

УДК 7.038.1

Янішевська Н. С.

Львівська національна академія мистецтв

ФОРМОТВОРЕННЯ ЯК СПОСІБ ВТЕЧІ ВІД РЕАЛЬНОСТІ: ДОСВІД ГЕОМЕТРИЧНОЇ АБСТРАКЦІЇ

Янішевська Н. С. Формотворення як спосіб втечі від реальності: досвід геометричної абстракції.

У статті розглядається феномен геометричної абстракції у ХХ столітті, психологічні джерела її виникнення, естетичні засади та історичні етапи розвитку. Зокрема, на прикладі розвитку геометричної абстракції висвітлено питання втечі від реальності через її заперечення чи перетворення в абстрактному мистецтві (супрематизм, конструктивізм, абстракціонізм, неопластицизм) та створення суб'єктивної абстрактної реальності (мінімалізм, оп-арт, системний живопис, живопис гострих кутів). Митці різних стилів та національностей користувалися геометричними формами у творчості задля втечі від оманливої реальності чи художнього її перетворення. Відмова від реалістичних форм у геометричній абстракції ХХ ст. має абсолютний характер та веде до пізнання нової містичної реальності. Вона залишається шляхом пізнання вищих сутностей феноменального світу.

Ключові слова: геометрична абстракція, форма, площина, реальність, Воррінгер.

Янішевская Н. С. Формообразование как способ бегства от реальности: опыт геометрической абстракции. В статье рассматривается феномен геометрической абстракции в ХХ веке, психологические источники ее возникновения, эстетические принципы и исторические этапы развития. В частности, на примере развития геометрической абстракции рассмотрены вопросы отрицания действительности в абстрактном искусстве (супрематизм, конструктивизм, абстракционизм, неопластицизм), а также создание субъективной абстрактной реальности (минимализм, оп-арт, системная живопись, живопись острых углов). Художники разных стилей и национальностей использовали геометрические формы в творчестве ради бегства от изменчивой реальности или художественного ее преобразования. Отказ от реалистических форм в геометрической абстракции ХХ века имеет абсолютный характер и ведет к познанию новой мистической реальности. Она остается способом познания высших сущностей феноменального мира.

Ключевые слова: геометрическая абстракция, форма, плоскость, реальность, Воррингер.

Yanishevskaya N. Form shaping as a way to escape from reality: geometric abstraction experience.

Background. Imagery of abstract art is based on color, shape, line or texture, not the motives from the surrounding reality. Abstraction art method is characterized by a negative attitude to reality. It repels and rejects any representative picture in art. The denial of objective reality, though, provides the creation of a new one — subjective — which beholds “salvation”, “liberation” and only positive changes.

In recent years, there has been an increasing interest in geometric abstraction and its relation to reality. The thesis of rejection of reality by abstractionist artist is quite superficial and question of the relation to reality needs a deeper professional studies.

Objectives. The objective of this study is to determine geometric abstraction: psychological sources of its origin, aesthetic principles and historical stages of its development. There has been provided an analysis of the concept of Wilhelm Worringer, a representative of formalized aesthetics, whose ideas became one of the most important theoretical foundations of abstract art, especially in its geometrical manifestation.

Methods. The method of formalized aesthetics has been applied to understanding of origin of abstract art. In particular, negation of reality in abstract art and creating of abstract subjective reality are examined.

Results. The results of the research support the idea that artists used geometric form shaping in their works as a way to escape from reality or to change it in their own way because of different reasons.

Since the end of 18th century various theories of formation in aesthetics have been spread. In particular, formalism — an aesthetic position that absolutizes the role of forms and artistic exploration of reality, puts forms, colors, planes, spatial structures on top of the aesthetic cognition. A representative of Vienna School of Art History, Alois Riegl, encouraged transforming of natural forms in art by the artist's personal ideas. Conditional image is the necessity to display the transcendental will of the artist that makes people break up with the deceptive reality and see the world as it is — mysterious, cruel and irrational.

