

УДК 316.77:001.12/18

«АРТФОРУМ»: ИСКУССТВО КРИТИКОВАТЬ ИСКУССТВО

©2013 г. **М.В. Сыртланова***

«Дизайнерские решения», Москва

Статья посвящена культовому американскому журналу художественной критики «Артфорум». Издание делает акцент на аналитических статьях о современном искусстве, эссе и авторском мнении известных арт-критиков, обладающих авторитетом у публики.

Ключевые слова: «Артфорум», арт-критика, современное искусство, К. Гринберг, Р. Краусс, М. Фрид, Ф. Лейдер, Т. Гриффин, Дж. Коппенс.

Арт-критика журнала «Артфорум» (1962–1974 гг.)

«Журнал «Артфорум» для современного искусства – это то же, что «Вог» для мира моды и «Роллинг Стоун» – для рок-музыки», – писала Сара Торнтон, американский писатель и социолог культуры, в своей документальной книге о субкультурах в искусстве «Семь дней в мире искусства».

«Артфорум» (*Artforum*) возник в 1960-х годах и стал самым популярным изданием среди авангардистов США. Он представлял собой узконаправленное издание арт-критики, целевой аудиторией которого было новое поколение художников и зрителей. В нём нашли отражения бурные процессы становления нового этапа в культуре: «Артфорум» стал очень влиятельной площадкой для обсуждения актуальных проблем современного искусства США. На страницах журнала велась полемика о возможностях и тенденциях развития современного искусства, критики активно работали над теоретическими статьями о его новых формах. События в искусстве вызвали огромный интерес как в среде американской массовой культуры, так и в более узкой интеллектуальной среде: за ними следили с таким энтузиазмом, какого ранее ещё не наблюдалось. Элементы массовой культуры в сочетании с академическим подходом к анализу сформировали новую дисциплину арт-критики и её надстройки (совокупность идеологических отношений, взглядов и учреждений), необходимые для поддержания новых культурных веяний и тенденций в искусстве. Однако вопросы и проблемы, на которых была сосредоточена арт-критика, а также используемые язык и методы анализа не были постоянными и однородными. Это было время активных дебатов о передовой культуре, о значении и роли искусства в жизни общества и актуальности психологических или политических, формалистских и других подходов к искусству и критике. И эти дебаты имели место преимущественно на страницах журнала.

* СЫРТЛАНОВА Мария Викторовна – художник, сотрудница журнала «Интерьерные решения».

«Артфорум» уникален и в связи с яркими, противоречивыми и амбициозными редакторами, среди них – Филипп Лейдер и Джон Коплэнс, основатели журнала; Джеймс Монте, Макс Козлов, Барбара Роуз, Сидни Тиллим, Майкл Фрид, Роберт Пинкус-Виттен, Аннет Майкельсон и Розалинд Краусс.



Розалинд Краусс, 1969 г.

Р. Краусс, крупнейший американский аналитик современного искусства: «В "Артфоруме" был дух «мы». Мы были практически одного поколения и мы чувствовали, что появилось нечто новое, о чём мы начали спорить между собой» [21].

В конечном счёте эта группа критиков была удостоена большим количеством профессиональных почестей, включая две стипендии Фулбрайта, пять стипендий Гуггенхайма, шесть наград за выдающийся вклад в искусствоведение; 11 грантов Национального фонда искусств, два гранта Национального фонда развития гуманитарных наук, стипендии от Принстонского института перспективных исследований.

Важно отметить, что в случае с «Артфорумом» совершенно очевидна взаимосвязь между средством массовой информации и средой его происхождения: условия исторического времени предопределили появление данного издания. Поэтому, прежде всего, стоит упомянуть некоторые важные особенности контекста.

Институционализация искусства в Америке, что известна сейчас под названием «мир искусства» – бытие, охватывающее производство, дистрибуцию, продвижение, отображение и потребление искусства, – имела место в 1960-х и в ранних 1970-х годах. «Мир искусства в США только формируется», – писал критик Гарольд Розенберг в январе 1965 г. До этого, даже в период впечатляющей деятельности Школы искусства Нью-Йорка, деятельность художников, арт-дилеров, критиков, коллекционеров оставалась незаметной для широкой общественности. В 60-х же успешно развивался арт-рынок, художники и коллекционеры становились «звездами», было основано много музеев и «альтернативных площадок». Согласно докладу Американской ассоциации музеев, в 1962 и 1963 г. каждые три-четыре дня на территории США открывались новые музеи. Это превратилось в бизнес и приносило финансовый успех.

Примечательная тенденция, получившая развитие в 60-х в США, – это активное развитие СМИ. Если в 1947 г. в США было около 7 тыс. телевизоров, то уже к 1957 г. их число возросло до 40 млн. В то время как наблюдался всплеск общественного внимания к средствам коммуникации, в 60-е годы получили своё развитие такие процессы, как агрессивное продвижение американской культуры правительством в СМИ; расширение образовательных возможностей для подготовки высококвалифицированных специалистов; культивирование сильной экономики, нацеленное на усвоение населением капиталистических настроений. Сюда можно отнести адаптацию и рост финансовых институтов для подпитки сферы сервиса и промышленной индустрии. При этом дискуссии об актуальных художественных проблемах также всё больше происходили в прессе – в ежедневных и еженедельных газетных

изданиях, журналах, на радио и ТВ. Раньше материалы об искусстве представляли собой простые обозрения в СМИ, теперь они всё чаще стали звучать как сенсация, новость, интересная многим. В публикациях молодые критики анализировали предмет с точки зрения истории, задавались вопросами о том, как новое искусство связано с прошлым, отклоняется ли оно от «установленного курса» или же это возможно определить как расширение того, что было раньше. Идея о том, что современное искусство может рассматриваться как явление, имеющее внутреннюю историю – феномен XX века, который был популяризован и утверждён Музеем современного искусства Нью-Йорка и его основателем Альфредом Барром. Но теоретические начала были распространены в XIX и XX веках посредством политической философии и Нового литературного критицизма. В 1960-х годах критика искусства приняла профессиональную форму. Критик был активнейшим участником художественного процесса, находясь в авангарде художественного движения: его мнение, позиция имели очень важное значение в становлении нового этапа в культуре.

