

УДК 7.01:7.05(091) «19/20»

DOI <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.37.38>

## КОНЦЕПТ ЛІНІЇ У ПРОСТОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ МОДЕРНІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМУ

**Майстренко-Вакулєнко Юлія В'ячеславівна<sup>1</sup>, Країло Леся Василівна<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений художник України,  
доцент кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки,  
Державний університет «Київський авіаційний інститут», Київ, Україна,  
e-mail: yuliia.maistrenko\_vakulenko@npp.kai.edu.ua, orcid: 0000-0002-9796-7781  
<sup>2</sup> здобувачка вищої освіти кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки,  
Державний університет «Київський авіаційний інститут», Київ, Україна,  
e-mail: lesakrailo3@gmail.com, orcid: 0009-0009-2496-8992

**Анотація.** Стаття присвячена дослідженню концепту лінії як матеріального об'єкта просторовості в мистецтві модернізму та постмодернізму.

**Мета статті** – дослідити трансформацію ролі та способів використання лінії як матеріального елемента простору в мистецтві модернізму та постмодернізму, простежити її перехід від інструмента окреслення форми до динамічного медіума, що поєднує об'єкт, простір і глядача.

**Методологія.** Дослідження базується на принципах міждисциплінарного та комплексного підходів, що поєднують аналіз мистецьких явищ і сучасних наукових концепцій. Використано історико-хронологічний, біографічний, історико-порівняльний методи та мистецтвознавчий аналіз, а також інтерпретацію художніх практик у контексті теорій простору й часу.

**Результати.** На основі аналізу творів Хуліо Гонсалеса, Ліжії Кларк, Дена Флавіна, Девіда Сміта, Єви Гессе, Гордона Матта-Кларка, Мони Хатум, Хесуса Рафаеля Сото, Тамари Квесітадзе та Жома Пленси окреслено ключові напрями переосмислення лінії в мистецтві середини ХХ – першої чверті ХХІ століття. Запропоновано цілісну інтерпретацію трансформацій лінії як провідного засобу виразності у візуальному мистецтві пізнього модернізму та постмодернізму. Виявлено комплекс аспектів функціонування матеріальної просторової лінії, яка, окрім візуальної форми, набуває в сучасних мистецьких практиках аудіотактильної, кінетичної пролонгованості й залученості як засіб формування інтерактивного середовища.

**Наукова новизна.** Виявлено особливості художнього переосмислення лінії як просторового елемента, що має здатність структурувати середовище, взаємодіяти із глядачем та інтегрувати різні види просторовості – фізичну, психологічну, соціальну. Доведено, що лінія в мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття перетворюється на інструмент моделювання взаємодії об'єкта, простору й часу. Встановлено, що лінія виходить за межі традиційного контуру форми та стає активним елементом, який структурує простір, впливає на його сприйняття та створює інтерактивний діалог із глядачем.

**Практична значущість.** Результати дослідження сприятимуть поглибленому розкриттю теоретичних і практичних аспектів мистецтва постмодернізму, можуть бути використані в освітніх програмах із теорії та історії мистецтва, у мистецтвознавчих і міждисциплінарних дослідженнях, а також у творчій практиці художників і дизайнерів.

**Ключові слова:** візуальне мистецтво, мистецтво модернізму, мистецтво постмодернізму, лінія, скульптура, дизайн, рисунок, інтерактивність, часопростір.

## ВСТУП

Трансформаційні процеси мистецтва постмодернізму беруть початок в авангардних ідеях; їх переосмислення, здійснене на концептуально новому рівні, веде до заперечення єдиної сталої реальності [38]. Одним з таких прикладів тягlosti й водночас рушійної метаморфози модерністичних концепцій [3] постає багатозначність інтерпретації лінії в мистецтві другої половини XX ст.: лінія розглядається не лише як один з першоелементів площинних мистецтв, а також як аспект буття/існування/формування просторовості. Десятиліття, упродовж яких відбувався перехід від модернізму до постмодернізму, характеризуються багатовимірністю та концептуалізацією зв'язків між різними сферами знань. Множинність виражальних можливостей лінії, полівалентність її поведінки, яка досліджувалася митцями з кінця 1950-х рр., знаходить паралель в ідеї перманентної розгалуженості, закладеної фізиком Г'ю Евереттом у теорії мультивсесвіту (1957 р.). У цей період закладаються й поглиблюються ідеї взаємопроникнення мистецтва й науки, які отримали особливий розвиток у 1970-х рр. [10].

## АНАЛІЗ ПОПЕРЕДНІХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Зусиллями філософів, науковців, теоретиків і митців постмодернізму виявлено цілий комплекс різних аспектів існування та інтерпретації постмодернізмом лінії як одного із провідних інструментів візуального мистецтва. Перші ґрунтовні інтерпретації проблематики було здійснено у працях філософів Ж. Дерріди, М. Фуко, Ж. Бодріяра, Р. Барта, Ж. Делеза, Г. Маркузе, теоретиків мистецтва Р. Краус, І.-А. Бойса, Б. Бухло, Г. Фореста, продовжено в пізніших роботах Н. Вейкфілда, Ф. Франка, М. Бота, К. Малабу, М. Бенаюна, І. Смол; групи німецьких дослідників А. Ламмерт, К. Мейстер, Я.-Ф. Фрюзorge, А. Шальхорна, а також Л. Переза-Орамаза, Г. Татлічі, С.-С.Е. Масатліоглу, М. Саккарі та низки інших.

Протягом XX ст. теоретики та практики звертаються до багатосторонніх проявів лінії, потрактовують її, зокрема, як межу; як край-розрив [12]; як розрив-шов (interstitium) [7, с. 499]; як слід-відбиток (trace) [12], як слід – траєкторію руху [2; 12]; як похідну від функції [2], як негативний простір [33], як товщину краю [33]; а також як реальний об'єкт просторовості [1]. У межах розглянутих способів існування лінії предметом даного дослідження було обрано граничні прояви лінії як реального просторового об'єкта, переосмисленого митцями з огляду на багатоваріантність властивостей часопросторового континууму.

## МЕТА

Метою статті є виявлення трансформації значимості та способів використання лінії як матеріального об'єкта просторовості крізь призму неоавангардних і постмодерністичних мистецьких концепцій.

## РЕЗУЛЬТАТИ ТА ЇХ ОБГОВОРЕННЯ

Переусвідомлення різних форм співіснування, співвідношення об'єкта та простору як провідних складників виразності мистецького твору було в центрі уваги митців авангарду. Цьому новому погляду на реальність, безсумнівно, сприяли проривні відкриття в галузі фізики [16], зокрема й експеримент Ернеста Резерфорда (1910 р.), завдяки якому було виявлено, що атом – матерія – складається переважно з порожнього простору [23, с. 45]. У площинних мистецтвах це було здійснено кубістами шляхом нівелювання різниці між об'єктом і тлом; у просторовому мистецтві реалізовано конструктивістами й скульпторами в концепції від'ємного простору. Робота українського митця Олександра Архипенка (1887–1964 рр.) «Жінка, що розчісує волосся» (1916 р.) (рис. 1) стала знаковим прикладом експерименту з порожнечою: відсутність матеріалу на місці обличчя скульптури змушує глядача уявно завершувати образ.