The inclination to abstraction, according to Wilhelm Worringer, is the result of a great inner conflict between a human being and the world around. The real world is perceived by the society as an incomprehensible chaos that causes terror, a mixture of events and senses, while abstract linear geometrical forms, characterized by stability, order and harmony, give a sense of peace and rest to a human being. Such a desire to return to something absolute and permanent becomes the source of geometrical art.

Herbert Read supports Wilhelm Worringer's position, pointing out the conflict between the modern world and a human being's spiritual need for stability.

A lot of painters of different nationalities and styles came to abstraction. The first step to geometrize the reality made Pablo Picasso and George Braque. Further, Robert Delauney, Piet Mondrian and Frantisek Kupka made space totally abstract.

Ideas of constructivism, suprematism, abstractionism, neoplasticism were synthesized in 1919–1933 in Bauhaus,

that became a center of the development of abstract art in Europe. A lot of abstract artists were raised on theories of form and color of Johannes Itten, Walter Gropius, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy.

Wasył Kandinsky and Le Corbusier also turn to analyzing geometry in art; however, geometry for them is the means of cognizing the spiritual world, and not an escape from it.

Geometric abstraction got its highest degree of expression in suprematism of Kazimir Malevich. He proclaimed the non-objective art as a new dimension of reality.

American abstract art became the second stage of geometric abstraction development. It consists of action painting and color field direction of abstract expressionism (Mark Rothko, Barnett Newman), that has evolved in hard-edge painting, system painting, minimalism, op-art. Emotions or personality of the artist do not have to exude through the severity of geometric forms in the picture or through the sharpness of its composition. A picture was understood not as a source of information or values, but as a canvas in its materiality.

The concept of abstraction and its relation to reality has changed — the picture becomes the only possible reality that devoid of any signs of the world with its transcendental content and metaphysical dimensions. It is only canvas limited by picture frame.

Artists working in “neo geo” style use geometric abstraction as a language and repeat its basic elements and ideas in their abstract works. Sometimes, though, they reflect the real world, conditionally represented in geometric forms.

Conclusions. *We conclude that abstract art becomes dominant in the 20th century. The artists creatively reacted to the changes in the surrounding reality. They fought to get rid of everything resembling the material world, full of crises, wars and revolutions, and create the ideal reality by form shaping. Geometric abstraction has received its utmost expression in suprematism as a new dimension of reality.*

By relation to reality the geometric abstraction is characterized by the following negative definitions: “denial”, “refusal”, “rejection», “exit”, “escape”, “destruction”, “opposition”, “retreat”, “separation”. Such concepts as “salvation”, “release”, “change”, “penetration”, “knowledge”, “transformation”, “creation” emphasize the positive changes in reality of abstract art.

Geometric abstraction exists in art even today, receiving new forms of expression, generalization, interpretation and reinterpretation. It remains one of the ways to cognize higher entities of the phenomenal world.

Keywords: *geometric abstraction, form, space, reality, Worringer.*

Постановка проблеми у загальному вигляді. Мистецтво, образність якого базується на власне кольорі, формі, лінії чи текстурі, а не на мотивах, запозичених із навколишньої реальності, заведено вважати абстрактним. Термін «абстракція» походить від латинського *abstractio* — «відвертання». Проте саме поняття абстракції, яким користувалися теоретики до появи абстракціонізму у 1910

році, означало зазвичай певну міру узагальнення, виокремлення і не містило особливого радикалізму.

Якщо ж ідеться про абстракцію як художній метод, то по відношенню до дійсності можна говорити про негативну позицію, яка власне «відвертає», відкидає, усуває всяке репрезентативне зображення у мистецтві. Утім, заперечення об'єктивної дійсності передбачає створення нової — суб'єктивної, у якій бачиться «спасіння», «звільнення», тільки позитивний характер змін. Абстракція як спосіб «заперечення/перетворення» дійсності виключає акцент лише на одному з цих означень, враховує полярність її відношення до реальності та відтворення об'єктивного світу в мистецтві.