«Артфорум» начал свою деятельность в Сан-Франциско, в городе с широким сообществом независимых художников, которые противостояли преобладавшему в мире искусства влиянию Нью-Йоркского Музея современного искусства. Первый номер вышел в 1962 г., тогда же и критики журнала и художники начали кардинально переосмысливать положения модернистской концепции искусства. Эти положения на протяжении долгого времени действовали в Нью-Йорке и во многом связаны с деятельностью известного американского критика Клемента Гринберга. Модернистская концепция была отвлечённой от идей массовой культуры, которая активно популяризировалась в США с развитием рынка. К. Гринберг, осознавая существенность социальных сил, сформировал отношения между этими силами и высоким искусством, чтобы в итоге разделить понятия авангарда и китча. Искусство понималось как замкнутая система со своей внутренней логикой развития, которая действует на дистанции, в отвлечении от злободневных процессов, массовой культуры, поэтому для выявления эстетических качеств произведения необходимо отрешиться от социального контекста и находиться в пределах художественного пространства. К. Гринберг, наряду с Г. Розенбергом, М. Шапиро и Л. Стейнбергом, был крупнейшим историком искусства послевоенного времени, поддерживающим абстрактный экспрессионизм.

По мере того как укоренялась в Америке неофициальная контркультура, в изобразительном искусстве формировались новые направления: «Это было бурное время, когда те художники, что в Европе и США называли себя авангардистами, бросили вызов абстрактно- экспрессионистской живописи. И на Востоке, в странах, переживших ужасы Второй мировой войны, художники, остро осознавая необходимость перемен, также взялись оспаривать безусловное преобладание живописи как ведущего вида искусства. Художники тяготели к всё большему развеществлению художественного объекта, стремясь сделать произведение таким, чтобы его нельзя было ни продать, ни приобрести на рынке» [12].

Б. Роуз, теоретик искусства, писала: «Мы относили себя к новому поколению критиков, нас интересовали новые направления в искусстве, а не один лишь абстрактный экспрессионизм» [21].

Основным журналом Нью-Йоркской школы был «Артньюс», в нём публиковались обозрения выставок Нью-Йорка.

По мнению критика К. Рэтклиффа, «Артньюс» был недостаточно авангардным. И хотя редактор журнала Том Хесс стремился превратить его в рупор для абстрактных экспрессионистов, в действительности этому направлению посвящалось не более одной или двух тематических статей в каждом выпуске; другие статьи могли быть о показах Рембрандта или Гейнсборо. «Артньюс» стремился охватить все новости искусства. «Артфорум», напротив, намеренно сузил фокус, руководствуясь идеей авангарда, идеей прогресса в серьёзном искусстве. Первое время журнал выпускался в Калифорнии, на Западном побережье, его сотрудники сосредоточились на событиях в живописи данной местности.



Роберт Раушенберг. Монограмма

отличался радикальным дизайном и обладал индивидуальностью и выразительностью стиля.

В следующих номерах было указано: «Артфорум» – журнал выпускаемый на Западе США, – и только о Западном искусстве. «Артфорум» представляет собой среду для свободного обмена критикой. Его центральная часть будет содержать много расходящихся и противоречивых мнений...» [21].

Со временем журнал стал выходить ежемесячно. Вместе с современным дизайном и шрифтом *sans-serif*, он привлекал рекламодателей.



Филипп Лейдер
в редакции «Артфорума»

царившие в художественном мире.

Ф. Лейдер, редактор журнала с 1962 по 1971 г., стремился включать наиболее важные события в каждый номер. «Конечная цель, к которой мы стремимся», – писал он о концепции издания, – «сделать журнал тем местом, где бы можно было прочитать критический обзор о проведённых в любом месяце выставках искусства. Мы не собираемся публиковать профессиональные мно-

«Артфорум» создали три человека: Филип Лейдер, который ранее работал редактором в журнале «Нью-йоркер» и не имел глубоких знаний в изобразительном искусстве; владелец типографии Джон Ирвин и художник из Калифорнии Джон Коплэнс, активно искавший возможности публично вести интеллектуальный диалог об искусстве.

Первый номер вышел без названия, на нём была лишь пометка «опубликовано «Пизани принтинг» (*Pisani Printing*). Журнал

Как отмечает один из основателей журнала Дж. Коплэнс, деятельность критиков была связана исключительно с искусством США. Сотрудники не освещали события, происходившие в Европе, потому что одним из правил в «Артфоруме» было не писать о выставках, на которых не присутствовали критики журнала. Арт-критики делали жёсткое, фактическое, описание событий, анализировали их, выносили суждения по поводу явлений и давали оценку произведениям. Они пытались донести до аудитории актуальные идеи,

гостраничные рецензии, а будем собирать журнал из присылаемых материалов и небольших любительских заметок. Именно это и есть подлинная критика, способная помочь в понимании того, что на самом деле представляет собой та или иная выставка» [21].

При этом важной особенностью издания было то, что в редакции не проводились заседания или дискуссии по поводу редакционной политики. Более того, Ф. Лейдер придерживался мнения, согласно которому не требуется уделять много внимания редактированию критических статей сотрудников. Вместо этого, считал он, следует тщательно подойти к формированию коллектива и приглашать только тех людей, к которым есть доверие: «Критики журнала того времени были ярким коллективом, и все сотрудники могли писать всё что угодно. От них требовалось лишь отправить свой материал, и он был опубликован. Мне никогда не хотелось редактировать кого-либо из этой группы» [21].

В начале 1960-х дисциплина художественной критики была импровизационной и не скованной жёсткими идеологическими рамками. У критиков «Артфорума» был свой взгляд на события в искусстве. Согласно воспоминаниям Ф. Лейдера, нараставшее возбуждение в мире искусства привлекало внимание людей к художественной деятельности, и очень скоро стало модно интересоваться искусством и быть в курсе событий. Но современное искусство не воспринималось обществом как деятельность, требующая интеллектуального напряжения. И это сильно отличалось от представлений коллектива «Артфорума». Сотрудники журнала рассматривали искусство как нечто действительно высокоинтеллектуальное.

