

andrei abramov андрей абрамов

В Америке, где видео как художественный метод существует только в пределах 15 лет, многие из художников перестали этим заниматься уже в конце 70-ых гг. в силу ряда проблем, в основном сопряженных с возрастающей сложностью и дороговизной аппаратуры. В России камеры и записывающие системы остаются за чертой возможностей и, следовательно, метод как таковой еще не амортизирован. Однако, для художников, подобных Абрамову, видео, если бы оно было доступным, могло бы стать наиболее адекватной формой самовыражения. В 1980 г. он пишет: "мечты о кино, т.е. о съемке своих фильмов, я не оставил еще и по сей день, хотя надежд с каждым годом все меньше и меньше". Подобный "голод по видео" (имеется в виду та разновидность видео, которая включает в себя технологические аспекты и элементы кино) в данном конкретном случае породил своеобразную художественную форму, в которой бумага или холст обретают роль ленты, а художник идентифицируется с синтезирующим устройством. В попытке применить принципы кино или видео в работе с иным пластическим материалом художник прибегает к сериям (группам рисунков). Каждая из серий, будучи воспроизведена в виде слайдов (Абрамов фотографирует каждую сделанную вещь) и будучи затем спроектирована на экран, наводит на мысль об аналогии с видео-лентой, показанной в условиях за-



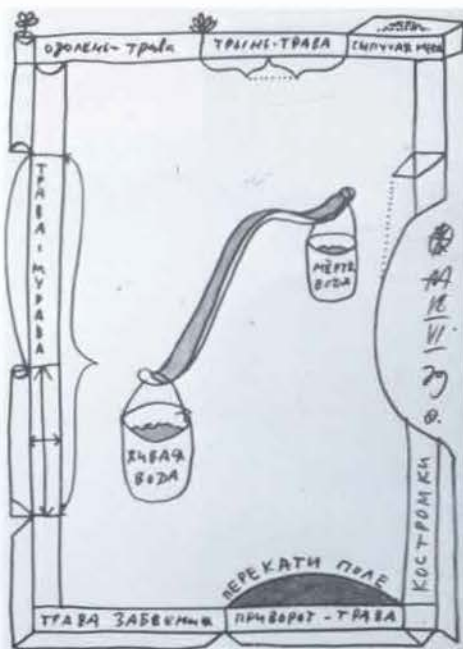
Родился в 1951 году. В 1972 г. закончил Художественное училище им. 1905 г. Живет и работает в Москве.

Was born in 1951. In 1972 he graduated from the Moscow Art School named after 1905 revolution. He resides and work in Moscow.

In the USA where video as an artistic medium has been around for only fifteen years or so, many artists stopped working in it as early as the late seventies due to the difficulties arising from their dependence on extensive equipment. In Russia, video cameras and recording systems remain beyond artists' reach and thus the medium has not been explored. However, for artists like Andrei Abramov, video, if it were available, would have been the most adequate form of self-expression. In 1980 Abramov wrote: "Even now I have not given up my dreams about shooting my own film. But every year brings less and less hope." This "hunger for film or video" in Abramov's case originated an artistic form in which paper or canvas assumes the role of a tape, and the artist becomes a synthesizer. In his attempt to adopt the principles of film and video art to another medium the artist chose to work in series or groups of drawings. Each series when photographed on a slide (Abramov photographs every piece he creates) and projected on a screen, presents a picture comparable to a video tape shown in slow motion.

Among his earlier works we find "improvisational exercises" in which he freely executes abstract and semi-abstract graphic drawings. It was these "exercises" which led to the development of the serial principle that the artist later used with other subject matters.

