

Художественные журналы эпохи формирования постмодернизма (второй половины 1970-х): проблема влияния на процессы в искусстве. «October»

А. А. Бобриков

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
Российский институт истории искусств,
Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5

Для цитирования: Бобриков, Алексей. «Художественные журналы эпохи формирования постмодернизма (второй половины 1970-х): проблема влияния на процессы в искусстве. «October»». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 12, no. 1 (2022): 90–122. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.105>

Рассмотрена общая проблема влияния художественных журналов на процессы в искусстве XX в. и возможность построения исходя из этого типологии изданий. Сформулированы общие характеристики «журнала влияния» на материале второй половины XX в. Модель такого типа рассмотрена на примере журнала «Artforum», наиболее авторитетного издания второй половины 1960-х и первой половины 1970-х годов, опыт которого (положительный и отрицательный) использован при формировании издательской политики журнала «October». Из истории журнала «October» — главного издания о современном искусстве последних четырех десятилетий — выбран ранний этап, этап становления, конец 1970-х годов (когда его влияние было максимальным). Формирование журнала рассматривается с разных точек зрения. Первый сюжет, связанный с именем Розалинд Краусс, — искусство и искусствоведческие методологии 1960-х годов, наследие журнала «Artforum». Второй сюжет, представленный Аннетт Майклсон, отсылает к семиотике «французской теории» и проблематике «политического». Третий сюжет построен вокруг Дугласа Кримпа и его кураторского проекта, выставки «Pictures» — нового искусства (постмодернизм второй половины 1970-х, его специфика, связь с «фотографическим» и постмедиаальной природой этого «фотографического») и методологии его описания. Соединение нового искусства с журналом нового типа (создающим аппарат для его методологического осмысления) рождает ситуацию, позволяющую говорить о начале новой эпохи, эпохи постмодернизма, специфического варианта концептуального искусства, где граница между собственно искусством и его критическим и теоретическим осмыслением почти исчезает. Анализ этой ситуации позволяет понять причины влиятельности журнала.

Ключевые слова: журнал влияния, постмодернизм, «Artforum», «October», Розалинд Краусс, Аннет Майклсон, Дуглас Кримп, «Pictures».

Нью-йоркский журнал «October» имеет репутацию главного издания по современному искусству¹. Его влияние на методологию художественной критики и ис-

¹ О чем свидетельствует довольно обширная литература, посвященная ему, в том числе несколько диссертаций: [1–4; 1].

кусствознания почти никем не оспаривается², как и влияние на искусство, в первую очередь на постмодернистский проект конца 1970-х — начала 1980-х годов.

Менее исследован вопрос о собственно журнальной специфике этого издания, его отличиях от других журналов, пишущих о современном искусстве, причинах его влияния. В качестве отдельной проблемы представляет интерес формирование идеологии и методологии журнала на раннем этапе, а также процесс проникновения в пространство обсуждаемых в журнале проблем нового (постмодернистского) искусства и возникновение новых языков его описания.

Художественный журнал как проблема

Для понимания этой специфики необходимо рассмотреть общий контекст, определить основные типы журналов об искусстве, особенно о современном (для своего времени) искусстве (академические экспертные издания типа «Burlington Magazine» здесь рассматриваться не будут³).

Ограничиться только специальными изданиями довольно сложно. Несомненно, необходимо хотя бы упомянуть (как тип изданий) «журналы для чтения» (и рассматривания), публикующие новости культурной жизни и иллюстрации (репродукции произведений искусства). Господствующая в них беллетристическая критика («the belle-lettres tradition of criticism»⁴) часто довольно влиятельна. Однако, апеллируя к широкой публике и популяризируя уже существующее (и ставшее популярным, а иногда и «классическим») искусство, она обычно не оказывает влияния на искусство, которое принято называть «передовым» и «продвинутым», на связанных с ним художников, кураторов, коллекционеров. В США рассматриваемого периода к этой категории изданий можно отнести, например, «Art News»⁵ и «Art in America».

Большой интерес в нашем случае представляет тип издания, который можно обозначить как «журнал влияния», понимая под влиянием именно воздействие на публику, а отчасти и на создателей «передового» (в самом широком понимании) искусства. В XIX в. можно отметить два типа журнала, важных в данном контексте: «идейный» журнал (часто литературный, но с преобладанием социально-политической проблематики в идеологически ангажированной беллетристике и литературной критике) и «эстетский» журнал. Они никуда не исчезают и в XX в. И в том, и в другом издании, вне зависимости от его специфики, господствуют литераторы и литературные критики (и не просто беллетристы и авторы обзоров, а «властители дум»). Первый тип журнала (хорошо известный в России XIX в. по таким из-

² Среди тех, кто оспаривает это влияние, — авторы журнала «The New Criterion», например Роджер Кимбалл [5; 6].

³ Хотя в «Burlington Magazine» Роджер Фрай, один из первых идеологов формализма, пытаясь сформулировать на сравнении между позднеримским и византийским искусством специфику нового искусства начала XX в., которое он называл постимпрессионизмом (в тексте «Burlington Magazine» [7] оно называлось еще неовизантийским; термин «постимпрессионизм», оставшийся в истории искусства, появится позднее).

⁴ Лейдер и первые авторы журнала выступили против беллетристической традиции критики, которую предпочитали в «Art News» [II].

⁵ «Art News» поддерживает абстрактный экспрессионизм в 1950-х годах, но тип журнала это не меняет.

