

Роберт Уиткин. «Разжевывая»¹ Клемента Гринберга: абстракция и два лика модернизма

WITKIN R. W. CHEWING ON CLEMENT GREENBERG: ABSTRACTIONS AND THE TWO FACES OF MODERNISM // MYTH, MEANING, AND PERFORMANCE: TOWARD A NEW CULTURAL SOCIOLOGY OF THE ARTS / ED. BY R. EYERMAN AND L. MCCORMICK. BOULDER: PARADIGM PUBLISHERS, 2006. P. 35–50.

Наиль Фархатдинов

Аннотация. В статье Р. Уиткин анализирует переход от абстрактного экспрессионизма к поп-арту и минимализму в американском искусстве второй половины XX века. По его мнению, причина трансформаций состоит в различных модернистских стратегиях. Если абстрактные экспрессионисты тяготели к автономии и выстраиванию границ между высоким искусством и массовой культурой и поэтому не смогли противостоять натиску последней, то поп-арт стремился включить ее в искусство. Для описания и объяснения трансформаций Уиткин обращается к антропологическому анализу с использованием идей восприятия и абстракции.

Ключевые слова. Поп-арт, абстрактный экспрессионизм, Гринберг, модерн, абстракция.

В истории американского искусства второй половины XX века Роберта Уиткина² с социологической точки зрения интересует зарождение поп-арта, пришедшего на смену абстрактному экспрессионизму. По его мнению, модернистские авангардистские движения, к которым он относит и абстрактный экспрессионизм, и поп-арт, нельзя рассматривать исключительно как школы в искусстве, поскольку они затрагивают также политические и социальные вопросы. Уиткин отмечает, что с дифференциацией творческих профессий произошла маргинализация фигуры художника, который одним из первых ощутил социальное отчуждение.

Модернистское искусство, полагает автор статьи, может обозначить свою позицию относительно общества двояко. С одной стороны, искусство стремится изменить окружающий мир, вторгаясь в повседневность и расширяя сферу эстетического. С другой стороны, критика общества искусством может осуществляться путем утверждения и защиты права художника на независимое и непредвзятое высказывание, его автономии и дистанции по отношению к обществу. Художник не может придерживаться обеих позиций одновременно, и поэтому, по Уиткину, между ними существует напряжение. Зарождение поп-арта ознаменовало отказ от автономии эстетического высказывания, присущего абстрактному экспрессионизму, в пользу расширения пространства искусства и включения в него повседневности. Описать и объяснить напряжение, возникшее в результате стилистических изменений, — задача социоло-

© Фархатдинов Н., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

¹ «Chewing on» можно понять и буквально, и метафорически, т. е. «разжевывать» в смысле «объяснять» или «прояснять».

² Роберт Уиткин — профессор Университета Экстер (Великобритания), сотрудник Центра культурсоциологии Йельского университета.

га, так, как ее видит Уиткин. Для этого он обращается к идее абстракции, которая разработана им в книге «Искусство и социальная структура» [4].

Анализ радикальных сдвигов в американском искусстве Уиткин начинает с парадигматического анекдота. Речь идет о знаменитой акции художника-концептуалиста Джона Лэтэма (John Latham), известного своими инсталляциями, содержащими различные элементы книжной продукции. В середине 60-х годов Лэтэм читал лекции в Колледже искусства Святого Мартина в Лондоне (St. Martin's College of Art in London). Его студенты буквально прожевали страницы книги влиятельного художественного критика Клемента Гринберга «Искусство и культура» [2]. Получившуюся бумажную массу смешали с дрожжами и сахаром и поместили в стеклянные колбы. Эта популярная среди студентов книга принадлежала библиотечному фонду, и когда Лэтэма попросили ее вернуть, он предоставил колбочки с «прожеванным Гринбергом». За свой художественный жест, воспринятый как порча имущества университета, Лэтэм был уволен. Впоследствии «прожеванный Гринберг» вместе с письмом об увольнении Лэтэма стал частью экспозиции музея в Нью-Йорке.