The theme which directly relates to Abramov's interest in and practice of literature is expressed in the witty drawings done in 1977. "Strange Circumstances" is a good example of the artist's use of the narrative form. In this series the artist



Среди его ранних работ можно найти импровизационные упражнения, в которых демонстрируется уверенное владение техникой абстрактной и полу-абстрактной композиций. Эти упражнения и привели (по мнению автора) к развитию принципа серийности, позднее взятому на вооружение в связи с проблемами более сложного порядка.

is indebted to comic books and cartoons in the way Roy Lichtenstein is in his pop art works. Abramov's scenes as a rule are dedicated to Moscow street activities which are recorded with the preciseness of a camera. In the narrative series Abramov organizes drawings in a strict order and writes his comments or "subtitles" on all of them. Thus, as in a movie any changes in the se-

Тема, которая прямым образом связана с интересом Абрамова к экспериментам литературного толка, отражена в иронических рисунках 1977 года. "Странные Обстоятельства" — типичный пример использования повествовательного жанра. Эта серия восходит к комиксам или мультфильмам в том же смысле, в котором это справедливо в отношении ранних поп-артных работ Роя Лихтенштейна. Сцены, изображаемые Абрамовым, как правило, посвящены суматохе уличных происшествий, фиксируемых с точностью камеры. В повествовательных сериях Абрамов располагает рисунки в строгом порядке, сопровождая их авторскими комментариями или "субтитрами". Таким образом, как это свойственно и обычному кино, малейшие нарушения в последовательности рисунков (кадров), не могли бы остаться незамеченными.

Концептуальные серии Абрамова обусловлены влиянием на него поэзии Велимира Хлебникова. Он пишет: "Хлебников первый привлек меня к проблеме работы над собственным языком искусства, как чисто поэтическим, так и живописным. Увлеч работой над его структурой, поисками первооснов (т.е. первичных слов, а в живописи — как бы первоэлементов), закономерностей и новых выразительных средств языка. Особенно занимает меня слияние или скорее сочетание слова и изображения в качестве некоего нового усложненного знака (или набора знаков) другой читаемости". Рисунки, подобные "Быстроконечному Времени" четко иллюстрируют принцип, посредством которого Абрамов конструирует свои семиотические структуры. Пространство "Быстроконечного Времени" упорядочено благодаря наличию серии плоскостей, каждая из которых несет на себе

quence become apparent at once.

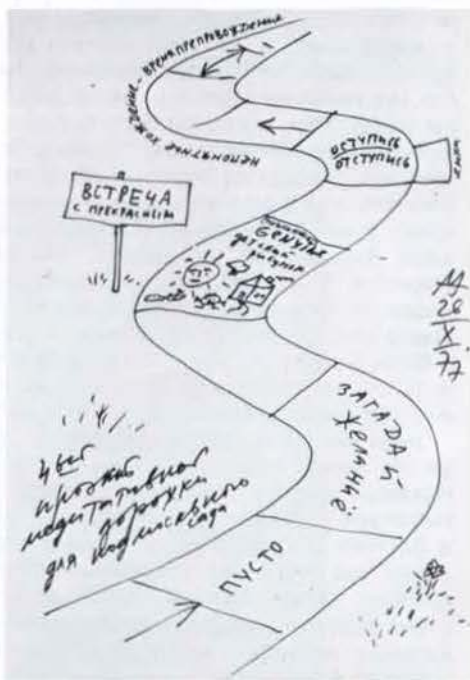
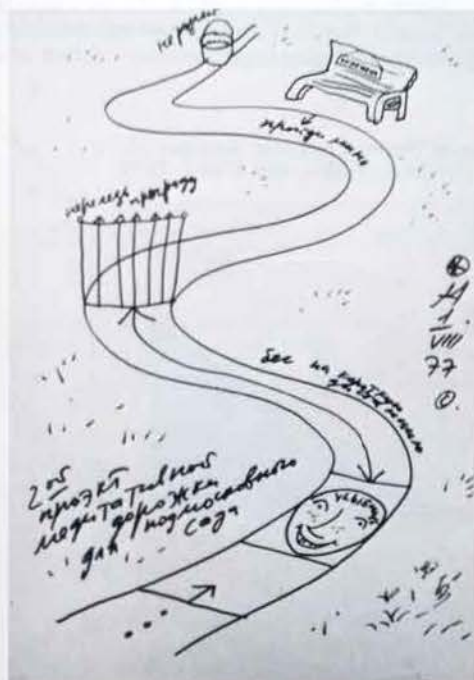
Abramov's conceptual or idea-oriented series were influenced by the poetry of Velimir Khlebnikov. The artist says: "It was Khlebnikov who first interested me in the problem of working on the language of art itself. I work on the structure of language searching for its sources (that is the root words, or basic elements in the plastic arts) its rules and new expressive devices. I am particularly attracted by the mingling, or rather the combination of the word and image as a new, complicated sign (or series of signs) that can be read in a different way".