даниям, как «Современник» и «Отечественные записки») в XX в. представлен нью-йоркским «Partisan Review», особенно влиятельным в конце 1930-х — начале 1940-х годов⁶, в эпоху, когда марксист Мейер Шапиро [8] вел с Альфредом Барром дискуссии о формализме в искусстве и искусствознании (остающиеся вполне актуальными и для журнала «October»; собственно, большинство дискуссий о формализме восходят к спорам второй половины XIX в. вокруг представлений «идейной» критики об искусстве как форме общественного служения). Если «журналы влияния» первого типа стремились к продвижению определенной идеологии, то издания второго типа — «эстетские» журналы 1890-х годов («Yellow Book» и «Savoy» в Англии, «Мир искусства» в России) — занимались тем, что обычно называют «воспитанием вкуса», хотя скорее это можно назвать продвижением идеологии противоположного типа. Литераторы-«эстеты» и критики-«эстеты», культивировавшие «искусство для искусства» и бывшие в каком-то смысле⁷ предшественниками формалистов XX в., вели войну против «идейных» журналов 1860-х годов (скорее против их теней — спустя три десятка лет) и проповедовали презрение к искусству как «общему делу» и вообще к любым формам открытой ангажированности.

Эпоха модернизма порождает новые типы изданий о современном искусстве, новые типы источников влияния. Первая половина XX в. — 1910–1930-е годы — это время власти художников-модернистов, в том числе пишущих (Озанфана, Швиттерса, Пикабиа, Дусбурга, Лисицкого). Только они обладают той степенью включенности в процесс стремительных изменений, происходящих в современном искусстве, той скоростью реакции, которая необходима для их осмысления и описания, и той степенью радикальности и непримиримости, автономности и независимости от публики и ее мнений, которая для этого необходима в не меньшей степени. Критики не обладают ни необходимым пониманием, ни нужной степенью независимости. Полный разрыв с публикой для журнального критика тех времен (вне зависимости от типа журнала, в любом случае еще наследующего моделям XIX в.) в принципе невозможен.

Поэтому в первой трети XX в. господствуют авангардистские журналы, издаваемые или отдельными художниками, или художественными группами⁸. Это радикальные издания предвоенной, военной и послевоенной эпохи, например футуристические и вортицистские издания («Blast») или еще более радикальные дадаистские, чаще всего индивидуальные, проекты таких деятелей движения, как Тцара («Dada»), Пикабиа («391»), Швиттерс («Merz»). Именно в них происходит полный разрыв с традицией, в том числе через специально демонстрируемое равнодушие,

⁶ Его влияние, впрочем, не ограничивается этим временем, как и сферой политических и социальных вопросов (первостепенно важных в эпоху битвы американских троцкистов и сталинистов конца 1930-х — начала 1940-х). Хилтон Крамер (основатель журнала «The New Criterion» и главный враг журнала «October») пишет о том, что «Partisan Review» «был больше, чем журнал. Это была существенная часть нашего образования, предписывавшего, какие книги мы должны читать, какие музеи посещать, на какие концерты ходить и какие грамзаписи покупать. Он придавал всему, чего касался, будь то искусство, литература, политика, история или повседневная жизнь, тот заряд интеллектуальной энергии, которая заставляла нас чувствовать свою сопричастность» [III].

⁷ В смысле обращенности к форме. Хотя понятно, что категории «красоты» и тем более «изящества» эпохи Уайльда невозможно без множества оговорок поставить рядом с анализом формальной структуры изобразительного языка.

⁸ Клайв Филлот, рассуждая о журналах художников (artists' magazines) эпохи 1920–1930-х, выводит на первый план проблемы дизайна [9].

даже презрение к общественному мнению. Они ориентированы только на радикально мыслящую, экстремистски настроенную художественную молодежь и только на нее способны оказывать влияние. Воздействие на публику здесь отсутствует в принципе, как намерение. Издания 1920-х годов — эпохи конструктивизма и пуризма — не столь радикальны, даже советский «Леф», унаследовавший пафос раннего футуризма. В целом это более умеренные, часто профессиональные издания, исповедующие идеологию дизайнера как определенного типа организации на новых, рациональных и даже научных основаниях материальной и визуальной среды, главным образом немецкие и швейцарские: «G (Gestaltung)», «Die Form», «Bauhaus», а также европейские проекты Лисицкого (не только «Вещь»). Ранние журналы сюрреалистов — бретонские «La Révolution Surréaliste» и «Le Surréalisme au service de la révolution», батаевский «Documents» — возвращаются к модели самых радикальных дадаистских изданий (хотя «Documents» на первый взгляд выглядит как вполне академический научный журнал, занятый этнографическими исследованиями, и его название предельно, даже демонстративно нейтрально), более умеренный «Minotaure» представляет результат позднего компромисса.

Вторая половина XX в. восстанавливает, хотя бы частично, влияние интеллектуалов — кураторов и критиков, не связанных с определенными журналами. Это возвращение начинается еще до войны с появлением музейных кураторов типа Альфреда Барра, создающих модели развития искусства XX в. (до этого представляющегося хаосом направлений) в виде музейных экспозиций и сопровождающих их текстов и концептуальных схем⁹. Вряд ли мы можем приписывать Барру какое-то влияние на современное искусство, но статус интеллектуала в этой среде благодаря ему несомненно повысился.

Новая роль выставочных кураторов в послевоенной Франции, например таких как Мишель Тапье и Пьер Рестани, заключалась в формулировании наиболее радикальных идей и собирании групп (раньше этим занимались сами художники). Тапье отделил принципиально новую («другую», *un art autre*) французскую живопись от второй парижской школы, Рестани спустя десятилетие собрал в единую группу новых парижских дадаистов. В США подобную роль отчасти сыграли галеристы: для поколения послевоенного абстрактного экспрессионизма Пегги Гуггенхайм и Бетти Парсонс, для поколения неодада — Лео Кастелли. Однако говорить об их способности создавать направления (явления) было бы преувеличением. Они лишь повышали благодаря авторитету своих галерей статус художников, впоследствии задававших тренды, — Поллока или Джаспера Джонса, но не давали терминологических определений, обозначающих суть и границы явлений, и не писали манифестов.