Уиткин рассматривает выбор книги Гринберга в качестве объекта художественной акции как обдуманый и осмысленный шаг. В то время Гринберг был влиятельным художественным критиком, и именно благодаря ему абстрактные экспрессионисты заняли доминирующее положение в мире искусства 50—60-х годов. Будучи знакомым со многими художниками-экспрессионистами, он считал абстрактный экспрессионизм воплощением идеального искусства. Акция Лэтэма в этом контексте прочитывается и как попытка подвергнуть сомнению непосредственно идеи Гринберга, и как критика существующей системы авторитетов в искусстве, ставившей фигуру арт-критика выше остальных. Лэтэм показал, что ситуация в искусстве сложнее, нежели ее описывает даже такая влиятельная арт-критика, представителем которой был Гринберг. Жест Лэтэма резко порывает с предыдущей традицией, и потому его акция может быть названа авангардистской. Лэтэм лишь один из многих, кто в 60-е годы принял участие в движении «Клем-трепка» («Clem-bashing»).

В чем состояла позиция Гринберга, против которой выступили Лэтэм и художники, разделявшие эту критику? Гринберг проводит различие между высоким искусством и массовой культурой, которую называет китчем. С его точки зрения, лишь высокое искусство способно на авангардистский и критический жест по отношению к капиталистическому обществу, тогда как массовая культура и искусство являют собой результат рыночного развития и продукты производства культурных индустрий³. В своих основных работах Гринберг рассматривает вопрос о появлении модернистского искусства и авангардистских движений. Искусство модерна отличается от искусства предшествующих эпох тем, что оно перестало выполнять какую-то одну, определенную функцию, которую требовала от художника социальная ситуация (система патронажа, религиозное предназначение произведений искусства и т. д.). Искусство модерна, таким образом, заявляется как принципиально чуждое повседневности и всему посюстороннему миру. В этом и состоит его автономия, которая достигается через авангардистскую критику самого искусства. В результате искус-

³ Аналогичные рассуждения уже в ранних работах Теодора Адорно [1].

ство в целом и живопись в частности (ей Гринберг уделяет больше всего внимания) постепенно избавляется от всего того, что может иметь отношение к окружающему миру. Процесс, начавшийся, по Гринбергу, уже с Мане и Сезанна, приводит художников к самостоятельному поиску отличительных черт живописи. Отказавшись от единых для живописи, скульптуры и театра глубины и цвета, живопись редуцировалась к пространству, которое уникально только для нее. В итоге стал формироваться абстрактный экспрессионизм. За счет такого очищения высокое искусство проводит границу между собой и массовой культурой. Поп-арт, сменивший абстрактный экспрессионизм, исходил из совершенно иной идеологии, которая, напротив, призывала обратиться к повседневности, разрушить иерархическую структуру искусства и тем самым расширить его пространство.

Для объяснения радикальных сдвигов Уиткин предлагает идею абстракции. В истории искусства принято рассматривать абстрактное в оппозиции к реалистическому. Уиткин выступает против подобного понимания, поскольку в таком случае абстрактным можно назвать практически все искусство: от древнего искусства примитивных обществ до собственно абстракционистских работ. Реалистическое же искусство ограничивается периодами Древней Греции, Рима и Возрождения в Европе.