Интересно, что практически все они при этом были практикующими художниками, остальные имели опыт художественной деятельности в прошлом. Они сошлись в понимании того, что в середине XX века в Америке деятельность художника уже не находится в прямой зависимости от визуальной изобретательности, мастерства и таланта, интеллектуальная теория теперь связывает арт-процесс с актуальным концептуальным решением, придавая ему наибольшее значение.

Каждый номер порождал жаркие споры, критики задавались вопросами: была ли успешной та или иная работа? Должно ли произведение искусства быть независимым или оно должно иметь диалог с актуальными событиями? Является ли искусство процессом или это результат? Должен ли художник быть невидимым каналом передачи идеи или видимым виртуозом? Что является конечной целью – само произведение или связь с идеей? В каком месте следует размещать современные произведения искусства? Актуальна ли живопись?

Участники художественного процесса были почти одержимы идеей теоретического самоопределения и самооправдания. Эстетические и философские взгляды и принципы принимались скоро и страстно, выявлялась «правильная» территория искусства, и каждая позиция защищалась воинственно. Регулярно возникали, определялись и активно обсуждались новые движения в искусстве – поп-арт, минимализм, оп-арт, фотореализм, ленд-арт, концептуальное искусство.

«Артфорум» 1960-х и ранних 1970-х годов вёл жёсткую политику суждения, критики одобряли только те работы художников, которые могли быть объяснены с помощью критериев формалистского анализа. Формализм – метод интерпретации искусства, с помощью которого критик определял ценность

произведения через «форму», способ изготовления и среду, в которую произведение помещено. Этот метод исключал рассмотрение и анализ контекста, причин создания произведения, условия и обстоятельства жизни художника и т.д. Считалось, что всё необходимое уже заключено в самом произведении, в его форме. Позже критики переосмысливают этот метод и придут к выводу, что формализм не способен адекватно описать актуальные культурные явления, и требуется новый инструментарий.

При этом материалы журнала не были однородными, и методологический подход колебался между двумя направлениями, которые широко обсуждались в среде американской интеллигенции 1930-х годов: психологический анализ и формалистический, с множеством промежуточных позиций. Несмотря на это, не остаётся сомнений в том, что формализм был ведущим методом интерпретации искусства в журнале, по крайней мере, первое время. Поэтому многое из того, что не могло быть адекватно описано этим методом, уходило от внимания авторов. Актерское мастерство, боди-арт и междисциплинарное влияние Дж. Кейджа сравнительно долго не признавались изданием.

Сотрудники журнала, в условиях развернувшихся экономических, образовательных и социальных возможностей после Второй мировой войны стремились дать определение искусству, они были убеждены в том, что должны принять некоторую систему мысли, которая позволила бы им улучшить их социальную позицию в мире: это была система «поддающаяся измерению», как однажды сказала Б. Роуз, «какой-то защитный план... истории» [21], который мог бы быть применён к современному искусству. Формализм же отвечал потребности в этих радикальных настроениях: он был логичным, постижимым, содержательным. Поэтому выбор формалистского анализа в качестве методологии для многих авторов «Артфорума» был вполне закономерным, он позволял критикам выражать свою позицию ясно и выразительно. Некоторые авторы особенно в этом преуспели, поэтому не будет лишним упомянуть нескольких выдающихся критиков, которые публиковались в журнале.

В течение многих лет серьёзным авторитетом в журнале пользовался арт-критик Майкл Фрид. Закончив в 1968 г. Гарвард, он свёл дружбу с философом Стэнли Кавеллом. Кроме того, он испытывал на себе глубокое влияние идей К. Гринберга и был оппонентом Г. Розенберга. (Одно из принципиальных отличий во взглядах этих критиков заключалось, например, в том, что К. Гринберг видел формальное решение ключевым элементом произведения, а в критической концепции Г. Розенберга был наиболее важен не конечный формальный результат, а событийность, процесс творения, холст выступал ареной для действий. Картину он интерпретировал в терминах экзистенциальной драмы, поэтому для него художник – это герой, который в процессе создания картины производил акт экзистенциальной борьбы).

В журнале «Артфорум» М. Фрид публиковался с 1965 г. В 1967 г. выступил с критикой минимализма в известной статье «Искусство и объективизм» (*Art and Objecthood*). Он заявил, что минимализм страдает от «объективизма» или, по его словам, «буквальности», которая так же материализует присутствие произведения перед зрителем, как и присутствие зрителя перед произведением. По мнению Фрида, буквальность прямо противоречит критическим стандартам модернизма, потому что ситуация, когда требуется наличие зрителя напоминает театральное действо: «Соучастие буквальности и объективиз-

ма, – писал он, – означает не более как мольбу о появлении нового театрального жанра; а театр – это отрицание искусства» [12]. Майкл Фрид был одним из самых идеологически настроенных сотрудников журнала 1960-х. Говоря о прошлом опыте, он признает, что «в какой-то мере, реакция писателя на важную для него работу должна иметь то же, что и сама работа – энергию, напряжённость. Это и лежит в основе этического, даже морального, риторического, что проявляется в некоторых моих сочинениях».

В 1960-х, особенно после 1965 г., интенсивность искусства стала ярко выражаться. И однажды Ф. Лейдер сказал, что его позиция в отношении искусства является «локомотивом» культурных взглядов современников: «если развитие искусства примет неблагоприятный оборот, то это будет наша ошибка. Если мы будем отставать от темпов развития, то это может привести к возможному коллапсу в культурном прогрессе общества» [21].