Стоит отметить и изменение роли критиков. В Европе начало послевоенной эпохи — вторая половина 1940-х и начало 1950-х — принадлежит старым критикам, наследникам французской беллетристической традиции XIX в. («*the belle-lettres tradition*»). Это связано с определенной эпохой и определенным типом искусства, в каком-то смысле (не так, как это понималось в XIX в.) близким к литературе, с мизерабилизмом и близкой к нему традицией *art informel*, предполагающими интерпретации в духе актуального в послевоенные годы экзистенциализма. Тексты

⁹ Таких как знаменитая схема Барра на обложке каталога выставки 1936 г. [10].

о Джакометти, Фотрие, Вольсе пишут Сартр, Жене, Полан, Понж. Конечно, это не популярная и популистская критика из «журналов для чтения», эти тексты обладают другим уровнем качества, другой степенью глубины и сложности, другим типом лексики (часто философской, например связанной с экзистенциализмом традицией феноменологии; Мерло-Понти тоже пишет в это время о современном искусстве), другим набором терминов и метафор. И все-таки это традиция беллетристики, апеллирующая к литературным образам и игнорирующая то, что потом будут называть спецификой медиума.

Новые критики, пока еще не связанные с теоретическими журналами, поскольку этих журналов нет, появляются в Америке и господствуют на протяжении нескольких десятилетий. Это Клемент Гринберг и ранний Майкл Фрид, критики-методологи, мыслящие (пытающиеся мыслить) как художники и обращенные к внутренним проблемам искусства (к той самой специфике медиума в терминологии Гринберга¹⁰), но обладающие большей дисциплиной и владеющие инструментарием формального метода и потому способные занять место радикальных художников в качестве «властителей дум».

Новые «журналы влияния» возникают в США в эпоху 1960–1970-х. Их главные авторы — интеллектуалы, обладающие способностью к формальному мышлению, ориентированные на самое передовое искусство и одновременно приобщенные к актуальной философской традиции. В основе «журнала влияния» как модели лежит не только тип автора, это еще и последовательность отказов. В первую очередь это отказ от модели журнала художественных новостей, интересных широкой публике, следовательно, отказ от популярности и больших тиражей и от денег (в некоторых случаях сопровождающийся отказом от рекламы). В каких-то случаях это еще и строгий минималистский дизайн, в каких-то — самых радикальных — отказ от цвета или от иллюстраций. Обретаемый ценой этих отказов, почти религиозной аскезы, моральный и эстетический авторитет, репутация абсолютно честного и неподкупного издания материализуется во власть над умами продвинутой публики, а часто и самих художников. Влияние — это возможность формирования вкусов аудитории через отбор вещей и имен (определение круга явлений, которые можно считать искусством), через их оценку в виде интеллектуальной экспертизы, использующей достаточно сложный аппарат анализа. Журнал такого типа сохраняет дистанцию между авторами и читателями, иерархический статус (близкий к статусу научного журнала самого высокого ранга, не популярного, а экспертного) рождает пиетет, по крайней мере у читающей его передовой публики. Пиетет, в свою очередь, накладывает определенные ограничения, и это обратное влияние читающей публики на журнал иногда становится причиной серьезных проблем, что предполагает, например, невозможность занятия слишком радикальных и методологических, и политических позиций (сравнимых с позициями авангардист-

¹⁰ Гринберг объясняет методологические основы этой специфики в эссе «К новейшему Лаокоону» (1940), разделяя, подобно Лессингу, автору старого «Лаокоона», посвященного различиям между поэзией и изобразительным искусством, разные виды изобразительного искусства. «Чистота в искусстве состоит в принятии с готовностью ограничений медиума отдельного вида искусства» [11, с. 86].

ского журнала образца, например, 1919 или 1930 г.), нарушающих академическую респектабельность. Кроме того, невозможность слишком большого отставания от актуального искусства (все более радикального) ставит перед журналом сложную проблему нахождения «золотой середины».

Проблема репутации (аскетической чистоты помыслов), авторитета и пиетета касается в первую очередь влияния на публику. В случае с художниками в основе влияния журнала такого типа лежат, как можно предположить, другие механизмы, связанные не столько с политикой журнала, сколько с изменением общей ситуации в современном искусстве. Это касается концептуализации искусства на протяжении 1960–1970-х годов начиная с минимализма и поп-арта, а затем концептуализма (который был наследником и того, и другого). Минимализм (и вырастающий из него постминимализм) можно считать моделью всех будущих направлений нового типа: при внешней простоте и кажущейся (а иногда и специально прокламируемой) бессодержательности он приобретает предельную сложность, и именно благодаря количеству интеллектуальных инвестиций, в первую очередь дискуссий в журналах нового типа (которые в каком-то смысле и сформировались вокруг споров о минимализме и постминимализме).

Выход на первый план проблем методологии и общей теории делает рефлексию главной целью. Методологическая рефлексия становится более важной, чем само искусство, более того, все чаще она и становится самим искусством. Это, в свою очередь, ведет (чем дальше, тем больше) к власти текстов (программ и манифестов) над изображениями любого типа. И если в эпоху критиков-гринбергианцев и художников вроде Фрэнка Стеллы рефлексия по поводу медиума предполагала визуальные воплощения (предшествующие рефлексии или следующие за ней), то в эпоху Джозефа Кошута и группы «Art & Language» тексты даны и в качестве самих артефактов, и в качестве методологических комментариев.