Для своих нужд Уиткин пересматривает идею абстракции. Каждое произведение искусства сопряжено с организованной системой способов восприятия и предопределяет возможные модусы телесной организации чувственного восприятия («понимания»), а следовательно, и соотносимые с ним социальные и культурные ценности. Соответственно, разные произведения искусства предполагают по-разному организованные комплексы восприятий. Эти комплексы складываются из трех основных модусов восприятия, отсылающих к значениям прикосновения (*contact values*), дальней (*distal values*) и ближней перспективы (*proximal values*). В зависимости от того, какая из возможностей доминирует, Уиткин выделяет несколько уровней абстракции. На самом низком уровне основу восприятия составляют прикосновение и тактильность (*haptic mode*), т. е. мир человека ограничен тем, что доступно его прикосновению. На следующем уровне (*optic mode*) мир человека — мир видимого, когда ключевую роль играет зрение, способное к дистанцированию, и позиция человека, с которой он обозревает мир. Самый высокий уровень абстракции характеризуется тем, что картина мира определяется не объектами как таковыми (*objects as such*) (в случае тактильной системы) и не тем, как они выглядят с той или иной точки зрения (*objects as seen*), а тем, как происходит сам процесс восприятия (*seeing of the objects*). Уиткин различает уровни абстракции, оперируя рассуждениями в трех различных измерениях. Тактильный (*haptic*), зрительный (*optic*) и соматический (*somatic*) уровни представляют первое из этих измерений. Второе и третье измерения образованы искусствоведческим и социологическим дискурсом, соответственно.

Уиткин отмечает, что искусства включают в себя каждую из указанных систем, но в разных соотношениях. То, что живописец работает преимущественно с изображением, не свидетельствует о том, что зрительное или оптическое играет ключевую роль. Живопись Древнего Египта — пример которой приводит Уиткин — находится на низком уровне абстракции, где важно то, чем объект является на самом деле (а не то, как он представлен). На развитие уровней абстракции Уиткин «накладыва-

ет» историю искусства (второе измерение) так, как ее описывает А. Хаузер. Для традиционных, иерархических обществ характерно изображение сути и объективных смыслов явлений. Эпоху Возрождения можно рассматривать в контексте революции систем восприятия, заключавшейся в переходе на следующий уровень абстракции. Буржуазное общество, явившееся результатом этих трансформаций, делает акцент на индивидуальной точке зрения конкретного человека. Искусство модерна функционирует на самом высоком уровне абстракции. Формализм, присущий модернистской культуре, воплощает процессы восприятия как такового. Искусство на этой стадии развития уже не репрезентирует реальность, напротив, оно выступает как конструктор реальности, а цвет, глубина и другие параметры живописи уже не выполняют никакой другой функции, кроме как композиционной целостности картины. Третьим — и собственно социологическим измерением — является развитие социальных отношений. Низкому уровню абстракции соответствует *со-действие* — тип социальных отношений, определенных через круг обязанностей, которые выполняет каждый участник. Этому типу соответствует традиционный тип общества. Следующий уровень абстракции — *взаимо-действие*, в основе которого лежат взаимные ожидания участников, и в них роль человека несколько иная, отличающаяся более динамичным и случайным характером. В этом типе Уиткин видит буржуазное капиталистическое общество. Самый высокий уровень — *внутри-действие*, которое предполагает не только относительность того или иного ожидания, но и относительность и условность самого субъекта, т. е. человека. Эта модель социальных отношений, по Уиткину, лежит в основе общества модерна.

Вернемся к абстрактному экспрессионизму и поп-арту, знаменующим, согласно Уиткину, смену одной стратегии модернизма другой. Уиткин видит в этих трансформациях переход с одного уровня абстракции на следующий по всем описанным измерениям. Так, социальные отношения развиваются от *со-действия* к *взаимо-действию* и от *взаимо-действия* к *внутри-действию*. С переходом на следующий уровень меняется роль субъекта в определении социального порядка. Если на уровне *со-действия* его роль минимальна, т. е. он лишь один из объектов, то на уровне *взаимо-действия* порядок всецело определен субъектом, а на уровне *внутри-действия* сам субъект становится условностью. Этому соответствует соматический уровень абстракции.