В 1969 г. Ф. Лейдер посвятил целый выпуск работе Фрида, опубликовав целиком его докторскую диссертацию об Эдуарде Мане. По словам редактора, идея создания дисциплины критики искусства, поднятия её до определённого уровня, зародилась как раз в то время, когда он встретил Фрида. Он был настроен на то, чтобы создать серьёзную дисциплину критики искусства в Америке, которой не существовало до него: «Майкл был единственным, кто думал о критике как о дисциплине, в то время многие критики искусства отмахивались от этого, как будто это было что-то, на чём они просто делают деньги. Но Майкл видел в этом благородное начало, а К. Гринберг был примером в этом смысле, но он намеревался обновить его идеи, считал, что они не соответствуют требованиям времени» [21].

Сегодня М. Фрид признаёт, что его «языком» в то время была гипербола, поэтому он позволял себе судить в резкой форме о том, что было качественным искусством, а что им не являлось. Это был способ общения с аудиторией: «Мы создавали абсолюты там, где, возможно, их не было. Мы выпускали чёрно-белые издания, когда они были, возможно, более серыми. Нам нравилось занимать крайние позиции. Мы чувствовали себя более яркими, когда придерживались крайних позиций» [21].

Однако влияние на редактора резко уменьшилось после знакомства Ф. Лейдера с художником Робертом Смитсоном. Будучи сторонником минимализма, Смитсон был не в лучших отношениях с М. Фридом. Их эстетические представления были несовместимы. Насколько неприятными были разрывы этих отношений, публикация не упоминается, М. Фрид не рассказывает о подробностях раскола в отношениях с К. Гринбергом, Ф. Лейдером и влиятельным критиком – Р. Краусс. В свою очередь, Р. Краусс откровенна в том, как сильно она восхищалась творчеством М. Фрида. Именно он рекомендовал её редактору, после чего она начала публиковаться в журнале в 1966 г. Эстетическая идеология Р. Краусс также развивалась под влиянием модернистских идей Гринберга, но уже в скором времени появилась статья «Взгляд на модернизм», в которой она показала кардинальную перемену в своем критическом подходе. Она писала, что «модернистские критики, кажется, сами в себе искоренили то чувство, позволяющее ощутить энергию, присущую современной скульптуре» [18].

Другой ключевой фигурой в арт-сообществе считалась Барбара Роуз: она была весьма популярна среди художников и критиков. М. Фрид был пригла-

шён в «Артфорум» благодаря ей. Б. Роуз имела много связей с влиятельными художниками, включая «революционера мысли» Р. Морриса (в конце 60-х), и в её последовательных работах, в частности, «Политика искусства», замечено доказательство этих важных отношений.

Мышление Р. Морриса вдохновляло многих в журнале, включая и Р. Краусс. Моррис был минималистом и занимался конструированием геометрических объектов, которые не могли быть описаны в рамках модернистской концепции. Одновременно он работал над теоретическими статьями о состоянии скульптуры для журнала «Артфорум»:

В первых разделах своих знаменитых ныне «Заметок о скульптуре», публиковавшихся частями с февраля 1966 г., Моррис утверждал, что скульптура занимает совсем иную творческую территорию, чем модернистская живопись. Скульптура никогда не занималась иллюзиями, обманом чувств, – писал он, – её «основные свойства – пространство, свет и материал – всегда были контрастны и буквальны. Необходимо провести более чёткие различия между тактильной, в основном осязательной чувствительностью скульптуры и оптической чувствительностью живописи».

В 1968 г. было опубликовано ещё одно знаковое его эссе, «Антиформа», где Моррис высказался в пользу отсутствия определённой формы, отсутствия протяжённости и отсутствия очертаний: теперь пристальному вниманию были предложены обрезки фетра, войлочные кучи, и даже столбы пара, колеблющиеся на ветру» [12].

К сентябрю 1967 г. «Артфорум» обосновался в Нью-Йорке. Это был период чрезвычайной социальной и политической агитации в Америке, и, несмотря на личные сомнения Филиппа Лейдера в допустимости слияния искусства и политики в журнале, это слияние было неизбежным.

В 1967 г. Ф. Лейдер писал: «Я предпочитаю жить в том мире, где не существует связи между искусством и политикой» [13]. И в то же время росло число художников, которые считали необходимым отреагировать на глубочайший политический кризис в Америке. В 1969 г. была основана радикальная активистская организация «Коалиция деятелей искусств», которая привлекла и нескольких коллег Лейдера. Сначала это была организация по защите прав художников, она выступала против войны, потом против войны и расизма, и, наконец, против сексизма. В конце концов Лейдер понял, что ему требуется принять особенности и условия нового времени, чтобы журнал не утратил своего значения. Вскоре, в ноябре 1970 г., в журнале появилась рубрика «Политика».

К 1970 г., в условиях социального и экономического давления, среди нескольких авторов журнала возникла сильная неприязнь к тому, что происходило в мире искусства. Некоторые сетовали на то, что происходящее – деградация искусства, однако другие видели в этом прямой путь к обновлению. Деятели искусства приходилось приспосабливаться к новой среде. Так они могли реагировать на определённую утрату справедливости, вызванную социальными и политическими катастрофами 1960-х. Менялась интеллектуальная атмосфера, культурные деятели занимали всё более критические позиции относительно границ искусства, актуальных вопросов о связи искусства с обществом, об отношениях художников и властной структуры, ограничениях формализма и о способах написания об искусстве.

Изменились представления о языке, контексте, категории автора. Если модернистские художники создавали и разрабатывали свой язык, то теперь язык стал определяться концепцией. Категории классической эстетики проблематизируются, общество пребывает в состоянии скепсиса относительно истины, высокого, прекрасного и всего того, что невозможно в полной мере изложить из-за ограничений языка. Подвергается сомнению и категория нового, художник перестаёт быть открывателем и начинает тасовать различные культурные коды, работает на границе между одним языком и другим. Кроме того, художник – больше не автор в привычном понимании, в пределах установки он дистанцируется и от этой категории. Создавая, симулируя персонажей, он делает художественное высказывание, иронизируя и включая в игру всё, что модернистское искусство исключало из зоны внимания: дурновкусие, китч, субкультурные, маргинальные явления (зачастую гипертрофируя и доводя до абсурда заимствованные фигуры). Таким образом, ситуация постмодернизма в культуре, понимание которой разработали французские философы Ж. Бодрийяр, М. Фуко, Ж. Деррида и другие, нашла своё отражение в теории и практике современного искусства.