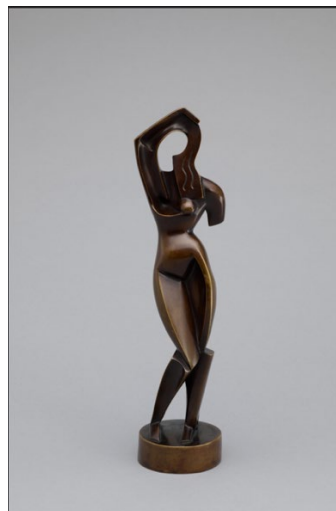


Рис. 1. Олександр Архипенко. «Жінка, що розчісує волосся». 1916 р. Бронза. 35 x 8,3 x 8.

Джерело: <https://www.moma.org/collection/works/81613>

Продовження досліджень просторово-об'єктних відношень втілювалося в ідеї «рисування у просторі» іспанського митця Хуліо Гонсалеса (Julio Gonzalez, 1876–1942 рр.), який «наголосив на понятті простору як позитивної, первинної концепції скульптурного мистецтва» [21]. За словами митця,

«скульптурні форми створюються у «шлюбі між матерією і простором» <...> таким чином, що «вони стають заплутаними, невіддільними одна від одної, як тіло і дух»» [21]. Проекції тіней від тривимірних скульптур на двовимірну поверхню становлять особливу категорію цього єднання (рис. 2).



Рис. 2. Хуліо Гонсалес. «Жінка перед дзеркалом».

Прибл. 1936–1937 рр. Залізо. 203,8 x 60 x 46.

Джерело: <https://ivam.es/exposiciones/julio-gonzalez/>

Кількома роками пізніше ідею проникної просторовості, що сформована «лініями у просторі», продовжив розвивати ще один американський скульптор, Девід Сміт (David Smith, 1906–1965 рр.). Як відзначала мистецтвознавиця Розалінд Краусс, суть творчості Х. Гонсалеса та Д. Сміта «полягала в подальшому винаході нового виду рисунка: скульптурного запису простору» [25, с. 120] (рис. 3).



Рис. 3. Девід Сміт. Скульптурна група на міському причалі Болтон Лендінг на озері Джордж, штат Нью-Йорк. Прибл. 1955 р.

Джерело: <https://www.instagram.com/p/C9vAC7vxQYx/>

У творчості послідовників Х. Гонсалеса, які практикували «рисунання у відкритому просторі», лінія набула тривимірної просторовості та предметної реальності, а «простір-порожнеча став важливим елементом форми» [36, с. 17]. Це стало суттєвим етапом переходу від розуміння лінії як межі або контуру форми, метою якої є окреслення, відокремлення, ізоляція об'єкта від простору, до ідеї «зшивання» різних частин просторовості, що було розвинуто митцями пізнього модернізму, починаючи із середини 1940-х рр.

Дослідження концепції просторовості продовжилось, зокрема, у творах і теоретичних працях аргентино-італійського скульптора Лучіо Фонтани (Lucio Fontana, 1899–1968 рр.). Засади «просторовізму» (Spazialismo) було викладено митцем у «Білому маніфесті» (1946 р.) [6]. Розглянувши основні етапи розвитку просторовості в європейському мистецтві від XIII ст., Л. Фонтана дійшов висновку, що й доба авангарду, доба рушійних змін, «цілковито трансформованої чуттєвості» користалася (хоч і у зворотному напрямку) усе тими ж самими матеріалами, прийомами й елементами античності [13]. Атакуючи «паралізовані форми» [13] минулого, Лучіо Фонтана закликав до використання «власної енергії матерії» [13], до «єдності часу і простору» [13], втілив цю новаторську пропозицію в серіях "Buchi" (з 1949 р.) – отворів-дірок, "Tagli" (з 1959 р.) – ліній-розрізів у реальній фізичній площині полотна (рис. 4).

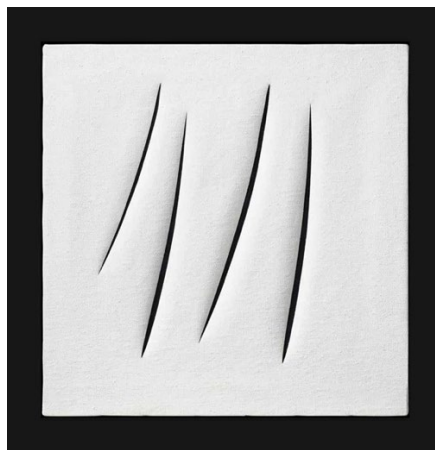


Рис. 4. Лучіо Фонтана. «Концепція простору. Очікування». 1964–1965 рр.

Полотно, акварель, розрізи. 51,3 x 50,4.

Джерело: <https://www.mutualart.com/Artwork/Concetto-Spaziale--Attese/617A1D37F693A7C1>

Симптоматично, що дослідження негативного простору шляхом руйнації площини здійснено Л. Фонтаною досить модерністичним

способом: точка й лінія як похідна від точки з'явилися на площині в результаті докладного зусилля, результату зафіксованої у просторі дії художника [24].

Одним з «останніх проявів модерності» [29] стало переосмислення лінії як елементу виразності у творчості бразильської художниці Лижії Кларк (Lygia Clark, 1920–1988 рр.). Послідовниця неопластицистів, зокрема Піта Мондріана, «руйнівника поверхні, площини та лінії» [7, с. 495], у 1954 р. художниця заявила про виявлення потенціалу «органічної лінії» – лінії, яка реально існує, «не створеної» [33], – лінії, утвореної стиком площин (рис. 5).



Рис. 5. Лижія Кларк. «Макет для інтер'єру № 1». 1955 р. Фанера, промислова фарба. 30 x 50 x 18.

Джерело: <https://portal.lygiac Clark.org.br/en/archive/168/maquette-for-interior>

Зі свого боку зазначимо, що розглянутий досвід «рисуння у просторі» Хуліо Гонсалеса та Девіда Сміта, який серед інших здобутків виявив потужність виразності, сформовану перетином площин [32, с. 311], має безпосередній стосунок до новаторства Лижії Кларк. На відміну від неопластицистів, які вивчали стик умовних площин на двовимірній пласкій поверхні, Л. Кларк радше досліджувала стик граней площин тривимірних об'єктів реального простору: «Органічна лінія – це лінія простору, що пролягає між» [34, с. 9]. Професорка Принстонського університету Ірена Смол зазначає, що Л. Кларк переосмислила такі моделі «з погляду товщини простору, а не краю. Отримана парадигма дозволяє нам уявити негативний простір, який залишається негативним, а не відновлюється як позитивна сутність» [33]. Продовжуючи протягом наступних років дослідження, «головним героєм яких є відсутня лінія, порожня лінія, тіньова лінія, залишкова тріщина, лінія-безодня, видима в товщі площини» [29], Лижія Кларк поступово наближається до ідеї тривалості лінії в часі, яку втілює у проекті «Прогулянка» («Caminhando», 1963 р.). Концепція проекту

полягає у процесі поздовжнього розрізання стрічки Мебіуса: «Існує лише один тип тривалості: дія. Акт – це те, що створює Caminhandando. Нічого не існує до і нічого не існує після», – стверджує мисткиня [7].