Drawings like "Quick Pointed Time" clearly illustrate how Abramov erects his semiotic structures. Its space is created through a series of planes each of which carries a phrase or a single word. In this work the artist is not concerned with formal and poetic problems but rather seeks a total harmony between seemingly unrelated and diverse objects and notions existing in time and space.

Another aspect of Abramov's work relates to his interest in Zen philosophy from which is derived a series of drawings called "Frames." Each drawing consists of a frame which delineates empty space or a highly laconic graphic composition. In "Quick Pointed Time" and in "New Lexicon", Abramov "interprets the world by grasping little pieces of it" and giving "an approximate vision of the whole only through a series of grasps." In "Frames", however, he reduces his verbal and visual vocabulary to the minimum and attempts to achieve metaphysical exactness in a single drawing.

The "Frame" depicting triangle, circle, and cube is a good example of Abramov's metaphysical symbolism. Plato in his philosophy of Forms claims that "the world of pure form (mathematical figures and their relationships) is the

33



фразу или отдельное понятие. В этой работе художник не заботится о формальных или конкретно-поэтических задачах, а, скорее, стремится к тотальной гармонии между разноплановыми объектами или идеями, населяющими время и пространство его композиций.

Другой аспект творчества Абрамова сопря-

Из серии "Проекты", 1977
From serie "Projects", 1977

real world, whereas the world we see, is the realm of the unreal, of illusion, of change, and of death." Abramov's drawing with three basic geometric shapes (the cube is homomorphic to the square) seems to be the visual expression of Plato's idea of "the real world." In fact, in each series the artist shows his awareness of Plato's two worlds, constantly moving from reality

жен с интересом к Дзен. Последнее — дает импульс к созданию серии рисунков, именуемых "Рамками". Каждый рисунок состоит из рамки, очерчивающей пустое пространство или крайне лаконичную графическую композицию. В "Быстроконечном Времени" и в "Новом Лексиконе" Абрамов интерпретирует мир методом экстраполяции, т.е. как бы экзаменуя "отдельные его крупницы и создавая приближенную картину целого на основании конечного числа проб". С другой стороны, именно в "Рамках" фразеологический и визуальный арсенал доводится до минимума в стремлении достичь метафизической точности в каждой отдельной композиции.

"Рамка", в которую вписан треугольник, круг и куб — наиболее характерна в плане использования метафизического символизма. Платон в его философии форм утверждал, будто "мир чистых форм (математические конфигурации и их соотношения) суть реальный мир, тогда как мир, видимый нами, — принадлежит к области вымысла, иллюзий, перемен и смерти." Рисунок Абрамова с тремя каноническими фигурами (при условии, что куб гомоморфен квадрату) может служить наглядной иллюстрацией платоновской идеи "реальной реальности". Фактически, в каждой из своих серий художник осознает присутствие обеих платоновских реальностей, постоянно путешествуя от реального к абстрактному и часто комбинируя атрибутику двух этих сфер. То, как Абрамов интерпретирует "реальный мир" на языке геометрических фигур, наводит на ассоциацию с японским художником начала XIX века Сингайем, именовавшем свою композицию с теми же самыми геометрическими формами "Знаком Вселенной".