Именно в это время художники и критики стали оспаривать идеи формализма. Многие критики, включая Р. Краусс и Б. Роуз, были вдохновлены мышлением Роберта Морриса, а также постструктуралистскими идеями Р. Барта и других современных мыслителей, упомянутых выше. Постструктуралистская методология культурного анализа была распространена в 1970-х годах и противоречила модернистской концепции, которая стала восприниматься как догматическая. Задействование в практике новых теоретических положений позволяло критикам при анализе учитывать больше факторов, чем раньше, среди них – контекст, в котором находится художник, создавая произведение, контекст, в котором находится зритель, воспринимая объект искусства, исторический контекст и т.д.

В середине 1971 г. вместо Ф. Лейдера редактором стал Джон Коплэнс. Он не придавал такого серьёзного значения журналу, как Ф. Лейдер. Его целью было удерживать его на плаву, в издании появлялось больше публикаций, отражающих актуальные политические события в связи с искусством, он также привлекал внимание публики яркими провокационными обложками. Критики и художники всё глубже вникали в современные проблемы общества, и на страницах журнала «Артфорум» появлялось всё больше публикаций, посвящённых радикальным выступлениям представителей активизма. Помимо этого, стали публиковаться новости не только с Западного, но и с Восточного побережья, а тираж издания вырос с 5483 в 1963 г. до 10918 в 1978 г. Индивидуальность журнала проявлялась не только в дизайне, но, главное, в его гиперболическом «голосе», сосредоточенном на новом искусстве и теории, при поддержке своих самоуверенных писателей. Это был тон, влиявший на моду зарождающейся критики поп-культуры («Роллинг Стоун» появился в 1967), языком интеллектуальной жизни США.

В ноябре 1974 г. между издателями разгорелась ссора, когда некоторые сотрудники были против рекламной акции, в которой феминистка и художница Линда Бенглиз была напечатана обнажённой с огромным латексным фаллоимитатором в руке. Публикацию этого скандального фото, выражавшего вызов мужскому сообществу, некоторые сотрудники журнала оценили как попытку

издателей выделиться из «серой массы журналов». В результате, некоторые сотрудники (включая Р. Краусс) ушли в знак протеста и основали другой академический журнал с «революционным» названием «Октябрь». Активность журнала «Артфорум» на некоторое время ослабла.

Примечательно, что критики журнала признают тот факт, что все они в той или иной мере находились под влиянием идей и методов К. Гринберга. И это несмотря на то, что история журнала, в некоторой степени, может быть воспринята как борьба с его наследием. Многие критики оспаривали его консервативные идеи, считали ошибочными. Например, критик Макс Козлов пытался сформулировать аргументы против исторического детерминизма в искусстве, он не был согласен с тем, что тенденции современного искусства ведут его к безличным, асоциальным чертам. М. Фрид также написал радикальный очерк «Шейп эз форм» [16], в котором выражал протест против того, что в модернистской живописи существует «вневременное ядро» или сущность, независимая от исторического контекста. Однако сегодня практически все выдающиеся критики, которые принимали участие в этих спорах, признают тот факт, что в своих опровержениях они старались формулировать альтернативные положения в том же убедительном, доказательном и радикальном ключе, как это делал К. Гринберг. Это внесло свою специфику в журнал.

По мнению критика М. Козлова, в то время было необходимо разбираться в понятиях К. Гринберга, чтобы описывать с помощью них то, что происходит, в том числе – критиковать его. Многие художники намеренно лишали произведения формы, в результате формалистические методы было очень трудно применить к большей части современных работ, в особенности связанных с иронией. Поэтому, в какой-то момент, критики журнала пришли к выводу, что невозможно быть приверженцем его идей и одновременно поддерживать разнообразных художников новых направлений.

М. Козлов, фотограф, критик и редактор «Артфорума» писал: «Гринбергу многое не нравилось в искусстве 60-х годов, скажем, Фрэнк Стелла, и он не воспринимал поп-арт. Гринберг был идеалистом и терпеть не мог иронии» [21].

Р. Розенблум, американский историк искусства, замечал: «Хотя мои предпочтения в искусстве сильно расходились с его не в 50-х, а в 60-х годах, я теперь осознаю, оценивая свои работы того времени, насколько мое видение искусства XX века было сформировано благодаря ему, пусть иногда и вопреки. И на самом деле я поражён той степенью, с которой он формирует мои собственные подходы к таким вещам, как кубизм или даже искусство конца XVIII века. Это, конечно, смущает меня, потому что я никогда не хотел рассматривать себя как ученика. Тем не менее, это был признак силы его разума. Многие из основных участников "Артфорума", я говорю о М. Фриде, Б. Роуз и Р. Краусс, имели собственную энергию, будучи верными учениками Гринберга. Одно время они доказывали его правоту, уже затем пытались определить себя путём восстания и попыток установить свои собственные системы власти. Это была проблема больше в области психологии, чем в критике искусства» [21].

Б. Роуз: «Гринберг делал пророческие заявления, причём, заслужив авторитет, перестал аргументировать позицию, – это не было похоже на его ранние работы. Другими словами, Гринберг выписывает вам рецепт: есть объект в модернистской системе и абсолютная эстетическая оценка, которую вы можете ему дать. И есть коллекционеры, которые не покупают то, что им нравится,

они приобретают то, что, как им кажется, возрастёт в цене, таким образом этот рецепт казался своего рода страховым полисом. Это способ перевода качества в количество, которое поддаётся измерению. Я не думаю, что Клем сделал всё это сознательно. Но его идеи стали инструментом американского бизнеса; акцент был сделан на низменную часть. Очень простой язык более поздних работ сделал их доступными для людей, которые не были образованными и не интересовались искусством» [21].