На ідеї єдності часопросторового континууму були побудовані теоретичні викладки й гасла більшості митців авангарду. Дослідження властивостей часопростору активно провадилося мінімалізмом, суть якого полягала в тому, що «він ознаменував перехід від пізньомодерністського ілюзійністського простору живопису до нової іманентності конкретних об'єктів» [26, с. 21–22]. Акцент змістився від об'єкта сприйняття до сприйняття об'єктного простору. Знаковим напрямом пошуків мінімалізму стало використання як медіума не просто об'єкта, а випромінюючого об'єкта – джерела світла. Власне спрямована енергія світлового випромінювання здійснювала зв'язок об'єкта, простору та суб'єкта, забезпечувала тривалість цього зв'язку в часі. Творчість американського мінімаліста Дена Флавіна (Dan Flavin, 1933–1996 рр.), який першим використав люмінесцентні трубки як медіум, була визначена теоретиками як «мігруюча об'єктність» [9, с. 71]. Власне, оцю об'єктно-просторову перехідність забезпечено енергією випромінювання, яка пов'язує строгу геометрію світлової лінії потужними рефlekсами з навколишнім простором і сприйняттям глядача [9, с. 70–71]. До ідеї скульптурного «рисуння у просторі» Х. Гонсалеса та Д. Сміта додалося ускладнення поля існування ліній «світлових рисунків» [35, с. 85] структурованим кольоровим випромінюванням (рис. 6).



Рис. 6. Ден Флавін. «Діагональ 25 травня». 1963 р. Зелене флуоресцентне світло. h – 244.

Джерело: <https://www.bastian-gallery.com/en/exhibitions/dan-flavin-light-sculptures/>

Перехідний період між модернізмом і постмодернізмом, протягом якого відбувалося зміщення акценту від об'єкта до дії (у творчості акціоністів, художників живопису дії тощо), характеризувався, серед іншого, і дослідженням реальної часопросторовості,

розвитку й тривалості в часі як об'єкта, так і самої дії. До кола американських постмінімалістів, разом із Робертом Моррісом, Річардом Серра, який досліджував те, як «дискретний об'єкт розчиняється у скульптурному полі, яке переживається в часі» [14, с. 612], належала художниця Єва Гессе (Eva Hesse, 1936–1970 рр.). Твір мисткині «Зациклення» ("Hang up", 1966 р.) (рис. 7) являє собою несподіване трактування лінії як активного, навіть агресивного елемента, що вторгається в реальну просторовість, порушуючи межі особистого простору глядача: лінія дроту виростає з рами, яка обрамляє порожнє полотно, і, охопивши частину реальної тривимірності, замикається на протилежному куті рами. Межі між живописом і скульптурою, які досліджувалися та випробовувалися модернізмом [6], трансформувалися Євою у «простір між живописом і скульптурою» [14, с. 613].

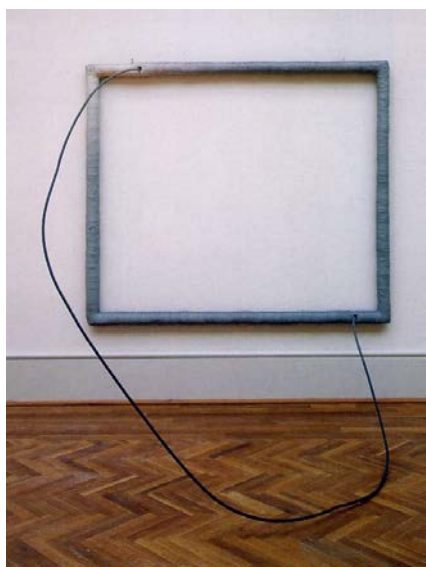


Рис. 7. Єва Гессе. «Зациклення». 1966 р.  
Змішані матеріали. 182,9 x 213,4 x 198,1.  
Джерело: <https://www.artchive.com/artwork/hang-up-eva-hesse-1966/>

Переосмислене Євою Гессе та Лижією Кларк поняття межі, меж твору, власне, самої ідеї «між», було згодом потрактоване Жаком Деррідою як концепт розщеплення: «Між зовнішнім і внутрішнім, між зовнішньою і внутрішньою межею, обрамлюючим і обрамленим, фігурою і основою, формою і змістом, означальним і означуваним, і так далі для будь-якої двоїстої опозиції. Межа, таким чином, роздвоюється в тому місці, де вона проходить» [12, с. 12].

Енергія розриву, яка була ще досить модерністичним чином використана Лучіо Фонтаною, отримала справді

постмодерністичний розвиток у творчості американського митця Гордона Матта-Кларка (Gordon Matta-Clark, 1943–1978 рр.). Г. Матта-Кларк зробив принциповий крок від дослідження суто об'єктно-просторових відносин до вивчення феноменологічних понять ентропії, руйнації, пам'яті. Ще студентом Г. Матта-Кларк асистував художнику ленд-арту Деннісу Оппенгейму, «коли той електричною пилкою прорізав канал у замерзлому озері» [27]. Використання енергії розриву, лінії, яка розростається у прогалину роз'єднання, артикуляції від'ємного простору, надихнуло Г. Матта-Кларка до реалізації його відомих проєктів 1970-х рр. – вертикальних прорізів крізь архітектурні споруди (рис. 8).



Рис. 8. Гордон Матта-Кларк. «Розщеплення». 1974 р.  
Енглвуд, Нью-Джерсі.

Джерело: <https://publicdelivery.org/gordon-matta-clark-splitting/>

«Деконструкція ніколи не означає передачу чогось у певних межах. Вона не цікавиться значенням чогось. Натомість вона підкреслює прогалини, що виникають у безпідставних припущеннях, заснованих на теоріях» [38, с. 47]. Ці розрізи, покликані вивчити поняття прогалини, відсутності, інтерстиції, «стають дедалі більш запаморочливими, оскільки диференціація між вертикальним розрізом і горизонтальним планом, необхідна для нашого сприйняття і проживання в архітектурі, стає майже повністю нерозбірливою» [8].

Процес руйнації, який набуває сенсу у творах Г. Матта-Кларка за допомогою «впливу невідомих, несподіваних перспектив» [27], знаходить паралель у творах палестинської мисткині Мони Хатум (Mona Hatoum, нар. в 1952 р.). Художниця «<...> часто створює протилежні простори, які підривають можливість однозначної інтерпретації. Її послання часто біполярні: вони одночасно матеріальні та нематеріальні,

притягують нас і водночас відштовхують» [31]. Позитивна енергія світла переусвідомлена М. Хатум як загроза в циклі творів 1980-х рр.: у її руках світло стає «інструментом зсуву ґрунту та дезінтеграції» [31]. Інсталяція «Світло в кінці» (1989 р.), яка складалася із шести вертикальних ліній світла в куті темної кімнати, «атакувала глядачів, коли вони наближалися і розуміли, що світло походить від незахищених електричних нагрівальних елементів, встановлених на металевій конструкції із ґратами, як у в'язниці, порушуючи уявлення про дім як місце безпеки та комфорту» [35, с. 598] (рис. 9).