Идея "Рамок", очерчивающих пустое пространство, перекликается с японскими "суми", — живописью, в которой пустота является полноправной частью произведения, а не просто незаписанным фоном. На языке Дзен та же самая идея могла бы быть выражена следующими двумя фразами: "красить без красок" или "играть на бесструнной люте". Любопытно, что даже нагнетание ярких тонов на краях рамок не является у Абрамова следствием формальных установок; он, скорее, старается придать этому определенную философскую конкретность. Абрамов пишет: "в рамке или, вернее, в обрамлении я все более и более нуждаюсь. Рамка мне помогает сдерживать (вместить) поток информации, не дать ему распозлзтись, выплеснуться за край".

Среди последних работ Абрамова — рисунки из серий "Желтый, Красный, Голубой". Название выдает намерение автора, свидетельствуя о временном обострении интереса к формальным проблемам: выявляются цветовые соотношения; разрабатываются композиции, основанные на подобного рода соотношениях. Пространство строится из локальных цветовых плоскостей: желтый (в качестве фона) плюс голубой и красный. Незакрашенным пустотам в данном случае отводится второстепенная роль. В следующей композиции — голубые и красные треугольники соударяются с белыми, на которых в соответствующем порядке помещены слова "холодное" и "горячее". Вводя эти слова в структуру рисунка, Абрамов выявляет ту дополнительную психологическую размерность, которая наличествует в цвете наряду с визу-



Из цикла "Проекты", 1980
бумага, фломастер
30 x 21,5

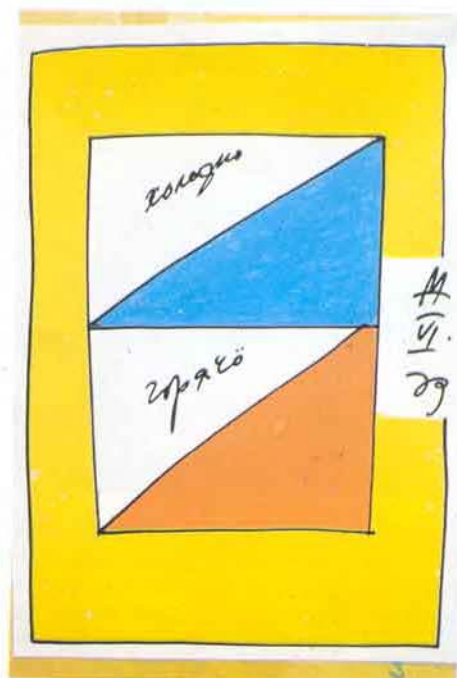
From the cycle "Projects", 1980
30 x 21,5

to abstraction, and often combining these two realms. Abramov's translation of "the real world" into the language of geometric figures resembles the work of the early 19th century Japanese artist Sengai. The latter called his drawing of the same geometric shapes "Sign of Universe."

The concept of those "Frames" which delineate an empty space echoes with the Japanese 'sumi' paintings in which emptiness is a part of the work and not just undone background. In the language of Zen the same idea can be expressed in two phrases "painting by not painting" and "playing the stringless lute." It is curious that even the brightly colored frames or settings of each drawing are not formal devices. Abramov likewise places them in a philosophic context. He writes: "I need a frame or a setting more and more. It enables me to restrain the flow of information, keep it from crawling out, spilling beyond the edge."