В целом же, с 1962 по 1974 г. «Артфорум» зарекомендовал себя как журнал с ярким критическим взглядом на актуальные события, утвердилась концепция издания как «форума» для ведения дебатов о современном искусстве. До появления журнала не существовало столь популярного, в противоположность культу, издания, посвящённого интеллектуальному обсуждению современных тенденций в культуре. Укрепились позиции критиков, более открыто рассуждавших о неформальных явлениях искусства. Эти авторы на несколько десятилетий стали авангардом критической мысли.

Сотрудники «Артфорума» в современных условиях

Сейчас в журнале «Артфорум» три издателя: Энтони Корнер, Чарлз Гуарино и Найт Лэндсмен, они работают вместе на протяжении 30 лет. Э. Корнер купил журнал в октябре 1979 г., а вскоре к нему присоединились Н. Лэндсмен и Ч. Гуарино. В это время критики «Артфорума» исследовали взаимоотношения между «высокой» и массовой культурами. Кроме того, редакция расширила свои границы до международного уровня, и там стали публиковаться статьи о европейском искусстве, в особенности о немецкой живописи постмодернизма. С 2010 г. редактор журнала – Мишель Го.

Тираж журнала составляет 60 тыс. экземпляров; приблизительно половина отправляется подписчикам, а другая расходуется по газетным киоскам. Около 65% экземпляров продаются в Северной Америке, 35% – в Европе. У журнала есть интернет-версия, где помимо сетевых публикаций, можно найти и архив с номерами печатного издания.

В книге Сары Торнтон «Семь дней в мире искусства» сотрудники журнала рассказали автору о своем видении современных проблем в художественной среде в связи с деятельностью журнала.

Например, говоря о проблемах, связанных с давлением арт-рынка на СМИ, издатель Ч. Гуарино с твёрдостью заявил, что издание соблюдает традиции, согласно которым сотрудников невозможно подкупить или заставить написать о событии ради финансовой выгоды. «Обычно дилеры, которые об этом ещё не знают, огорчаются, но впоследствии уважают нас за это. Критики стараются быть объективными, от этого зависит репутация всего журнала» [26].

Главный владелец журнала Э. Корнер также стремится к независимости. Например, в отличие от многих, он никогда не коллекционировал современное искусство, объясняя это так: «Мне ясно, как избежать конфликтов. Во-первых, я не хочу помощи от дилеров, я не хочу соскользнуть в мутные воды закулисных бартерных сделок и балансировать на скользкой тропинке, разделяющей то, что должно висеть на моих стенах и то, что должно быть на обложке журнала» [26]. Он непреклонен в мысли, что журналу недопустимо гнаться за рынком и не следует пытаться активно на него воздействовать.

Несколько иной точки зрения придерживается критик и редактор Р. Либерман. Она считает, что «в мире искусства критик – это торговец, торгующийся своим товаром. Когда вы пишете заметку, неважно, что вы пишете – вы сотрудничаете с первоклассным глянцевым журналом, и когда перед вами стоит задача написать обзор – вы чуть больше, чем разрекламированный работник прессы. Невозможно быть совсем независимым от рынка, неправильно игнорировать его» [26].

Главный редактор Т. Гриффин, говоря об отношениях рынка и арт-критики, отметил, что его деятельность не связана с «пиаром группы художников». В первую очередь, его интересуют тенденции художественного стиля, реальные изменения в языке художников и писателей, которые проявляются в трактовке искусства, и к которым привлекается внимание целевой аудитории. Он против жёстких оценок и радикальных суждений: по его мнению, это опасно тем, что создаёт штампы в искусстве и формирует закрытые элитарные кружки.

Известно, что многие недовольны тем, что арт-журналы, которые зависят от рекламной деятельности в галереях, редко пишут негативные отзывы. Т. Гриффин высказал свою точку зрения и на этот счёт: он считает, что выразительно и значительно не то, кто пишет и в каком стиле, сегодня важно то, пишут ли вообще о каком-то событии или нет: «То, что мы не публикуем, иногда и выражает нашу позицию» [26].

Что касается политики взаимодействия редакторов и критиков, в журнале «Артфорум» сохраняется традиция, согласно которой редакторы стараются как можно меньше вмешиваться в работу критиков.

«Мы работаем с людьми, которым невозможно давать распоряжения» – объясняет Гуарино, – это всё равно, что пасти стаю волков. Если вы спросите кого-нибудь из наших рецензентов, почему они обзревали именно выставку в Лондоне, Берлине или в Нью-Йорке, они ответят вам просто – потому, что им это захотелось» [26].

По мнению автора книги, издатель намного циничнее относится к искусству, чем можно ожидать от человека, принимающего участие в выпуске ежемесячного международного журнала об искусстве. Сам он о себе говорит так: «Я словно священник-атеист, который понимает благотворный эффект религии. Но 95% из того, что приходится видеть на выставках, действительно трудно воспринимать всерьёз» [26].

В описании своего редакторского подхода, Джек Банковски отметил, что некоторые материалы всё же приходится редактировать: поскольку журнал международный, в нём много переведённых обзоров. Иногда они «чуждаковаты», что вызывает сложности при их редактировании. Это связано с тем, что «некоторые авторы используют научный язык, но при этом будто сами не понимают, что пишут, не всегда выражают мысли корректно. С другой стороны, те, кому есть что сказать, пишут ясно, но при этом не отличаются первоклассным стилем письма. Единых канонов нет, поэтому современная критика искусства – это странный, смешанный язык» [26].

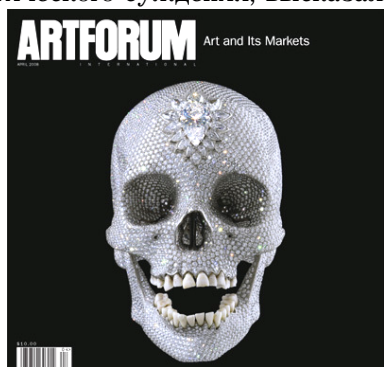
Редактор в журнале по большинству проблем и вопросов также действует независимо, но публикация обложки – это тема для обсуждения редактора и руководства. Каждый месяц дизайнер готовит три или четыре варианта обложек для рассмотрения редакторами и владельцами журнала. По словам редактора, «Лэндсмену больше по душе коммерческая обложка. Что-то хорошо

продающееся в киосках. Знаете, картинка, на которой изображены симпатичные девушки, например, или приземляющиеся самолеты вполне подойдут! А можно «поналепить» возмутительных сплетен для остроты... этого у нас хватает». Т. Гриффину же наоборот, не важно, как обстоят дела с журналом в киосках, он считает, что обложка – это входной путь, портал в журнал. Поэтому она должна быть метонимична, символизировать что-нибудь. Идеальное решение обложки – изображение, в котором сжата вся информация, представленная в выпуске.