Мэтью Боуман, комментируя и суммируя идеи Крейга Оуэнса, одного из главных авторов журнала «October», формулирует новую роль критики следующим образом: «Такое понимание художественной критики заставляет нас отвергать любую концепцию, которая постулирует критику как простой комментарий, описание или просто суждение <...>. Вместо этого мы должны уделять внимание его (искусства. — А. Б.) производственным аспектам, теоретизируя и историзируя, как искусство и его критическое осмысление неизбежно смешиваются» [2, р. 10]. Критика как рефлексия здесь присутствует дважды, сначала в момент создания артефакта (в сознании самого художника), затем в момент его описания, теоретизации и историзации (в сознании автора текста). Для Оуэнса второй — вторичный — момент теоретизации более важен, но в данном контексте стоит обратить внимание на первый. Таким образом, общее изменение ситуации сводится к тому, что вместо критика, мыслящего как художник, появляется художник, мыслящий как критик.

Это превращение художника, в эпоху раннего модернизма (экспрессионизма, примитивизма) «мазилы», «рапэна»¹¹, презирующего ученость, в интеллектуала, в читателя книг, в Джозефа Кошута, штудирующего Людвиг Витгенштейна, приводит к тому, что теоретический журнал о современном искусстве занимает место мастерской (и отчасти кафе, где происходит обмен мнениями), становится источни-

¹¹ Rapin — первоначально бездарный живописец, мазила (на сленге парижских мастерских XIX в.), затем просто человек, не интересующийся ничем, кроме своей живописи.

ком новых идей, интеллектуального вдохновения. И в этой ситуации, когда у критика все-таки есть некоторые преимущества перед художником (в количестве прочитанных книг), журнал имеет шанс получить господствующую позицию, царство идей (концептов) — это его территория. В течение всей модернистской эпохи он шел за современным искусством, стараясь не отставать слишком далеко (те случаи, когда журнал создавался самим художником и был частью художественного проекта, мы здесь исключаем), — теперь у него появилась возможность идти впереди.

Обозначенное выше изменение характера искусства — это путь к концептуализму. Оно касается ситуации 1960-х и первой половины 1970-х годов в целом. Стоит сказать еще несколько слов о последующих изменениях (второй половины 1970-х — начала 1980-х), принципиально важных именно для журнала «October», а именно о пути к постмодернизму, о дальнейшем отказе от прежних ролей и моделей.

Если эволюция 1960-х — первой половины 1970-х сводилась к отказу от прежней идентичности искусства — к отказу от живописной подлинности в минимализме (замене экспрессивных индивидуальных жестов — ударов кисти — техническими элементами, модулями, секциями, например у Джадда), от материальной подлинности в концептуализме структурного типа (замене модулей их графическими схемами, например у Сола Левитта), наконец, к отказу от изобразительности как таковой — в текстовом концептуализме (замена схем их описаниями, взятыми из словаря, например у Кошута), то последующие изменения, ведущие к постмодернизму, предполагали отказ от прежней идентичности художника.

Это в первую очередь общий отказ от авторства, хорошо заметный в переходе от поп-арта к концептуальному постмодернизму. Мир массовой культуры, с которым всегда имел дело поп-арт, включает в себя новое (по отношению к романтическим мифам раннего модернизма, героической концепции демиурга, художника-творца, гения) — условное, коллективное, распределенное — понимание авторства, последнее может принадлежать арт-директору, а не дизайнеру (часто во множественном числе), который является лишь техническим исполнителем, а чаще всего принадлежит фирме в целом как копирайт. Многие постмодернистские идеи рождены рефлексией по этому поводу.

Проблематика авторства включает в себя социальную оптику институциональной критики, чрезвычайно расширяющую это понимание условности: сконструированность категорий (казавшихся безусловными), включенность в сети социальных отношений, юридических конвенций, институций (не только коммерческих, как в случае с поп-артом, но и государственных, и общественных), которая может быть осмыслена политически. Эта составляющая постмодернизма, иногда скрытая, но всегда имеющая значение для журнала «October», — очень существенная характеристика новой ситуации.

Наконец, гендерная оптика феминизма ведет (через критику маскулинности, содержащейся в концепции автора) к окончательной деконструкции этой модернистской категории, что, в сущности, и становится главной целью постмодернистского проекта. Совершенно закономерен выход женщин на первый план в новом постмодернистском искусстве конца 1970-х — начала 1980-х годов (девять имен из десяти) и в теоретической мысли этого времени: именно женщины создают журнал «October».

«Artforum» как предшественник журнала «October»

«Artforum» (1962) — первый американский журнал нового типа, имевший огромное влияние на передовую мысль об искусстве и пытавшийся не только формулировать, но и формировать направление мейнстрима (несмотря на позицию невмешательства¹², содержащуюся в самом его названии¹³), оказывать влияние, формировать убеждения («compel conviction», по формуле Майкла Фрида, содержащей в себе благодаря характеру лексики оттенок насильственности, принудительности). Несомненно, это главный журнал конца 1960-х — первой половины 1970-х. Мемуарные свидетельства и исторические очерки характеризуют его поразному¹⁴, но почти всегда ставят на первое место и отмечают его роль в развитии искусства, встречаются даже слова «библия»¹⁵ и «евангелие»¹⁶. Хотя авторы журнала «October», например Хэл Фостер, отзываются о нем скептически, считая не более чем предшественником своего журнала («“Artforum” того времени представляется не потерянным раем, а очередной промежуточной станцией на пути из “Partisan Review” в “October”» [V]¹⁷).