Among Abramov's latest works are the drawings from a series "Yellow, Red, and Blue." The title reveals the artist's intention which clearly shifts toward pictorial and formal problems. He explores the relationships between colors and

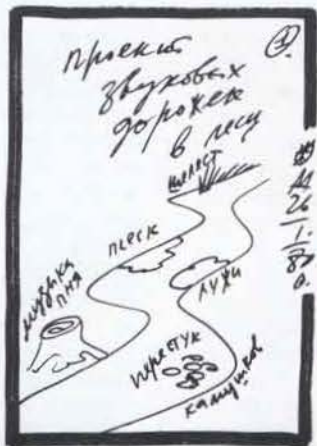
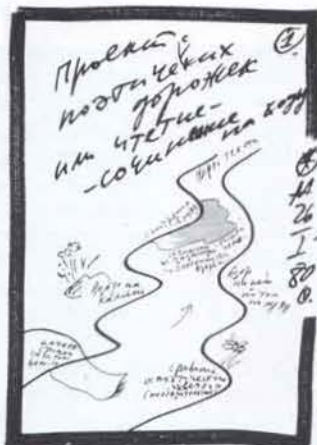
Из серии "Желтое, красное, голубое", 1979
From the serie "Yellow, Red, Blue", 1979



альной. В другом рисунке из той же серии нейтрализуется контраст между теплым красным и холодным синим, путем разделения их своего рода пограничной полосой в виде белого прямоугольника. Диагональное расположение цветowych плоскостей, напротив, усиливает напряженность композиции, и без того резкой — благодаря цветовому контрасту. Белый прямоугольник включает в себя ориентированную линию (стрелку), простирающуюся горизонтально от одного конца формы до другого. Эта стрелка является как бы единственным элементом, синтаксически родственным более ранним концептуальным работам. В целом, описанная выше серия явным образом тяготеет к перцептуальной категории видео, и, кажется, что калейдоскопические конфигурации этой группы рисунков могли бы стать еще более впечатляющими, когда бы им была доступна скорость видео-фильма.

Искусство Абрамова затрагивает вполне важные вопросы, связанные с корреляцией между искусством и технологическим прогрессом. Вторая половина XX века мнится тем самым временем, когда техническая аппаратура в состоянии соперничать в формальной изобретательности и исполнительском мастерстве с человеческим существом. Сегодня полароидные фотографии с трудом можно отличить от оригинала, и наиболее передовые центры по применению технических новшеств направляют существенные усилия в сторону развития и имитации всевозможных художественных средств, работающих на базе технологии. Должен ли творческий процесс развиваться в дальнейшем сотрудничестве с машиной или он должен вернуться на круги своя? Нежеланное невмешательство Андрея Абрамова в реальное видео — подготавливает платформу для размышлений касательно этой проблемы.

Мargarita МАСТЕРКОВА



"Проекты", 1980
"Projects", 1980

creates compositions based on these relationships. The picture space is constructed of flat primary color fields: yellow as a drawing background, blue and red. The shapes left in white are secondary elements in the compositions. In "Hot and Cold" blue and red triangles adjoin white ones on which the worlds "cold" and "hot" respectively are written. By introducing these words the artist evokes the psychological dimension inherent in color as well as the visual one. In another drawing from this series Abramov neutralizes the contraposition between warm red and cold blue by breaking their color fields with a white rectangular shape. The diagonal placement of the color fields reinforces the vitality of the composition already achieved by the color contrast. The white shape encloses a limited line which runs horizontally from edge to edge of the rectangle. This line is the only element which connects this drawing with the artist's earlier conceptual works. This last series clearly falls into the perceptual category of video, and it seems that the "kaleidoscopic patterns" of its drawings could have become quite picturesque given the motion of a video tape.

Abramov's work raises highly important questions relating to the dependence of art work on technological progress. The second part of the 20th century is a time when technical equipment is ready to replace any possible mastery and inventiveness an artist can achieve manually. Today polaroid photographs can be barely differentiated from the original masterpieces they depict. And the most advanced visual centers dedicate their work to the development of possible artistic languages expressed in technological terms. Should the creative process further develop its "collaboration" with the machine or should it express a revolt against the joining of art and technology? Abramov's reluctant noninvolvement in video provides a good platform for speculation on this question.

Margarita MASTERKOVA

