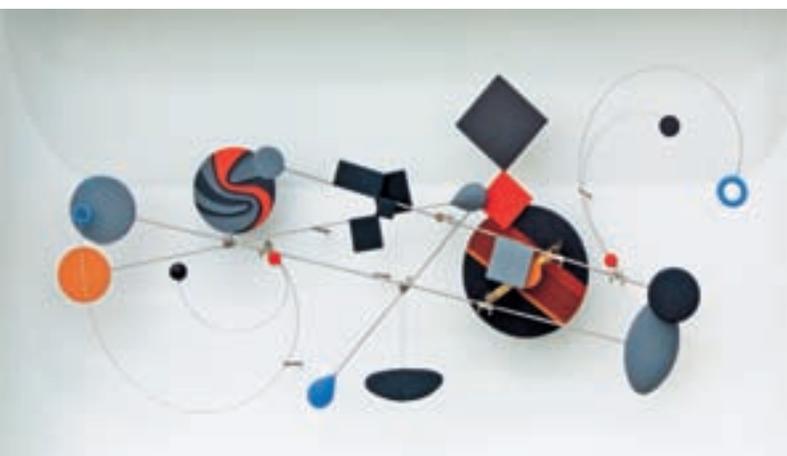
и внутренний, авторитарно-диктаторский, давно предавший идею революции и взявший на вооружение идею цензуры. Казалось бы, на выставках «Новых тенденций», устраивавшихся в Городской галерее современного искусства в Загребе в 1961–1973 годах, в самый разгар холодной войны, невероятным образом реализовалась утопия художественного интернационала: мастера кинетического, оптического и кибернетического искусства из Западной и Восточной Европы свободно встречались здесь с коллегами из Южной Америки и даже СССР — в 1965-м в Загребе выставлялась московская группа «Движение», основанная Львом Нусбергом. Но это просто лозунги «новых тенденций» — прогресс, наука, демократичность, материализм — на время удачно совпали с идеологией коммунистической культур-бюрократии Югославии, отличавшейся большим эстетическим либерализмом. К тому же эксперименты хорвата Ивана Пицеля или чеха Зденека Сикоры всегда можно было оправдать как научные опыты в области кибернетики, квантовой физики и теории вероятностей, а их московские, казанские и рижские коллеги, будь то Вячеслав Колейчук, Франсиско Инфанте-Арана, Булат Галеев, Артурс Ринькис или Валдис Целмс, проходили по малоизвестному ведомству средового дизайна. И как бы ни была соблазнительна идея «гидрокосмического города» Дьюлы Кошице, создатели прекрасных оптически-кинетических объектов, инсталляций и перформансов вроде Хулио Ле Парка и Элиу Ойтисики совсем не спешили покидать грешную землю, борясь с диктатурами не только художественно-фантастическими средствами.

«Трансатлантическая альтернатива.

Кинетическое искусство и оп-арт в Восточной Европе и Латинской Америке в 1950–1970-е». Музей современного искусства «Гараж», 17 марта — 9 мая



Войцех Фангор.
«M41», 1969



Авраам Палатник.
«Кинетический объект КК 9а»,
1966/2009