Руководящий редактор Дж. Гибсон рассказал об общей специфике публикаций журнала. Согласно его взглядам, журнал не должен иметь определённого идеологического вектора, поэтому характер большинства материалов неоднороден: «Этимология слова "журнал" предполагает публикации статей различного стиля. Некоторые из наших авторов очень академичны и мыслят как теоретики. Другие, наоборот, склонны к художественному письму, имеют журналистский стержень» [26].

Искусствовед и критик журнала «Искусство в Америке» Том Макдана высказал важную мысль по поводу развития концепции издания. Прежняя концепция «форума» – публичной сферы, в котором обсуждаются идеи – фактически исчезла в журнале. По мнению критика, в журнале почти отсутствуют противоречия и воинственные дебаты. Хотя издание продолжает делать акцент на включение противоположных мнений, фактически он базируется на общих взглядах небольшой группы критиков. Т. Макдана не видит в этом серьёзной проблемы, он, как и многие современные критики, оценивает конфликтные дискуссии как сомнительные явления, видит в них ограниченность мнения отдельных личностей.

О роли и задачах современной арт-критики, и, в частности, проблеме эстетического суждения, высказались и действующие критики.



Обложка журнала «Артфорум»

Согласно мнению искусствоведа и редактора журнала Томаса Кроу, критику необходимо быть кратким в изложении, на счету – каждое слово. Кроу противится принятию высокого стиля, рассчитанного на определённый читательский эффект: «Я просто пытаюсь избегать фигурирования в тексте. Залог успеха публикации – в описании. Если материал достаточно живой, критику не нужно усваивать «эгоцентричный» стиль, демонстрирующий сложность индивидуального мышления. Это мешает наблюдению и анализу. Многие художники, которые задают сейчас тон – Джеф Кунс, Маурицио Кателлан, Дэмиэн Хёрст, Трейси Эммин – «эксплуатируют» сложившуюся личность. Культ личности имеет своё место в реальности, но критик должен быть осторожным при выборе слов и не участвовать в этой игре» [26]. Хотя многие критики и судят о том, какие произведения достойны их рассмотрения, Т. Кроу считает, что беспощадное отношение и критические суждения не очень уместны. В этом отношении Кроу негативно оценивает учебник «Искусство с 1900 года», созданный энергичной четвёркой авторитетных критиков Х. Фостером, Р. Краусс, И. Аленом Буа и Б. Бухло: «В одной небольшой главе об ис-

кусстве Калифорнии можно заметить, например, что Эд Кинхольц был признан неудовлетворительным художником. Такой манёвр гуру искусства создаёт некоторое смятение относительно полезности книги. Я бы расстроился за студентов, которые, прочитав эту главу, предали бы забвению работы талантливого художника» [26]. Редактор Дж. Гибсон также крайне скептически относится к жёсткой критике. До того, как прийти в «Артфорум», он был соиздателем журнала «Искусство и текст» и создал словарь бредовых состояний, общих для художников и критиков, под названием «Дьюп». Одним из бредовых состояний он обозначил стремление вынести амбициозное суждение, определив его как «дикое колебание в оценочных критериях, вызванное острым чувством зависти и соперничества», и как побочное – «стороннее всезнание, усиленное чувство просвещённости».

О проблеме авторской позиции высказала своё мнение и Роберта Смит, влиятельнейший арт-критик современности. Её мнение заключается в том, что критика – это власть. А с властью следует обращаться разумно. Если есть склонность делать категоричные суждения, нужно уметь подвергать их сомнению и всегда важно помнить о том, что индивидуальный вкус критика может подвести его при анализе.

Р. Смит рассказала о своём взгляде и на проблему отношений между критикой искусства и его историей: «Критика искусства основывается на насущных фактах, без оглядки в прошлое. Она выполняется в данный момент». Тут не всегда нужно исследование. Поскольку объекты искусства проходят сквозь время и пространство, люди «используют для их интерпретации любые идеи, любой язык. Что-то задерживается, а что-то нет» [26].

Таким образом, со времени возникновения и становления журнала произошли серьёзные изменения в политике суждения. Современные критики редко опираются на такую теорию, которая позволила бы делать категоричные суждения об искусстве, в отличие от прошлого опыта в этой области; в связи с этим прежняя концепция «форума» фактически исчезла в журнале. Опираясь на постмодернистские идеи об отсутствии единой истины, критики считают неуместным жёстко оценивать произведения.

Но в чём же заключается особенность современного журнала «Артфорум»? Что его отличает от других?

Согласно искусствоведу и редактору журнала Т. Кроу, сила издания в том, что он охватывает историю: «В каждом выпуске журнала, обязательно есть одно из исторических произведений. Стратегическая связь издания с историческим миром искусства может стать некоторой доминантой, которая будет поддерживать в последующие годы всё то же восхищение искусством прошлого. Вообще, «Артфорум» – это в своём роде легкоатлетическая команда, которая всегда находит путь к победе». Хотя все современные журналы об искусстве пытаются сделать мимолётное более постоянным, следует отметить, что «Артфорум» в этом отношении – один из ведущих. Это является одной из основных задач в издании: «Я хочу, обратившись к историческому искусству, сделать его современным, и обратившись к современной работе, увековечить её в истории», – говорит Т. Гриффин [26].