Рис. 9. Мона Хатум. «Світло в кінці». 1989 р.  
Рама з кутового заліза, шість електричних нагрівальних елементів. 166 x 162,4 x 5.

Джерело: <https://www.whitecube.com/artworks/the-light-at-the-end>

Світлові лінії заповнюють, затоплюють, формують собою середовище, дестабілізуючи не лише чотиривимірність фізичного континууму, а й усі інші види просторовості: психологічний, соціальний, політичний. «Тривожні інверсії масштабу в роботах Хатум мають фізичний ефект, який виштовхує нас із зони комфорту» [32].

Зацікавленість модерністів у дослідженні дії, тривалості в часі зумовила відповідну спрямованість вектора пошуків і щодо лінії, яка у своїй тривалості, виростанні з точки, ставала активним інструментом кінетичного, інтерактивного мистецтва й перформативних практик. Лінія як похідна руху у просторі була переусвідомлена, зокрема, одним із ключових представників кінетичного мистецтва, венесуельським митцем Хесусом Рафаелем Сото (Jesús Rafael Soto, 1923–2005 рр.).

Концепція творчості Х.Р. Сото зосереджена на ідеї взаємодії між глядачем і об'єктом мистецтва, на прагненні об'єднати твір, глядача та простір у єдиний організм, що безперервно створює нові виміри та концепції. У своїх дослідженнях простору Х.Р. Сото використовував оптичні можливості матеріальних ліній, що реально існують, які «проростали» з картинної площини у простір,

змінюючи його структуру, густину, пластичність тощо. У своїх інтерв'ю він говорить: «Раніше глядач був свідком, що перебував поза реальністю. Сьогодні ми знаємо, що людина не стоїть по один бік, а світ – по інший. Ми не просто спостерігачі, а складові частини реальності, яка, як ми знаємо, вирує живими силами, багато з яких невидимі. Ми перебуваємо у світі, як риба у воді: без відстані від матерії-енергії; усередині неї, а не перед нею: більше немає глядачів, є тільки учасники» [19]. Конструкції, які складаються з рухомих елементів, що реагують на вітер або дотик, множать смисли просторовості, сповнюючи фізичний континуум вібраціями. Під час праці над концепцією об'єднання твору та глядача в єдиному часопросторовому континуумі Х.Р. Сото залучає до візуальних вібрацій оп-арту також і звукові. Однією з таких робіт є «Звукова проникність», або «Перфорований звук» ("Penetrable Sonoro", 1970 р.) (рис. 10). Це одна з найвідоміших робіт Хесуса Рафаеля Сото: інтерактивна скульптура складається з великої кількості рухомих елементів (мережі металевих трубок, що звисають з верхньої частини конструкції), які створюють звукові ефекти під час взаємодії із глядачами. «У моїх Penetrables участь стає тактильною, навіть часто аудіальною. Людина взаємодіє із середовищем. Матерія, час і простір утворюють справжню трійцю, а рух – сила, яка демонструє цю трійцю» [20]. У творчості Х.Р. Сото лінія набула означеної матеріальності; окрім структурування простору розмаїттям траєкторій руху, вона покликана взаємодіяти із глядачем і візуально, і тактильно, і аудіально. Об'єкт проковує безліч питань, сформульованих як автором твору, так і глядачами, відображає концептуально наш усесвіт, сповнений нескінченною кількістю питань, на деякі з яких немає відповіді. У творах Х.Р. Сото важко зрозуміти, питання – це свідомість глядача чи справжній задум автора, і – чи віднайдено відповідь.



Рис. 10. Хесус Рафаель Сото. "Penetrable Sonoro". 1970 р. Метал, плексиглас. 300 x 300 x 300.

Джерело: <https://jesus-soto.com/penetrables/>

Грані взаємодії внутрішнього світу людини з навколишнім середовищем через виражальні можливості руху досліджує грузинська мисткиня Тамара Квесітадзе (Tamara Kvesitadze, нар. в 1968 р.). Лінія в її скульптурах часто відіграє роль концептуальної межі, що ділить людину на умовне «до» та «після». Це межа, що присутня в кожного, часто означає перехід в нові можливості пізнання себе як особистості та морального зросту. Концепція її роботи «Жінка, що обертається» (2003 р.) (рис. 11) зосереджена на темах жіночності, свободи й еволюції. Авторка вважає, що жінки мають унікальну здатність адаптуватися до змін, що підкреслюється динамічним характером фігури. Ця робота передає те, наскільки мінливою і адаптивною є жіноча натура, як швидко вона адаптується до численних, часто кардинально різних, вимог сучасності, наскільки багатогранною може бути.

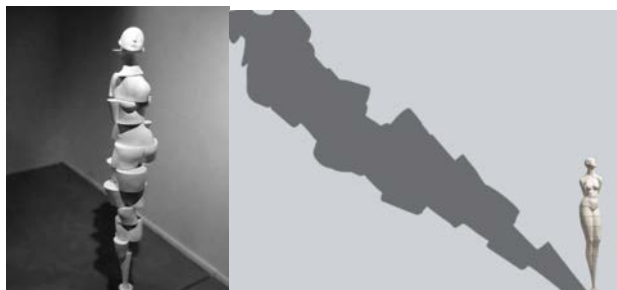


Рис. 11. Тамара Квесітадзе. «Жінка, що обертається». 2003 р. Тбілісі. Склопластик (fibreglass), метал. 48,5×22×15.

Джерело: [amarakvesitadze.com/rotating-woman](http://amarakvesitadze.com/rotating-woman)

Можливості об'ємної просторовості, збагаченої елементами кінетизму, спонукають Т. Квесітадзе до подальших експериментів. Мисткиня говорить: «З огляду на те, що скульптура зазвичай не пов'язана з рухом, мені стало дедалі цікавіше експериментувати із цією ідеєю у своїй практиці» [36]. Відома скульптура Тамари Квесітадзе «Чоловік та жінка» («Алі і Ніно») – це не просто візуальне втілення форми, а витончений прояв руху, який передає сутність внутрішнього стану двох людей. Дві фігури, створені з горизонтальних ліній металевих пластин, перебувають у безперервній трансформації, прямуючи назустріч одна одній, зливаючись в єдине ціле, а потім знову розходячись. Їхній рух повторюється циклічно, утворюючи візуальну метафору плинності глибинного зв'язку. У цій композиції лінія – не контур тіла, а потік думок, емоцій і душі. Вона стає головним інструментом художнього висловлення, дозволяючи глядачеві побачити не зовнішнє, а внутрішнє: те, що поєднує людей на рівні емоцій і духовності, коли

фізичне відходить на другий план. Саме цей безмовний рух у просторі втілює близькість, яку не можна спинити чи утримати – вона постійно змінюється, як саме життя.