Первая стратегия модернистского искусства предполагала, что художник способен к самореализации и самовыражению (а тем самым к критике) только в том случае, если в условиях буржуазного общества он ограничивается исключительно эстетическими средствами. Это соответствовало представлениям Гринберга. Однако подобная стратегия не лишена противоречий: художник, постоянно сталкивавшийся с новым миром и новым опытом, должен был оставаться равнодушным в своем самовыражении к этим проблемам. Один из способов избежать противоречия состоял в усвоении «тоталитарных сил современного общества» и попытке описания жизни, оказавшейся под давлением этих сил. В литературе подобную позицию отстаивали, в частности, Кафка и Беккет, а в музыкальной эстетике — Адорно [1]. Другой способ — попытаться обнаружить до-буржуазную (примитивную, архаичную) реальность или «сферу бессознательного», чтобы понять природу человека до наступления капитализма в надежде на «откатку назад» капиталистического способа организации

жизни. Вагнер, Стравинский, сюрреалисты, а позже абстрактные экспрессионисты работали в этом направлении. И те и другие в конечном счете принадлежали к среднему уровню абстракции, пытаясь удержаться в стремительно меняющемся мире на одной классической дуалистской позиции, различающей объект и субъект. Однако сторонники и первого, и второго способа не могли противостоять процессам коммодификации и овеществления. Другими словами, попытки отстоять автономию искусства, придерживаясь идеи целостности человека, и, соответственно, удержаться на «буржуазном» уровне абстракции и сохранить критическую позицию не удалось. Эта стратегия не могла быть критической, хотя и предполагала критический потенциал в своих основаниях.

Придерживаясь второй модернистской стратегии, художники поп-арта стремились преодолеть разделение на сферу искусства и жизни и разрушить антидемократичную иерархию искусств, основанную на более высоком статусе одной культуры и низком статусе — других. В результате искусство вторгалось в повседневную жизнь, которая, в свою очередь, стала частью искусства. Более ранним примером подобной стратегии являются художники-дадаисты, с которыми сравнивали себя художники поп-арта. Идея выражения, на которой держалось искусство абстрактных экспрессионистов, была подвергнута критике со стороны массовой культуры. Человек, как его понимало Просвещение, уже не может устоять под давлением массовой культуры и рассматривать себя как изолированное «Я», отдельное от мира, который его окружает и который он познает или чувствует. В институциональном смысле разрушение представлений эпохи Просвещения об искусстве приводит к обнажению условностей жанровых границ между серьезным искусством и массовой культурой. Именно по этой причине книга «Искусство и культура» Гринберга сыграла ключевую роль в акции Лэтэма. Поп-арт и последовавший за ним минимализм завершили переход на самый высокий уровень абстракции — внутри-действие, в терминах Уиткина. Помещая объекты рекламы и повседневной коммодифицированной жизни в пространство искусства (например, изображая банки из-под кока-колы), художник не оставляет за ними прежнего смысла — это не просто объекты, имеющие определенное функциональное значение в нашей жизни. Эти, как пишет Уиткин, «цитаты нашей жизни» — реализованные и воплощенные способы видеть. Они заставляют переформатировать обычную неререфлективную установку восприятия и тем самым трансформируют субъект, демонстрируют его условность и историчность.

По Уиткину, переход от абстрактного экспрессионизма к поп-арту и минимализму — это изменения уровней абстракции. И Адорно, и художники-абстракционисты стремились сохранить фигуру человека из Просвещения за счет четкого очерчивания области искусства, в которой возможна независимая критическая позиция по отношению к обществу. Эта стратегия оказалась провальной и противоречивой. Сменивший ее поп-арт поместил массовую культуру в центр своего внимания и проблематизации, за счет чего и сделал ее уязвимой для критического и иронического взгляда.

Литература

1. *Adorno Th. W.* On the Social Situation of Music // *Telos*. 1978. № 35 P. 129–165.
2. *Greenberg Cl.* Art and Culture: Critical Essays. Boston: Beacon Press, 1984.
3. *Witkin R.* Art and Social Structure. Cambridge: Polity Press, 1995.
4. *Witkin R.* A New Paradigm for a Sociology of Aesthetics // **Sociology of Arts: Ways of Seeing** / ed. by D. Inglis and J. Hugson. New York: Palgrave Macmillan, 2005. P. 57–72.