Первоначальный замысел журнала — проект Филипа Лейдера, его создателя, — включал в себя ряд характеристик. В первую очередь, уровень текстов: их размеры, сложность, серьезность, допускающие непонятность, в том числе для самого главного редактора¹⁸, не говоря уже о публике¹⁹, но именно эта жреческая дистанция (несколько высокомерная, основанная на ощущении избранности и посвященности в сложные проблемы современного искусства), отсутствие популизма, т.е. стремления быть «понятными» и «интересными» в элементарном смысле, и были основой авторитета. Затем отказ от денег (от прибыли). Журнал при Лейдере существовал, в сущности, на меценатские пожертвования Чарльза Коулза, коллекционера, дилера, галериста и наследника издательской империи Cowles Media Company. Это предполагало, помимо прочего, отсутствие гонораров («авторам мы не платили никогда <...>. Никому не платили, никому, никогда, ничего <...>. Все, включая меня, писали, просто чтобы увидеть свое имя в печати» [VI], — уверял Лейдер). Имел значение и довольно строгий дизайн Джеймса Робертсона в духе швейцарской школы: нестандартный квадратный формат, шрифт логотипа (редко используемый в Америке Berthold Akzidenz Grotesk).

¹² «Лейдер отказался от превращения “Artforum” в знаменосца какого-либо конкретного стиля или изма» (цит. по: [II]).

¹³ Форум — место дискуссий, где каждому дано право голоса, где никому не отдается предпочтений. Так определял задачу журнала его создатель Филип Лейдер.

¹⁴ В том числе несколько легкомысленно: «“Artforum” для искусства — это то же самое, что “Vogue” для моды и “Rolling Stone” для рок-н-ролла» [12, с. 191].

¹⁵ Джон Перро: «В отличие от любого современного журнала, “Artforum” был библией в мире искусства» [IV].

¹⁶ «Таким образом, “Artforum” был евангелием. Люди основывали собственные взгляды и идеи своих текстов на том, что узнавали из этого журнала» (Барбара Роуз, цит. по: [I]).

¹⁷ На самом деле это отдельная проблема: «Partisan Review» конца 1930-х (эпохи расцвета) и «Partisan Review» 1960–1970-х — это два разных журнала.

¹⁸ Лейдер говорил об Аннет Майклсон, тогда одним из главных авторов журнала: «Она никогда не снижала свои стандарты даже до моего уровня. Я никогда не понимал, что она написала» (цит. по: [IV]).

¹⁹ «Эти критики на самом деле писали друг для друга в очень специальном герметичном стиле, который вообще не предназначался для широкой публики» (цит. по: [VI]).

Часть первоначальных установок была пересмотрена с течением времени, журнал, конечно, менялся в течение десятилетия. Если говорить об изменениях круга интересов и приоритетов в тогдашнем художественном мире, главной была переориентация с Западного побережья (локального контекста, о котором собирался писать в момент создания журнала Лейдер, живший тогда в Сан-Франциско) на Нью-Йорк, мировой центр современного искусства. Журнал приглашал все больше нью-йоркских авторов (в 1966 г. они уже преобладали количественно), а затем в 1967 г. переехал в Нью-Йорк. Это было совершенно неизбежно (провинциальный «журнал влияния» — это нонсенс). Внутренняя эволюция журнала, разумеется, сложнее. Вторая половина 1960-х годов проходит под влиянием методологии Майкла Фрида, именно Лейдером в 1967 г. был опубликован манифест Фрида «Искусство и объектность», и именно с этой публикации началась настоящая слава журнала. Многие отмечают этот момент как его фактическое рождение. Влияние Фрида — гринбергианства в целом — предполагало строгость формального подхода (характерного до Гринберга скорее для академической науки, чем для критики²⁰), а также дисциплинарную строгость в пространстве вкуса, предполагающую систему запретов («критик не может любить одновременно Энди Уорхола и Кеннета Ноланда» [II]). Эта строгость будет еще большей в журнале «October». Впрочем, авторитет Фрида не означал господства главного направления внутри редакции (там были и другие авторы), он лишь придавал журналу определенный стиль. И продолжалось все это не слишком долго: уже в конце 1960-х годов место Фрида занимают художники — скульпторы-минималисты Роберт Моррис и Роберт Смитсон (которого Лейдер считал самым значительным художником своего времени), и главной для журнала становится проблематика постминимализма²¹. По мнению некоторых авторов, пишущих о журнале, именно это явное (слишком явное) предпочтение и стало причиной внутреннего кризиса²², завершившегося уходом Лейдера в 1971 г., — не характер искусства сам по себе, а именно замена методологических приоритетов художественными. Эта замена, очевидно, имела значение не сама по себе (журнал влияния всегда делает ставку на искусство определенного типа); возможно, ошибкой был выбор постминимализма (хотя, без сомнения, это был чрезвычайно актуальный тренд в 1969–1971 гг.); возможно, имела значение исходная программа журнала как открытой площадки-форума.

Редакторство Джона Копланса с 1971 г. — новый период в истории журнала, связанный с окончательным выходом за пределы проекта середины 1960-х. Этот этап связан с влиянием Лоренса Эллоуэя, знаменитого критика, первого идеолога

²⁰ «Лейдер и первые авторы журнала выступили против беллетристической традиции критики <...> вместо этого предпочтя объективность, которую предлагала формалистическая критика <...>. Возможно, не столько привлекательность формализма как такового вызывала интерес многих из этих авторов к критике Клемента Гринберга, сколько тот факт, что он предоставил модель интерпретации, которая казалась поддающейся проверке, — феномен, который Ирвинг Сэндлер связывает с появлением нового поколения академических критиков <...>. Проект Лейдера совпал с проектом Фрида, поскольку оба они были сторонниками дисциплины художественной критики, которой, по их мнению, раньше не существовало» (цит. по: [II]).