Утопічні теорії перебудови-перетворення реальності особливо характерні для представників авангарду, що користувалися у таких цілях власне не образотворчими, а формотворчими засобами — геометрією. Рання європейська абстракція отримала своє логічне продовження у творчій діяльності школи Баугауз, далі — у розвитку абстракції в США і досі є актуальною мистецькою практикою.

Саме тому геометрична абстракція є цікавим об'єктом мистецтвознавчого дослідження, адже напрям «абстракціонізм» був провідним у ХХ ст. і залишається не менш популярним досі. Загальноприйнятий факт про відкидання художниками-абстракціоністами реальності та традиційного методу репрезентації є доволі поверховим, а питання про відношення до дійсності потребує глибшого фахового дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз абстракціонізму у контексті мистецтвознавчих теорій ХХ століття вповні висвітлено у монографії Віктора Арсланова [1], працях мистецтвознавця Герберта Ріда [12], статтях Девіда Моргана [6, 11], Йоганнеса Майнгардта [5]. Серед вітчизняних дослідників абстрактного чи нефігуративного мистецтва слід відмітити імена Дмитра Горбачова [3], Ганни Рудик [8].

Мета статті — проаналізувати геометричну абстракцію у ХХ столітті, зокрема дослідити відношення до об'єктивної дійсності, способи її заперечення та перетворення/творення нової суб'єктивної реальності митця.

Виклад основного матеріалу. Вже з кінця ХVІІІ століття поширюються різні теорії формотворення, зокрема формалізм — естетична позиція, що абсолютизує роль форми в естетичному та художньому освоєнні дійсності, висуває форми, тони, площини, просторові структури на перше місце в системі естетичного знання [1: 32].

Представник віденської школи мистецтвознавства Алоїз Рігль вважає за потрібне трансформувати у мистецтві природні форми згідно з особистими уявленнями художника. Умовність зображень — це необхідність для прояву трансцендентальної художньої волі митця, яка змушує людину порвати з оманливою реальністю і побачити світ таким, яким він є — таємничим, жорстким, ірраціональним [1: 230].

Ідеї його учня Вільгельма Воррінгера стали однією з найважливіших теоретичних основ абстрактного мистецтва, особливо у його геометричних провах. Він вважає, що потяг до абстракції виникає через почуття страху перед простором — це змушувало давніх людей для психологічного захисту створювати форми, які б підкорялися законам геометрії, — орнамент. Вони здавалися гармонійними та стабільними, позбавленими життя і, відповідно, страху перед ним, реальне (реалістичне) заміщувалося деяким геометризаним порядком форм. Отже, стверджує В. Воррінгер, геометрія стає надзвичайно важливою для організації внутрішнього психологічного простору людини. Вона привносить лад у хаос довколишнього, перенасиченого інформацією, світу.

Герберт Рід посилається на концепцію В. Воррінгера і стверджує: у сучасному житті з'являються умови, що викликають до життя такий духовний стан, який подібний до стану давньої людини: відкидання образів реального світу і творення абстрактних композицій з геометричних фігур. «Маємо, що правда, — пише Рід, — інтелектуальне наділення, відмінне від того, яке було характерним для давньої людини; проте чи наш зовнішній світ в його політичному, економічному і духовному хаосі може у когонебудь викликати «універсальне синівське почуття», відчуття задоволення, духовну самовпевненість? Чи не є він швидше світом, з якого вразлива душа художника чи поета втече до іншої духовної реальності, деякого почуття стабільності?» [12: 81–82].

«Мистецтво більше, ніж життя», — проголошує Георг Зіммель, тож свободу від непевного жорстокого світу і можливість успішної екзистенції слід шукати саме тут.