Рис. 12. Тамара Квесітадзе. «Алі і Ніно». 2010 р. Батумі. Нержавіюча сталь. h – 8 метрів.

Джерело: <https://lt.ogo.ua/news/skulptura-yaka-vmiruhatis/>

Каталонський митець Жом Пленса (Jaume Plensa, нар. в 1955 р.) відомий своїми масштабними скульптурами-інсталяціями, основну роль у яких відіграє лінія, яка окреслює «пустий простір». Роботи скульптора асоціюються із плином думки, що виникає у свідомості людини та має безліч прогалин, які можна заповнити; вони відсилають нас до пам'яті та швидкоплинності людських думок. Ж. Пленса часто досліджує теми ідентичності, пам'яті та людських взаємин. Однією з найвідоміших робіт митця (згодом неодноразово переосмислених у різних локаціях світу) є «Тіло знань» (рис. 13), де він використовує для створення об'ємно-прозорих форм знакову систему різних світових абеток, наукові символи тощо.



Рис. 13. Жом Пленса. «Тіло знань». 2010 р. Пофарбована нержавіюча сталь. 800 x 526 x 526. Франкфурт-на-Майні. Фото автора

Концепт мовної візуальності – провідної теми постструктуралізму, – утіленої в лаконічних формах знака, літери, гліфу тощо, символізує процеси спілкування та пошуку власної ідентичності, що складається з досвіду, знань, розмов та спогадів, які людина здобула за своє життя. Форма скульптури відображає ідею про те, що кожен з нас є частиною більшого цілого, і що знання та досвід передаються з покоління в покоління. «Скульптура – це міст між матеріальним і нематеріальним, видимим і невидимим. Вона дозволяє торкнутися того, що неможливо побачити, але що завжди присутнє навколо нас – нашого колективного досвіду» [18].

Продовжуючи вивчати просторово-об'єктні відносини, тонку грань між зовнішнім і внутрішнім, Ж. Пленса витоншує формотворчу лінію, що втілено в низці монументальних портретних проєктів 2010-х рр. Ці твори покликані розкрити глядачеві глибину внутрішнього світу особистості через силу лінії; зовнішність тут постає лише як умовна оболонка – первинна поверхня, що приховує справжню сутність: думки, пам'ять, свідомість. В одному з таких портретів, «Нурія» (рис. 14), Ж. Пленса не просто зображує жіночу голову – він формує її з тонкого металевого дроту, створюючи нескінченний рух лінії, яка переплітається у візерунки й символізує потік внутрішнього життя. Лінія в цій скульптурі – це візуальна метафора мислення. Простір між переплетеннями дозволяє побачити внутрішнє, показати те, що неозоре й невагоме [30], змушує замислитись про те, що саме могло бути в голові цієї жінки, які думки народжуються в неї, як виглядає світ її очима. Жом Пленса у своїх коментарях про «Нурію» зазначає: «Із цієї роботи я отримав можливість дослідити іншу сторону шкіри <...> Ми такі красиві зовні, але ви не уявляєте, наскільки ми красиві всередині» [17]. «Скульптура – це не тільки про об'єми. Це про щось глибоке всередині нас <...> Ми завжди стоїмо однією ногою у звичайному житті, а іншою – у найдивовижнішій абстракції» [28].

Через зв'язок різних варіантів мови – аудіальної та візуальної, лінія у скульптурах Ж. Пленса виступає як знак, стає частиною графеми, поєднуючи тривимірність, двовимірність та безупинний рух: вібрує плетиво тіней від реальної лінії на площину є мобільним і змінюється залежно від руху нашої планети під Сонцем [37].

## ВИСНОВКИ

Використання постмодерністами властивостей лінії як матеріального об'єкта в чотири-вимірному континуумі бере витoki в мистецтві



Рис. 14. Жом Пленса. «Нурія». 2017 р. Нержавіюча сталь. 350 x 275 x 344.

Джерело: <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture>

модернізму. Вектор пошуків митців змістився від дослідження твердої поверхні обсягу, який протистоїть просторові своїми жорсткими межами, до переосмислення матерії з погляду її проникності, пористості, можливості руйнування поверхневого натягу речовини: пронизування, розрізання, розділення і водночас – до ущільнення та згущення простору. Амбівалентність, притаманна лінії в мистецтві модернізму (функції зв'язку і розділення, поєднання двох точок і поділ двох площин), трансформувалася в полівалентність постмодернізму. Лінія розділяє сама себе, утворює розгалуження та перетини, формує нові смисли шляхом несподіваного поєднання звичних засобів; втілює ідеї децентралізації водночас із сингулярністю точки перетину, у якій сходяться і розходяться всі векторні лінії розгалуження.

Зміни в соціокультурному середовищі постмодернізму, які засвідчують перехід від візуального типу культури до аудіотактильного, уповні відобразилися й на переусвідомленні матеріальної просторової лінії, яка набула не лише тактильності й аудіальності, а й кінетичної пролонгованості й інтерактивності, за допомогою різноманітних видів енергії, зокрема й світла, вібрації, звуку тощо. Заміна цілісної загальної маси об'єкта прозоро-лінійним вібруючим каркасом викликає у глядача відчуття незавершеності образу, що, своєю чергою, пробуджує природне прагнення мозку до упорядкування та цілісності. Підключення минулого досвіду й спогадів виступає додатковим джерелом інтерактивності, що підсилює враження від мистецьких творів. Виходячи, таким чином, за межі звичного сприйняття візуального мистецтва, лінія в сучасних мистецьких практиках відкриває нові неочікувані горизонти можливостей.

## ЛІТЕРАТУРА

[1] Країло Л. Вібрації форми: Інтерпретація теорії струн у прозоро-проволочній скульптурі кінця XX – початку XXI ст. *Дизайн у просторі новітніх технологій* : збірник тез доповідей II Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 25 квітня 2025 р. ; М-во освіти і науки України, Державний університет «Київський авіаційний інститут». Київ, 2025. С. 73–76.

[2] Майстренко-Вакуленко Ю. Графічність лінії у сучасному просторовому мистецтві. *Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах* : збірник тез Міжнародної наукової конференції ; Національна академія мистецтв України ; НСАУ ; INTBAU Ukraine. Київ, 2024. С. 83–85.

[3] Майстренко-Вакуленко Ю. Лінія в мистецтві авангарду. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 104–115. DOI: 10.31500/1992-5514.16(2).2020.217799.

[4] Berteval W. Bergson and Einstein. *Bergson and the Evolution of Physics* / ed. and trans. by P.A.Y. Gunter. Knoxville : The University of Tennessee Press, 1969. P. 214–227.

[5] Blanche R. The Psychology of Duration and the Physics of Fields. *Bergson and the Evolution of Physics* / ed. and trans. by P.A.Y. Gunter. Knoxville : The University of Tennessee Press, 1969. P. 105–120.