²¹ Термин появится чуть позже, но будет придуман также одним из авторов журнала, Пинкусом-Виттенем.

²² «Как только Лейдер начал интересоваться тем, что было освещено в журнале, а не тем, как это было освещено, он потерял свою способность (или желание) оставаться беспристрастным» (цит. по: [II]).

поп-арта в Англии 1950-х годов, уже тогда пересекшего границу модернизма в понимании Гринберга и Фрида. Нью-йоркский Эллоуэй 1970-х — это довольно радикально сформулированные институциональные темы, связанные с метафорой сети²³ (которая, кстати, станет необыкновенно популярной у некоторых авторов журнала «October», например у Дэвида Джослита, спустя несколько десятилетий). Эллоуэй «описал взаимосвязь находящихся в сложных взаимоотношениях институтов и акторов — художников, конечно, но также критиков, кураторов, коллекционеров, директоров музеев и редакторов журналов — в расширенной среде распространения и потребления произведений искусства» [VII].

Конфликт между Эллоуэем с одной стороны и Аннетт Майклсон и Розалинд Краусс с другой станет одной из причин раскола редакции журнала, ухода одной из фракций и последующего основания журнала «October» как альтернативы. Обычно этот конфликт описывают, опираясь на свидетельства Краусс и Майклсон (авторитет журнала «October» чувствуется и здесь), и позиция Эллоуэя выглядит «тормозом на пути прогресса». Но нужно отдать ему должное: это ничуть не менее, а, пожалуй, даже более продвинутый и радикальный вариант модели развития современного искусства, чем варианты Краусс и Майклсон, предполагающий движение в том же направлении — в сторону постмодернизма.

Сам конфликт — раскол редакции — заслуживает отдельного внимания. Это своеобразный «момент истины». Именно здесь можно попытаться сформулировать различия между двумя главными журналами эпохи — «Artforum» и «October», понять причины создания нового журнала. Причины конфликта можно разделить на внешние и внутренние. Внешние причины, ставшие непосредственным поводом, чрезвычайно важны, внешними их можно назвать лишь потому, что они хорошо видны.

Это знаменитый скандал с Линдой Бенглис, опубликовавшей на развороте журнала «Artforum» 1974 г. — на правах рекламы²⁴ — собственное изображение в обнаженном виде. Эта реклама вызвала коллективный протест членов редакции (пяти из шести), а также множество последующих обвинений в адрес главного редактора (в интервью и мемуарах разного рода). Главной оказалась проблема денег, т. е. угроза подозрений в коррупции. Исходя из модели журнала, включавшей принципиальный отказ от денег, можно понять упреки Розалинд Краусс, обращенные к Коплансу (нарушившему, по ее мнению, заветы Лейдера): «Все, о чем он думал, это чистая прибыль; поэтому рекламное пространство было настолько раздутым, что практически не оставалось места для редакции. Кроме того, это означало, что он не хотел, чтобы в журнале было что-то, что не поддержали бы галереи» [VIII]. Криминалом здесь была даже не реклама сама по себе (рекламируемые автомобили или сигареты были слишком далеки от искусства), а именно

²³ Текст «Сеть: мир искусства, описанный как система» был опубликован в юбилейном номере 1972 г. [13].

²⁴ Покупка художниками места в газетах и журналах (необязательно художественных), понимание публикации такого рода как программного жеста — уже было распространенной практикой в концептуализме и институциональной критике 1970-х годов.

связь с галереями²⁵, скрытая реклама, продвижение искусства за деньги, т. е. коррупция в чистом виде²⁶.

Но не менее, а, пожалуй, и более важна проблема позиционирования художника. Протест вызвала своеобразная рекламная стратегия Бенглис (выраженная не только в этой рекламе, но и в других²⁷), описываемая Краусс и Майклсон как выход за пределы приличий, эстетических в первую очередь (но и моральных²⁸ тоже, если вспомнить серьезность отношения к искусству), в понимании Гринберга и Фрида. Здесь главной темой обличений становится метафора борделя. «Журнал — это бордель, в котором все выставлено на продажу. А я совсем не рассчитывала быть работником борделя, пусть и интеллектуального»²⁹ (Майклсон). «Я чувствовала, что публикация этой рекламы была равносильна заявлению о том, что мы все — писатели (авторы журнала), а также художники — стали проститутками, что мы все продались»³⁰ (Краусс). Здесь ощущается принципиальный конфликт идеологий, выходящий далеко за пределы противостояния двух журналов (один из которых еще не создан, но появится благодаря этому конфликту). Подобная «порнографическая» эстетика, иронически осмысленная и спародированная Бенглис и предвещающая акции Джеффа Кунса десятилетие спустя³¹, воплощает методологически осмысленный цинизм капитализма, рекламы и массовой культуры (наиболее полно воплощенной в порнографии), ставший основанием правого, апологетического варианта постмодернизма (именно с Кунсом в качестве главного героя), главного врага журнала «October» (и его левого, критического варианта постмодернистской эстетики) на протяжении трех последующих десятилетий. Это принципиальное расхождение в самих основах понимания искусства, точка разрыва, объявление войны.