Теоретичною основою абстракції найчастіше вважається саме формалістична естетика, а також філософія індивідуалізму, екзистенціалізм, психоаналіз, популярність східних релігій, відкриття у фізиці, оптиці тощо. Можна продовжувати перелік, складати історично-культурну мозаїку початку ХХ століття, та зрозуміло одне — світ змінювався дуже швидко і митцям як «чутливим резонаторам»¹ слід було реагувати на ці зміни.

Геометрія відіграла особливу роль у мистецтві — це був вихід у інший світ, що протиставлявся до зовнішнього світу і психічного стану суспільства, повернення до простих та незмінних форм, зорове сприйняття яких відбувається миттєво і не потребує тривалих пошуків із виділенням характерних ознак та їх подальшого синтезу в єдину структуру [9: 169]. Також геометричні, абстрактні форми не виявляють прямої інформації про факти, досвід тощо. Їх у природі взагалі не існує. Проте, оскільки вони володіють здатністю збуджувати емоційно-асоціативні зв'язки, тож можуть вирішувати основне завдання художнього, естетичного пізнання — зафіксувати, осмислювати і передавати певний

людський досвід пізнання дійсності та облагороджувати своєю естетичною дією [7: 260].

Чимало художників різних національностей, країн та стилів одночасно прийшли до цього. Кубізм Пабло Пікассо та Жоржа Брака інтерпретував та абстрагував реальні форми у геометричному стилі, заклавши перші сходини у напрямі до геометричної абстракції. А вже картини Робера Делоне, Піта Мондріана та Франтішека Купки характеризувалися не стільки відмовою від сюжетності, скільки новим уявленням про простір і час, що ставали абстрагованими і втрачали свою реальну сутність. Так, Ф. Купка пише: «Твір мистецтва є абстрактною реальністю і має складатися з вигаданих елементів, а його значення витікає з комбінації морфологічних типів і особливих архітектурних ситуацій в його ж власному організмі» [8: 11].

Серед російських художників був особливо популярний кубізм. Він вплинув на розвиток кубофутуризму, а також різного роду абстрактних напрямів, як от районізм (променізм, лучізм) Михайла Ларіонова, безпредметний живопис Любові Попової, супрематизм Казимира Малевича, що, в свою чергу, вплинув на абстрактну творчість Ель Лисицького та Василя Єрмилова.

Засновник абстракціонізму Василь Кандінський прийшов до розуміння абстракції як форми образотворення, що спрямована на цілковиту безпредметність. Для нього абстрагувати — означає знищувати форми натуралістичної репрезентації в порядку, передбаченому самим художником, для того, щоби відповідати невимушеним характеристикам, які виражаються через колір і форму [11: 685]. Для нього абстракція має психологічні передумови, вона є необхідною для самозаглиблення: «Око художника має бути спрямоване на його внутрішнє життя, і вухо його має бути звернене до голосу внутрішньої необхідності... Таким є єдиний шлях, що приводить до вираження містично необхідного» [4: 134].

Геометрична абстракція отримала своє граничне вираження в супрематизмі. К. Малевич — приклад творчості, де геометрія мала відіграти роль дороги до очищення душі й вознесення до правдивого буття [13: 23], життєдайної енергії космосу [3: 26]. Безпредметність розумілася ним як нова предметність, новий вимір, до якого ми прийдемо, відмовившись від звичної реальності. Дослідник українського авангарду Дмитро Горбачов навіть порівнює супрематизм з ісихазмом, православною релігією та загалом містицизмом, власне через те, що проголошується як інтроспекція та відкидання фізичного світу. «Для супрематиста, — пише К. Малевич, — видимі явища об'єктивного світу є, за своєю суттю, позбавленими сенсу. Сутнісною річчю є відчуття як таке, відділене від оточення, яке його викликало» [8: 10].

Голландська група «Де Сіль» (1917–1931) (Тео Ван Дусбург, Піт Мондріан, Ганс Арп та ін.)

¹ Характеристика за О. Богомазовим.