[6] Bois Y.-A. 1959: Lucio Fontana has his first retrospective: he uses kitsch associations to question idealist modernism, a critique extended by his protégé Piero Manzoni. *Art Since 1900. Modernism Antimodernism Postmodernism* / eds. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit. Thames & Hudson, 2016. P. 473–476.

[7] Bois Y.-A. 1959e: The Manifesto of Neoconcrete Art is published in Rio de Janeiro as a double spread of the daily newspaper *Jornal do Brasil*, replacing the rationalist interpretation of geometric abstraction that was prevalent at the time with a phenomenological one. *Art Since 1900. Modernism Antimodernism Postmodernism* / eds. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit. Thames & Hudson, 2016. P. 494–501.

[8] Bois Y.-A. 1967a: Publishing "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey"? Robert Smithson marks "entropy" as a generative concept of artistic practice in the late sixties. *Art Since 1900. Modernism Antimodernism Postmodernism* / eds. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit. Thames & Hudson, 2016. P. 581–584.

[9] Botha M. A Theory of Minimalism. London ; New York : Bloomsbury Publishing Plc, 2019. 279 p.

[10] Brisson H.E. Visualization in Art and Science. *Leonardo*. 1992. Vol. 25. № 3/4. P. 257–62. DOI: 10.2307/1575847.

[11] Butler C.H., Oramas L.P. Lygia Clark: the Abandonment of Art, 1948–1988. New York : Museum of Modern Art, 2014.

[12] Derrida J. The Truth in Painting / trans. by Geoff Bennington, Ian McLeod. Chicago ; London : The University of Chicago Press, 1987 [1978]. 386 p.

[13] Fontana L. White Manifesto (Manifesto Blanco, 1946). *Scribd*. 1946. URL: <https://www.scribd.com/document/819337986/Lucio-Fontana-White-Manifesto> (дата звернення: 01.07.2025).

com/document/819337986/Lucio-Fontana-White-Manifesto (дата звернення: 01.07.2025).

[14] Foster H. 1969: The exhibition "When Attitudes Become Form" in Bern and London surveys Postminimalist developments, while "Anti-Illusion: Procedures/Materials" in New York focuses on Process art, the three principal aspects of which are elaborated by Richard Serra, Robert Morris, and Eva Hesse. *Art Since 1900. Modernism Antimodernism Postmodernism* / eds. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit. Thames & Hudson, 2016. P. 610–613.

[15] Foster H. Six Paragraphs on Dan Flavin. *Artforum*. February, 2005. URL: <https://www.artforum.com/features/six-paragraphs-on-dan-flavin-170749/> (дата звернення: 01.07.2025).

[16] Henderson L.D. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Cambridge, MA : MIT Press, 2013. 729 p.

[17] Jaume Plensa at YSP. *That's How the Light Gets in*. URL: <https://gerryco23.wordpress.com/2011/08/20/jaume-plensa-at-ysp/> (дата звернення: 10.07.2025).

[18] Jaume Plensa – Invisibles – Viewing Rooms – Richard Gray Gallery. *Home – Richard Gray Gallery*. URL: [https://www.richardgraygallery.com/viewing-rooms/jaume-plensa?utm\\_source=chatgpt.com#tab:thumbnails](https://www.richardgraygallery.com/viewing-rooms/jaume-plensa?utm_source=chatgpt.com#tab:thumbnails) (дата звернення: 10.07.2025).

[19] Soto Jesús Rafael. *CAHH (Centro Académico de Historia del Arte)*. [Б. д.]. URL: <https://www.cahh.es/en/artists/jesus-rafael-soto/> (дата звернення: 30.06.2025).

[20] Soto Jesús Rafael. The Museum of Fine Arts, Houston – Projects. *Sicardi / Ayers / Bacino*. 2014 (May). URL: <https://www.sicardi.com/projects/jesus-rafael-soto/images?view=thumbnails> (дата звернення: 01.07.2025).

[21] González Julio. Drawing in Space. *Museo Nacional Centro de Arte. Reina Sofia*. URL: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/206.05\\_eng\\_web\\_2.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/206.05_eng_web_2.pdf) (дата звернення: 01.07.2025).

[22] Julio González. *IVAM*. URL: <https://ivam.es/exposiciones/julio-gonzalez/> (дата звернення: 01.07.2025).

[23] Kaku M. The God Equation: The Quest for a Theory of Everything. New York : Doubleday, 2021. 161 p.

[24] Kandinsky [W.]. Punkt und Linie zu Fläche. *Bauhausbücher schriftleitung*, № 9 / eds. Walter Gropius, Laslo Moholy-Nagy. München, 1926. 194 s.

[25] Krauss R.E. This New Art: To Draw in Space. *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* / ed. R.E. Krauss. Massachusetts; London : The MIT Press Cambridge, 1986. P. 119–129.

[26] Louria-Hayon A. A Post-Metaphysical Turn: Contingency and Givenness in the Early Work of Dan Flavin (1959–1964). *Religion and the Arts*. 2013. № 17. P. 20–56. DOI: 10.1163/15685292-12341253.

[27] Masatlıoğlu S.E. An Urban Reading through Gordon Matta-Clark's Artistic Tactics of "Outmoded" Space. *Idealkent*. 2025. 17. № 48 P. 610–38. DOI: 10.31198/idealkent.1648021.

[28] Nuria and Irma – Jaume Plensa. *Alnoba Art Collection*. 2011. URL: <https://alnoba.org/art-collection/nuria-irma-jaume-plensa> (дата звернення: 01.07.2025).

[29] Pérez-Oramas L. Lygia Clark: Saillance De La Peinture Et Corps Fantôme. *L'art au travail* / ed. Hubert Damisch. Paris : Éditions Mimésis, 2016. P. 131–146.

[30] Pride Park, Miami Beach. Jaume Plensa's Minna – News – Richard Gray Gallery. Home – Richard Gray Gallery. 2022 (30 листопада). URL: <https://www.richardgraygallery.com/news/pride-park-miami-beach> (дата звернення: 01.07.2025).

[31] Sakari M. Boundary Crossings: The Political Postminimalism of Mona Hatoum. *Mona Hatoum* / eds. by Christine Van Assche, Clarrie Wallis. Centre Pompidou, Paris, 24 June – 28 September 2015, Tate Modern, London, 4 May – 21 August 2016, Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, 7 October 2016 – 26 February 2017. London : Tate Publishing, 2016. P. 150–168.

[32] Sedlmayr H. Die Revolution der modernen Kunst. Rowohlt Verlag, Hamburg, 1955. 148 s.

[33] Small I.V. Not / Making / Marks: On Lygia Clark's Organic Line. *The Courtauld*. 2021. November. № 18. URL: <https://courtauld.ac.uk/whats-on/not-making-marks-on-lygia-clarks-organic-line/> (дата звернення: 01.07.2025).

[34] Small I.V. The Organic Line: Toward a Topology of Modernism. *Zone Books*. 2024. 461 p. DOI: 10.2307/jj.17497192.