Внутренние причины раскола — это расхождения по вопросам редакционной политики журнала, разница представлений о приоритетах, выборе искусства в более широком, чем в случае Линды Бенглис, контексте — выборе медиа. Ситуация в самом искусстве середины 1970-х намного сложнее, чем во времена минимализма десятилетием ранее (не говоря уже об эпохе нью-йоркской школы рубежа 1940–1950-х). В отсутствие критериев определения мейнстрима неизбежны разные представления о перспективах развития одинаково передовых тенденций искусства и одинаково актуальных медиа и разные методологические позиции (понятно, что

²⁵ Реклама Бенглис была еще и рекламой галереи Паулы Купер, в которой проходила выставка (фотография была ее рекламным постером).

²⁶ В эту логику укладывалось еще одно обвинение — в популизме, в отказе от высокого и строгого стиля: Майклсон хотела бы видеть больше статей по кино и вместе с Краусс стремилась публиковать больше научных текстов, которые, как считал главный редактор, было трудно читать широкой аудитории, и поэтому он выбрал стиль беллетристов.

²⁷ Еще на одной фотографии, сделанной Анни Лейбовиц (для пригласительного билета на выставку), она позирует голый, повернувшись спиной, со спущенными до щиколоток джинсами.

²⁸ Роберт Розенблюм обвинил членов редакции журнала в ханжестве, напомнив о радикальных — и непристойных — жестах дадаистов и сюрреалистов, ставших частью истории современного искусства [IX].

²⁹ Цит. по: [14, p. 26].

³⁰ Цит. по: [X].

³¹ Сначала рекламные фотографии — постеры — для проекта «Введение в банальность» (предназначенные для художественных журналов, в том числе для журнала «Artforum»), затем проект «Сделано на небесах».

столь разные практики не могут быть описаны в единой системе гринберговского формализма). Можно обозначить несколько позиций внутри редакции (конечно, конфликт не сводится к личной вражде между англичанином и двумя дамами³²). Наиболее традиционной, обращенной к постминималистской скульптуре и вообще к проблематике конца 1960-х (кажущейся не слишком актуальной в середине 1970-х), выглядит позиция Краусс. Майклсон занята проблематикой перформанса и кино, Лоренс Эллоуэй, как уже отмечалось, — проблематикой социального и сетевого, Макс Козлофф — проблематикой политического (декабрьский номер журнала за 1975 г. спровоцирует еще один скандал, связанный с политизацией искусства, вызовет обличительный текст Хилтона Крамера [15] и множество откликов на него).

Непосредственной причиной ухода если не Краусс, то Майклсон из журнала было несколько отвергнутых Коплансом предложений: специального номера журнала, посвященного перформансу, программы переводов и публикаций французских авторов (уже готового перевода текста Фуко о Магритте). Собственно, из сути этого конфликта можно вывести специфику нового журнала, который будет создан ушедшими из редакции Аннет Майклсон и Розалинд Краусс — журнала «October». Исходя из проблем редакционной политики, новый журнал будет уделять много внимания перформансу и переводам французских структуралистов и постструктуралистов (отвергнутый текст Фуко «Это не трубка» будет опубликован как методологический манифест в первом номере). Исходя из проблемы Линды Бенглис и политики Копланса (как ее видели Майклсон и Краусс), в нем будет сделан еще один шаг в сторону от безыдейного (развлекательного, коммерческого) журнала-обозрения в первую очередь в сторону внешнего аскетизма — полное отсутствие рекламы, черно-белая печать, общая строгость³³ и чистота³⁴. Но и в сторону внутренней серьезности, идейности и бескомпромиссности. Ясность и недвусмысленность идеологической позиции (в отличие от журнала Лейдера, планировавшегося быть площадкой для разных мнений) заключены в первую очередь в названии и в вынесенной на обложку программной формуле «Искусство/Теория/Критика/Политика», содержащей не столько перечисление, сколько прогрессию, т. е. некое восхождение от художественного (эстетического) к политическому как к высшему уровню рефлексии. Ни о каком возвращении к «стилю беллетристов» (в чем обвиняли Копланса Майклсон и Краусс) не могло быть и речи: высокий уровень

³² Хотя она несомненно присутствовала: по воспоминаниям Краусс, «мы подружились на почве общей ненависти к Эллоуэю и влиянию, которое он оказывал на Копланса» (цит. по: [1]).

³³ «Есть что-то суровое в его дизайне и не вполне понятное в принципах его работы» (из интервью с редактором MIT Press Роджером Коновером [XI]). Коновер, до этого обсуждавший инфраструктуру эпохи холодной войны, базы, центры управления, сравнивает редакцию журнала с Кремлем, очевидно, метафорическим центром власти.

³⁴ По поводу источников финансирования журнала. Институциональную поддержку на первых порах оказали архитекторы из лаборатории IAUS (The Institute for Architecture and Urban Studies) и журнала «Oppositions», в первую очередь Питер Эйзенман (давно и хорошо знакомый с Краусс и даже оказавший некоторое влияние на круг ее идей). У Эйзенмана были также связи с NEA (The National Endowment for the Arts). Книготорговец Джейп Рейтман сумел добыть какие-то деньги на первые три или четыре номера (и раз выкупил почти весь тираж одного из номеров за свои деньги). Затем журнал перешел к MIT Press, издательству Массачусетского технологического института. Именно этим — статусом университетского издания — и была обеспечена его последующая коммерческая независимость.

рефлексии в еще большей степени, чем в журнале «Artforum» времен Фрида, был связан с языком и кругом проблем современной философии и гуманитарной науки (в первую очередь лингвистики и семиотики).