проголошувала абстрактне мистецтво як «мистецтво ясності, конкретності і порядку», а в подальшому, через співпрацю художників та дизайнерів, вони прагнули створити нове утопічне життєве середовище, що базувалося б на абстрактних формах.

У творчості Піта Мондріана переважна більшість абстрактних робіт — це композиції з вертикально-горизонтальних ліній, у яких художник вбачає приховану структуру природи. У 1920-х роках він приходив до напрямку «неопластицизму», суть якого бачить у тому, що «чиста реальність може бути виражена через чисту пластику» [11: 289]. Образотворчі засоби художника обмежено до ліній та прямих кутів, чорно-білої палітри з незначними елементами синього, червоного та жовтого кольорів.

Його колега Тео Ван Дусбург розвинув ще один напрям геометричної абстракції — «елементаризм», що зводився до зображення виключно лінійних, прямокутних та діагональних структур.

Школа Баугауз (1919–1933) синтезувала ідеї конструктивізму, супрематизму, абстракціонізму, неопластицизму та стала центром розвитку різних видів абстрактного мистецтва для всієї Європи. Вона дала світу чимало художників-абстракціоністів, «вихованих» на теоріях форми та кольору Й. Ітена, В. Гропіуса, П. Клеє, Л. Моголь-Надь.

Абстракція Пауля Клеє також зосереджувалася на таких елементах твору як лінія, точка, площина, проте він вважав їх за первинну основу природи та розвитку. Художник не вважав себе прив'язаним до реальності, оскільки не бачив нічого творчого у використанні форм, створених природою.

Джозеф Альберс ще у Баугаузі починає створювати композиції геометричного характеру, а емігрувавши у США, продовжує вивчення експресивних можливостей кольору в абстракції, результатом чого є його відома масштабна серія «Присвята квадрату» (1950–1970-ті), що складається з понад сотні робіт з квадратами, вміщеними один в інший.

Американська абстракція у США стає другою віхою розвитку абстракціонізму після його класичного періоду в Європі. Загалом поділяють її на «живопис жесту» та «живопис кольорових площин», який у контексті розгляду геометричної абстракції цікавить нас більше. Такі її представники як Марк Ротко та Барнет Ньюмен не вважали своє мистецтво безпредметним, а акцентували на передачі ідей та емоцій засобами кольору та площини. «Ми виступаємо за площинність, бо вона руйнує ілюзорність і повертає нас до правди», — говорять вони [8: 15].

Згодом постживописна абстракція цього напрямку розвинулася у наступних: живопис гострих кутів (*hard-edge painting*), системний живопис, мінімалізм та оп-арт, які також називають «холодною абстракцією»; через строгість геометричних форм та чіткість композиції ніяким чином не повинні проступати емоції чи індивідуальність митця. Мінімалізмом вважалося мистецтво граничної візуальної редукції, що акцентує на «предметності»

художнього твору. Художники-мінімалісти поставили під сумнів ідеалістичну трансцендентність абстрактного малярства, його образність. Картини належало сприймати в їхній матеріалістичній реальності як предмет і поверхню, а не як носій знаків, нематеріальних значень і цінностей [5: 36]. Ось як пише Френк Стелла про свій «Чорний живопис» (1958–1960): «Малярство без нематеріального, без глибини, без простору зображення — просто шар фарби, нанесений на декоративний орнамент, покрита фарбою площинність і геометричний візерунок» [5: 39].

Тож поняття абстракції та її відношення до дійсності змінилося, картина ставала єдиною можливою реальністю, позбавленою будь-яких ознак зовнішнього світу: ніякого трансцендентного змісту чи метафізичного виміру — тільки полотно, закони буття якого обмежені рамками картини. У 1960-х роках все зображальне з мистецтва вилучається; «реальність фарби є разом матеріальною та чуттєвою реальністю» [5: 39]. Як пише Йоганнес Майнгардт про абстрактне мистецтво 1960–1970-х років, «Гіпостазування іншого світу, метафізичної чи ідеалістичної трансцендеції поза реальністю матеріалів та сенсуальних і феноменальних ознак картини як явища зазнало краху» [5: 41].