[35] Stiles K., Selz P. Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings. 2<sup>nd</sup> edition. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2012. 1141 p.

[36] Tamara Kvesitadze or the Triumph of Ambivalence. Art Palace of Georgia – Museum of Cultural History. 20 червня 2011. URL: <https://artsandculture.google.com/story/tamara-kvesitadze-or-the-triumph-of-ambivalence-georgian-state-museum-of-theatre-music-film-and-choreography-art-palace/5wWxAru4gngKKQ?hl=en> (дата звернення: 30.06.2025).

[37] Tatlıcı G. Jacques Derrida Ve Ludwig Wittgenstein'In Dilkuramları Bağlamında Jaume Plensa, Eserleri Ve Aracı Dil Arayışı / Jaume Plensa, His Works and Intermediary Language Search in the Context of Jacques Derrida and Ludwig Wittgenstein's Language Theories. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*. 2017. Vol. 3. Issue 3. November – December P. 39–50. DOI: 10.29228/ijia.3.29.

[38] Wakefield N. Postmodernism: The Twilight of the Real. London [u. a.] : Pluto Press, 1990. 152 p.

## REFERENCES

[1] Krailo, L. (2025). Vibratsii formy: Interpretatsiia teorii strun u prozoro-provolochnoi skulpturi kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Vibrations of Form: Interpretation of String Theory in Transparent Wire Sculpture of the Late 20th and Early 21st Centuries]. *Design in the space of new technologies: zbirnyk tez dopovidei II Mizhnar. nauk.-prakt. konf., Kyiv* (25 kvitnia 2025 r.), Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy, Derzhavnyi universytet "Kyivskiy aviatytsiinyi instytut", 73–76 [in Ukrainian].

[2] Maystrenko-Vakulenko, Yu.V. (2024). Hrafichnist liniy u suchasnomu prostorovomu mystetstvi [Graphic lines in contemporary spatial art]. *Syntez mystetstv u suchasnykh sotsiokulturnykh protsesakh [Synthesis of arts in contemporary sociocultural*

*processes]*: zb. tez mizhnar. nauk. konf., NAM Ukrainy, Kyiv, 83–85 [in Ukrainian].

[3] Maystrenko-Vakulenko, Yu. (2020). Linia v mystetstvi avanhardu [Line in Avant-Garde Art]. *Artistic Culture. Topical issues*, 16 (2), 104–115. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217799](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217799) [in Ukrainian].

[4] Berteval, W. (1969). Bergson and Einstein. In P. A. Y. Gunter, (Ed. & Trans.), *Bergson and the Evolution of Physics*. (pp. 214–227). Knoxville: The University of Tennessee Press [in English].

[5] Blanche, R. (1969). The Psychology of Duration and the Physics of Fields. In: P.A.Y. Gunter (Ed. & Trans.), *Bergson and the Evolution of Physics*. Knoxville: The University of Tennessee Press. 105–120 [in English].

[6] Bois, Y.-A. (2016). 1959: Lucio Fontana has his first retrospective: He uses kitsch associations to question idealist modernism, a critique extended by his protégé Piero Manzoni. In: H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B.H.D. Buchloh, & D. Joselit (Eds.), *Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. (3d ed., pp. 473–476). Thames & Hudson [in English].

[7] Bois, Y.-A. (2016). 1959e: The Manifesto of Neoconcrete Art is published in Rio de Janeiro as a double spread of the daily newspaper Jomai do Brasil, replacing the rationalist interpretation of geometric abstraction that was prevalent at the time with a phenomenological one. In H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B.H.D. Buchloh, & D. Joselit (Eds.), *Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. (3d ed., pp. 494–501). Thames & Hudson [in English].

[8] Bois, Y.-A. (2016). 1967a: Publishing "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", Robert Smithson marks "entropy" as a generative concept of artistic practice in the late sixties. In H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B.H.D. Buchloh, & D. Joselit (Eds.), *Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. (3d ed., pp. 581–584). Thames & Hudson [in English].

[9] Botha, M. (2019). *A Theory of Minimalism*. London, New York: Bloomsbury Publishing Plc. [in English].

[10] Brisson, H.E. (1992). Visualization in Art and Science. *Leonardo*, 25 (3/4), 257–262. Retrieved from: <https://doi.org/10.2307/1575847> [in English].

[11] Butler, C.H., & Pérez Oramas, L. (2014). *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*. New York: Museum of Modern Art [in English].

[12] Derrida, J. (1987). *The Truth in Painting* (G. Bennington & I. McLeod, Trans.). Chicago, London: The University of Chicago Press [in English].

[13] Fontana, L. (1946). White Manifesto (Manifesto Blanco, 1946) [Scribd]. Retrieved from: <https://www.scribd.com/document/819337986/Lucio-Fontana-White-Manifesto> (Last accessed: 01.07.2025). [in Spanish, in English].

[14] Foster, H. (2016). 1969: The exhibition "When Attitudes Become Form" in Bern and London surveys Postminimalist developments, while "Anti-Illusion: Procedures/Materials" in New York focuses on Process art, the three principal aspects of which are elaborated by Richard Serra, Robert Morris, and Eva Hesse. In H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B.H.D. Buchloh, & D. Joselit (Eds.), *Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. (3d ed., pp. 610–613). Thames & Hudson [in English].

[15] Foster, H. (2005, February). Six paragraphs on Dan Flavin. *Artforum*. Retrieved from: <https://www.artforum.com/features/six-paragraphs-on-dan-flavin-170749/> (Last accessed: 01.08.2025) [in English].

[16] Henderson, L.D. (2013). *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Cambridge, MA: MIT Press [in English].

[17] Jaume Plensa at YSP (2011, August 20). *That's How the Light Gets In*. Retrieved from: <https://gerryco23.wordpress.com/2011/08/20/jaume-plensa-at-ysp/> (Last accessed: 10.07.2025) [in English].

[18] Jaume Plensa – Invisibles – Viewing Rooms – Richard Gray Gallery. (2020). *Home – Richard Gray Gallery*. Retrieved from: [https://www.richardgraygallery.com/viewing-rooms/jaume-plensa?utm\\_source=chatgpt.com#tab:thumbnails](https://www.richardgraygallery.com/viewing-rooms/jaume-plensa?utm_source=chatgpt.com#tab:thumbnails) (Last accessed: 01.07.2025) [in English].

[19] Jesús Rafael Soto. (n.d.). *CAHH (Centro Académico de Historia del Arte)*. Retrieved from: <https://www.cahh.es/en/artists/jesus-rafael-soto/> (Last accessed: 30.06.2025) [in English].

[20] Jesús Rafael Soto. The Museum of Fine Arts, Houston – Projects. (2014, May). *Sicardi / Ayers / Bacino*. Retrieved from: <https://www.sicardi.com/projects/jesus-rafael-soto/images?view=thumbnails> (Last accessed: 01.08.2025) [in English].