Любопытно, что «Артфорум» часто является объектом критики различных людей. Публика испытывает двойственные чувства по отношению к журналу: «Мы ненавидимы художниками, которые не получили то, на что рассчитыва-

ли, дилерами, которые сильно нам задолжали, и конечно же, критиками, которые никогда не писали для нас. Несмотря на растущий поток подписчиков, от многих поступают жалобы, что они просто не переваривают содержание журнала. Поэтому люди хотят принизить наш пафос», – рассказывает Ч. Гуарино.

Действительно, журнал иногда критикуют за «элитарность, самомнение и самодовольство». По этому поводу Дж. Банковски смеется: «О да, всё это правда. Это наш бренд» [26].

Известно, что журнал отличает и то, что он имеет свою профессиональную читательскую аудиторию, в каком-то смысле, именно она выдвигает «Артфорум» на место лидера. Наконец, что касается профессиональной конкуренции, то к ней у руководителей журнала отношение довольно однозначное и даже ироничное: «Мы не собираемся признавать, что какое-то издание для нас – конкурент. Мы – «Артфорум», а они нет!», – говорит Ч. Гуарино с усмешкой.

«Мы внимательно следим за британским журналом «Фриз». У них, определённо, есть успех у публики, но мы думаем, что у нас получается лучше», – заявляет Н. Лэндсмен [26].

Художественная критика – это очень многообразная специальность, и деятельность арт-критика часто не находится в рамках строгого академического исследования. Большинство текстов об искусстве сегодня публикуется в СМИ, критика стала разновидностью журналистики. Это связано с тем, что современное искусство в аналитических публикациях редко исследуется в рамках классического искусствоведческого дискурса, поскольку современные произведения существуют внутри различных дискурсов: социальных, гендерных, философских и т.д. Предпринимаются многочисленные попытки осмыслить арт-среду, наладить в ней контакты, всё чаще приходится задаваться вопросом, способна ли арт-критика понять и оценить современные произведения искусства, поскольку в этой области крайне сложно ориентироваться и быть объективным. И в то же время арт-критика – это особый вид аналитической и творческой деятельности, который выступает как форма самосознания, самоопределения искусства, обнаруживающая его систему координат, и является неотъемлемой частью арт-процесса. Именно поэтому для специалистов и просто интересующихся искусством имеет значение опыт критической деятельности журнала «Артфорум». Это издание с богатой историей развития критической мысли по праву имеет статус влиятельнейшего журнала арт-критики в США. «Артфорум», сегодня международный журнал, представляет интерес в частности, и для российских СМИ даже несмотря на отсутствие его русскоязычного аналога. Современное искусство России соотносится с международным контекстом и во многом находится под его влиянием. Многие российские художники сформировались и закрепили свой статус на Западе. Отечественный арт-рынок также ориентируется на современное западное искусство, и особенно искусство США, поскольку там очень развита система арт-рынка, и там же находятся очень серьёзные музеи и учреждения современного искусства, задающие тенденции международного масштаба. И проблемой остаётся налаживание коммуникации между художниками, критиками и заинтересованными в том, как развивается арт-среда. Важен диалог художественных миров и понимание тенденций и критериев, и это как раз обеспечивают авторитетные средства массовой информации.

Список литературы

1. *Арсланов В.Г.* История западного искусствознания XX века. М.: Академический Проект, 2003. 768 с.
2. *Живейнов Н.И.* Капиталистическая пресса США. М.: Госполитиздат, 1956. 408 с.
3. *Кубрякова Е.С.* Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа // Язык и наука конца XX века. М.: Институт языкознания РАН, 1995. С. 238
4. *Лиотар Жан-Франсуа.* Состояние постмодерна. СПб.: Издательство «АЛЕТЕЙЯ», 1998. 53 с.
5. *Михайлов С.А.* Журналистика Соединенных Штатов Америки. СПб.: Издательство В. А. Михайлова, 2004. 212 с.
6. *Мяло К.Г.* Под знаменем бунта: Очерки по истории и психологии молодежного протеста 1950–1970-х годов. М. 1985. 29 с.
7. *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 1995.
8. *Орел Е.* Коммуникативные стратегии толерантности в социально-культурной сфере. Курс лекций. Екатеринбург, 2008. 263 с.
9. Психоаналитические термины и понятия. Словарь / Под ред. Борнесса Э. Мура и Бернарда Д. Фаина (<http://vocabulary.ru/dictionary/18/word/identichnost>).
10. Социологический энциклопедический словарь (<http://enc-dic.com/sociology/Pozicija-6269.html>).
11. *Терри Г.* История журналистики США. Лекция, прочитанная на факультете журналистики СПб ГУ 17 сентября 1998 года.
12. *Тэйлор Б.* Актуальное искусство 1970–2005. М.: Слово, 2006. С. 10–44.
13. *Berger M.* The Crisis of Criticism. New Press, 2004. 172 p.
14. *Brenson M.* Resisting the Dangerous Journey: the Crisis of Journalistic Criticism. Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, 1995. 23 p.
15. *Fried M.* Art and Objecthood // Artforum, 1967. P. 23.
16. *Fried M.* Shape as Form // Artforum, 1967. P. 18–27.
17. *Greenberg C.* Avant-Garde and Kitsch // Partisan Review. 1939. 14 p.
18. *Judd D.* Specific Objects // Arts Yearbook. 1965. No. 8. 52 p.
19. *Krauss R.* The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. The MIT Press, 1986. 320 p.
20. *Morris R.* Notes on Sculpture // Artforum, 1966. P. 20.
21. *Morris R.* Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris. MIT Press, 1993. 54 p.
22. *Newman A.* Challenging Art: Artforum 1962–1974. Soho Press, 2000. 540 p.
23. *O'Brian J.* Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. University of Chicago Press, 1993. 48 p.
24. *Preziosi D.* The Art of Art History: A Critical Anthology. New Haven, 2009. 591 p.
25. *Rubinstein R.* Critical Mess: Art Critics on the State of Their Practice. Hard Press Editions Dist A/C, 2006. 300 p.
26. *Thornton S.* Seven Days in the Art World. W. W. Norton & Company, 2009. 287 p.
27. *Weitz M.* The Role of Theory in Aesthetics // Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1956. 17 p.