Інший напрям геометричної абстракції представляють художники Філіп Тааф і Пітер Хеллі, це симультативна абстракція у негеометричному мистецтві (або *neo-geo*). У душі постмодернізму художники «цитують» геометричну абстракцію як мову, повторюючи її основні елементи та ідеї. Утім, даючи своїм картинам конкретні назви з навколишньої дійсності. Їх абстрактні твори не лише не дають можливості заглибитися у вигаданий простір полотна, а й стають відображенням реального світу, нехай і умовно репрезентованого у геометричних формах.

Ідеолог постмодернізму Жан Бодріяр так пише про численні неабстрактні течії у мистецтві: «Нова геометрія, нова експресія, нова абстракція, нові форми — все це чудово співіснує у загальній індеферентності. Саме тому, що всі ці тенденції більше не володіють власною геніальністю, вони можуть співіснувати в одному і тому самому культурному просторі» [2: 25].

Висновки та перспективи подальших розвідок. Для геометричної абстракції як нерепрезентативного мистецтва необхідною була теоретична основа. Майже кожен художник цього напрямку залишив свої коментарі, методичні вказівки чи маніфести, завдяки чому і можна зараз аналізувати їх відношення до навколишньої дійсності. І це була необхідність, адже кожен з них гостро відчував зміни у світі. Митці прагнули позбутися всього, що нагадує про матеріальний світ, сповнений кризи, революцій та воєн, артикулюючи ідеальну дійсність засобами формотворення.

Значення абстракціонізму у мистецтві ХХ століття Й. Майнхардт підсумовує наступними

словами: «Абстрактна картина ... своєю композицією артикулює значення... Чи сприймалися ці ідеальні надсвітлові значення радше як “звучання” кольорів і форм суб’єктивності (Кандінський); чи як платонічна ідеальність чистої геометричної форми, що артикулює чисте сприйняття (Малевич); чи як пластичні чинники світу (неопластицизм); чи як майже релігійна велич присутності й відчуття (американський авангард після 1947–1948 рр., Ньюмен, Ротко) — немає вирішального значення: абстрактна картина промовляє про інший світ, який може бути присутній в духовності суб’єкта чи в духовному світі загалом» [5: 35].

За відношенням до дійсності геометрична абстракція характеризується такими різко негативними термінологічними означеннями як «заперечення», «відмова» (Альфред Кубін), «відкидання», «відхід», «вихід», «втеча» (Георг Зіммель), «усунення», «знищення», «опозиція», «відступ», «відокремлення» (Дмитро Горбачов) тощо. Серед понять, які використовувалися художниками й теоретиками та акцентують на позитивному характері зміни реальності, є наступні: «спасіння» (Казимир Малевич), «звільнення» (Робер Делоне), «зміна», «проникнення», «пізнання», «перетворення» (Вернер Гофман), «творення».

Відмова від реалістичних форм у геометричній абстракції має фактично абсолютний характер, проте нищення передбачає творення, креацію вищого гатунку, шлях до утопічного ідеалу, пізнання нової містичної реальності. Історія геометрії у мистецтві продовжується, отримуючи все нові форми вираження, узагальнення, інтерпретації та переосмислення. Вона залишається шляхом пізнання вищих сутностей феноменального світу.

Література:

1. Арсланов В. Западное искусствознание XX века / В. Арсланов. — М.: Академический проект; Традиция, 2005. — 864 с.
2. Бодриар Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодриар; [перевод Л. Любарской, Е. Марковской]. — Москва: Добросвет, 2000. — 778 с.
3. Горбачов Д. Абстракціонізм = Реалізм / Д. Горбачов // На межі: Абстрактне versus реальне. Альманах. — Львів, 2010. — Випуск 3. — С. 24–28.
4. Кандінський В. О духовном в искусстве / В. Кандінський // Точка и линия на плоскости. — СПб.: Азбука, 2001. — С. 23–141.
5. Майнгардт Й. Хистка абстракція / Й. Майнгардт; [пер. з нім. З. Мазурик] // На межі: Абстрактне versus реальне. Альманах. — Львів, 2010. — Вип. 3. — С. 34–44.
6. Морган Д. Идея абстракции у немецких теориях орнамента от Канта до Кандинского / Д. Морган; [пер. з англ. Н. Янішевська] // Мистецтвознавство '10. — 2010. — С. 242–262.
7. Раппопорт С. Неизобразительные формы в декоративном искусстве / С. Раппопорт. — М.: Советский художник, 1964. — 272 с.
8. Рудик Г., Шумилович Б. Основні напрями розвитку абстрактного живопису: історичний огляд. Записки на полях / Г. Рудик // На межі: Абстрактне versus реальне. Альманах. — Львів, 2010. — Випуск 3. — С. 9–20.
9. Чечельницький С. Основы психофизиологического уровня восприятия архитектурной среды / С. Чечельницький // Вісник ХДАДМ. — 2009. — № 16. — С. 169–173.
10. Mondrian P. Neo Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence / P. Mondrian // Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas. — Maiden, USA, 1999. — С. 289.
11. Morgan D. Concepts of Abstraction in French Art Theory from the Enlightenment to Modernism / D. Morgan // Journal of the History of Ideas. — 1992. — Vol. 53. — No. 4. — С. 669–685.
12. Read H. Art Now: an Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture / H. Read. — London: Faber, 1968. — 124 с.
13. Sztabiński G. Sztuka współczesna. Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej / G. Sztabiński. — Łódź: Wydawnictwo uniwersytetu Łódzkiego, 2004. — 232 с.

References:

1. Arslanov V. (2005), “Zapadnoie iskusstvoznaniie XX veka”, Moskva. — 864 pp.
2. Baudrillard J. (2000), “Prozrachnost' zla”, Moskva. — 778 pp.
3. Horbachov D. (2010), “Abstraktsionizm = Realizm”, Almanah “Na mezhi: Abstraktne versus Real'ne”, L'viv, vol. 3. — pp. 24–28.
4. Kandinskii V. (2001), “O dukhovnom v iskusstvie”, “Tochka i liniia na ploskosti”. — pp. 23–141.
5. Mainhardt I. (2010), “Khystka abstraktsiia”, Almanah “Na mezhi: Abstraktne versus Realne”, L'viv, vol. 3. — pp. 34–44.
6. Morgan D. (2010), “Ideia abstraktsii v nimetskykh teoriiakh ornamente vid Kanta do Kandins'koho”. — pp. 242–262.
7. Rappoport S. (1964), “Neizobrazitel'nyie formy v dekorativnom iskusstvie”, Moskva. — 272 pp.
8. Rudyk H. Shumylovych B. (2010), “Osnovni napriamy rozvytku abstraktnoho zhyvopysu: istorychnyi ohliad. Zapyisky na poliakh”, Almanah “Na mezhi: Abstraktne versus Realne”, L'viv, vol. 3. — pp. 9–20.
9. Chechel'nitskii S. (2009), “Osnovy psikhofiziologicheskoho urovnia vospriiatiiia arkhitekturnoi sriedy”, Visnyk HDADM, vol. 16. — pp. 169–173.
10. Mondrian P. Neo Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence / P. Mondrian // Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas. — Maiden, USA, 1999. — С. 289.
11. Morgan D. Concepts of Abstraction in French Art Theory from the Enlightenment to Modernism / D. Morgan // Journal of the History of Ideas. — 1992. — Vol. 53. — No. 4. — С. 669–685.
12. Read H. Art Now: an Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture / H. Read. — London: Faber, 1968. — 124 с.
13. Sztabiński G. Sztuka współczesna. Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej / G. Sztabiński. — Łódź: Wydawnictwo uniwersytetu Łódzkiego, 2004. — 232 с.