[21] Julio González. Drawing in space. (n.d.). *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Retrieved from: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/206.05\\_eng\\_web\\_2.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/206.05_eng_web_2.pdf) (Last accessed: 01.07.2025) [in English].

[22] Julio González. (n.d.). *IVAM*. Retrieved from: <https://ivam.es/exposiciones/julio-gonzalez/> (Last accessed: 01.07.2025) [in Spanish].

[23] Kaku, M. (2021). *The God equation: The quest for a theory of everything*. New York: Doubleday [in English].

[24] Kandinsky, W. (1926). Punkt und Linie zu Fläche. In W. Gropius & L. Moholy-Nagy (Eds.), *Bauhausbücher schriftleitung* (Nº 9). München [in German].

[25] Krauss, R.E. (1986). This new art: To draw in space. In R.E. Krauss, *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Massachusetts-London: The MIT Press Cambridge. 119–129 [in English].

[26] Louria-Hayon, A. (2013). A post-metaphysical turn: Contingency and givenness in the early work of Dan Flavin (1959–1964). *Religion and the Arts*, 17, 20–56. Retrieved from: <https://doi.org/10.1163/15685292-12341253> [in English].

[27] Masatlioğlu, S.E. (2025). An urban reading through Gordon Matta-Clark's artistic tactics of

'outmoded' space. *Idealkent*, 17 (48), 610–638. Retrieved from: <https://doi.org/10.31198/idealkent.1648021> [in English].

[28] Nuria and Irma – Jaume Plensa. (2011). *Alnoba Art Collection*. Retrieved from: <https://alnoba.org/art-collection/nuria-irma-jaume-plensa> (Last accessed: 01.07.2025) [in English].

[29] Pérez-Oramas, L. (2016). Lygia Clark: Saillance de la peinture et corps fantôme. In Hubert Damisch, *L'art au travail*. (pp. 131–146). Paris: Éditions Mimésis [in French].

[30] Pride Park, Miami Beach. (2022, November 30). Jaume Plensa's Minna (news release). *Richard Gray Gallery*. Retrieved from: <https://www.richardgraygallery.com/news/pride-park-miami-beach> (Last accessed: 01.07.2025) [in English].

[31] Sakari, M. (2016). Boundary crossings: The political postminimalism of Mona Hatoum. In C. Van Assche & C. Wallis (Eds.), *Mona Hatoum*. (pp. 150–168). Tate Publishing [in English].

[32] Sedlmayr, H. (1955). *Die Revolution der modernen Kunst*. Hamburg: Rowohlt Verlag [in German].

[33] Small, I.V. (2021, November 18). Not / making / marks: On Lygia Clark's organic line. *The Courtauld*. Retrieved from: <https://courtauld.ac.uk/whats-on/not-making-marks-on-lygia-clarks-organic-line/> (Last accessed: 01.07.2025) [in English].

[34] Small, I.V. (2024). The organic line: Toward a topology of modernism. *Zone Books*. Retrieved from: <https://doi.org/10.2307/jj.17497192> [in English].

[35] Stiles, K., & Selz, P. (Eds.). (2012). *Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists' writings* (2nd ed.). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press [in English].

[36] Tamara Kvesitadze or the triumph of ambivalence (2011, June 20). *Art Palace of Georgia – Museum of Cultural History*. Retrieved from: <https://artsandculture.google.com/story/tamara-kvesitadze-or-the-triumph-of-ambivalence-georgian-state-museum-of-theatre-music-film-and-choreography-art-palace/5wWxAru4gngKKQ?hl=en> (Last accessed: 30.06.2025) [in English].

[37] Tatlıcı, G. (2017). Jacques Derrida ve Ludwig Wittgenstein'in dilkuramları bağlamında Jaume Plensa, eserleri ve aracı dil arayışı / Jaume Plensa, his works and intermediary language search in the context of Jacques Derrida and Ludwig Wittgenstein's language theories. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 3 (3), 39–50. Retrieved from: <https://doi.org/10.29228/ijiia.3.29> [in Turkish].

[38] Wakefield, N. (1990). *Postmodernism: The twilight of the real*. London: Pluto Press [in English].

## ABSTRACT

### **Maystrenko-Vakulenko Yu., Krailo L. The concept of line in spatial arts of modernism and post-modernism.**

*This article is devoted to the study of the concept of line as a material object of spatiality in modernist and postmodernist art.*

**Purpose.** *The purpose of the article is to investigate the transformation of the role and methods of using the line as a material element of space in modernist and*

*postmodernist art, to trace its transition from an instrument for outlining form to a dynamic medium that combines object, space and viewer.*

**Methodology.** *The research is based on the principles of interdisciplinary and comprehensive approaches that combine the analysis of artistic phenomena and contemporary scientific concepts. Historical-chronological, biographical, historical-comparative methods and art analysis were used, as well as the interpretation of artistic practices in the context of theories of space and time.*

**Results.** *Based on the analysis of works by Julio Gonzalez, Lijia Clark, Dan Flavin, David Smith, Eva Hesse, Gordon Matt Clark, Mona Hatoum, Jesus Rafael Soto, Tamara Kvesitadze and Joma Plensa, the key directions for rethinking the line in art in the mid-20th century and the first quarter of the 21st century are outlined. A comprehensive interpretation of the transformations of the line as a leading means of expression in the visual art of late modernism and postmodernism is proposed. A complex of aspects of the functioning of the material spatial line has been revealed, which, in addition to its visual form, acquires audio-tactile, kinetic prolongation and involvement as means of forming an interactive environment in contemporary artistic practices.*

**Scientific novelty.** *The features of the artistic rethinking of the line as a spatial element capable of structuring the environment, interacting with the viewer and integrating different types of spatiality – physical, psychological and social – have been revealed. It has been proven that in the art of the second half of the 20th and early 21st centuries, the line has become an instrument for modelling the interaction of object, space and time. It has been established that the line goes beyond the traditional contour of form and becomes an active element that structures space, influences its perception and creates an interactive dialogue with the viewer.*

**Practical relevance.** *The results of the study will contribute to a deeper understanding of the theoretical and practical aspects of postmodern art and can be used in educational programmes on art theory and history, in art history and interdisciplinary studies, as well as in the creative practice of artists and designers.*

**Keywords:** *visual art, modernist art, postmodernist art, line, sculpture, design, drawing, interactivity, time-space.*

#### AUTHOR'S NOTE:

**Maystrenko-Vakulenko Yuliya**, Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Computer Technologies of Design and Graphics, State University "Kyiv Aviation Institute", Kyiv, Ukraine, e-mail: yuliia.maistrenko\_vakulenko@npp.kai.edu.ua, orcid: 0000-0002-9796-7781.

**Krailo Lesia**, Higher Education Student at the Department of Computer Technologies, Design and Graphics, State University "Kyiv Aviation Institute", Kyiv, Ukraine, e-mail: lesakrailo3@gmail.com, orcid: 0009-0009-2496-8992.

Стаття подана до редакції 29.07.2025 р.

Стаття прийнята до опублікування 02.09.2025 р.

Стаття опублікована 30.10.2025 р.