Кроме того, еще более строго, чем в журнале-предшественнике, сформулировано понимание современного искусства, поскольку цель журнала — формулирование (и формирование) тенденций, понимание главного направления эволюции и связанных с ним имен — имело принципиальное значение. Один из конфликтов в прежней редакции возник по поводу обложки, как которую Копланс хотел поставить фотографию скульптуры Луиз Буржуа. Для Майклсон и Краусс, решительно возражавших, это не было современным искусством. Наиболее актуальной для середины 1970-х, как было ясно создателям журнала, признавалась проблематика постмодернизма (еще без самого термина). «Особый исторический момент, в течение которого сформировался наш проект, был переходным периодом, когда модернистский канон, формы и категории, которые его определяли и разъясняли, были повсюду под вопросом. Эта ситуация, которую мы впоследствии стали называть постмодернистской, потребовала, по нашему определению, интенсивных усилий по ее переоценке и анализу» [XII].

Забегая вперед, скажем, что проект журнала «October» нужно признать вполне удавшимся: постмодернистский проект в тех границах, в которых его определяли авторы журнала, обязан своим успехом именно ему. Мэтью Боуман пишет, что «большая часть наших современных представлений о том, чем является постмодернизм в визуальных искусствах, в основе своей опирается на интеллектуальные позиции, выдвинутые журналом “October” в 1976–1981 годах» [2, р. 1]. Более того, поскольку постмодернизм определил характер целой исторической эпохи, 1980-е годы, по мнению Артура Данто, нужно рассматривать как «десятилетие журнала “October”» [2, р. 3].

Формирование журнала «October»

Журнал «October» формируется в конце 1970-х (он основан в 1976 г.) как точка пересечения нескольких тенденций, воплощенных в трех именах: Розалинд Краусс, Аннет Майклсон и Дуглас Кримп. Здесь важна не степень вовлеченности в процесс непосредственного создания журнала (Кримп на этом этапе не участвовал³⁵), а именно олицетворение определенной тенденции, важной для последующей стратегии.

У этих тенденций есть нечто общее, касающееся характера искусства, которое, в свою очередь, определяет характер методологии его анализа — того, что авторы журнала будут называть постмедийным состоянием. Это принципиально важно. Искусство, с которым имел место Гринберг, в первую очередь модернистская живопись, обладало специфичностью, и осознание этой специфичности было главной целью как самого искусства, построенного на рефлексии (обращенностью на собственные средства, внутренние правила, границы), так и критики, пользующейся языком формального анализа. В силу осознанности специфики виды искусства отделены друг от друга и даже противопоставлены друг другу (по традиции «Лаокоо-

³⁵ Третьим основателем журнала был не Кримп, а Джереми Гилберт-Рольф, ушедший из редакции после выхода первых номеров.

на», а затем «театральной» теории Фрида). Это новое «искусство об искусстве», «искусство для искусства», кроме того, обладало определенным (довольно высоким) статусом и было отделено (в том числе самим Гринбергом) от массовой культуры. Самое понятие высокой культуры отождествлено после Гринберга с авангардом.

Искусство, с которым будут иметь дело авторы нового журнала, связано с новыми по отношению к живописи медиа — фотографией, видео, перформансом. В рамках этих медиа, например в фотографии, стирается граница между элитарным и массовым. Но и эта новая медиаспецифичность будет все время преодолеваться, превращаясь в лишенную специфики «визуальную культуру», в набор форм коммуникации, имеющих знаковую природу, все более «прозрачную» в смысле медиа. Постмодернизм в понимании журнала «October» — финальная стадия этого развития. Поэтому любой язык анализа, построенный на материальной специфике старых или новых медиа, в том числе методология классического формализма, нуждается в пересмотре. Такой пересмотр и является главной методологической задачей авторов журнала.

Розалинд Краусс

Первая тенденция связана с Розалинд Краусс и в каком-то смысле с наследием журнала «Artforum», не с Фридом (преодоление методологического наследия Гринберга и Фрида — одна из целей Краусс еще в прежнем журнале), а с искусством, стоявшим в центре внимания журнала в конце 1960-х — начале 1970-х годов, постминималистской живописью³⁶ и скульптурой, в первую очередь с Моррисом и Смитсоном. В предисловии к сборнику в честь Майклсон Краусс пишет: «Наш журнальный проект был задуман как передовой отряд современного авангардного движения с задачей теоретического осмысления концептуальной сложности эссе, недавно опубликованных Дональдом Джаддом и Робертом Моррисом. Теоретическое обоснование такой практики предполагало не только перевод важных теоретических текстов, но и попытку определить специфику новых форм, таких как видео — медиа, которым занялись многие продвинутые художники в начале 1970-х годов» [17, р. 10]. Моррис даже в 1976 г. представлялся Краусс передовым краем современного искусства, и как художник, и как теоретик. Очевидно, это связано с желанием Краусс сохранить единство проблемного поля, пространства скульптуры, пусть даже расширенного и изменившегося до неузнаваемости, но тем не менее включающего в пространство рефлексии (и дискуссии) прежние этапы существования. Видео, о котором упоминает Краусс в этом фрагменте и которому посвящен ее текст в первом номере журнала «October» [18], было для нее (как и для Майклсон) продолжением скульптуры и порожденного скульптурой перформанса — внутренняя эволюция Морриса и Серры подтверждают эту логику.

Внутренняя связь с искусством 1960–1970-х, с проблематикой живописи и скульптуры, пусть и изменившимися настолько, что к ним уже нельзя применить прежний язык формального анализа и нужно искать новый, была, очевидно, причиной равнодушия Краусс первых лет существования журнала к самому новому

³⁶ Насколько этим термином может быть обозначено творчество Фрэнка Стеллы, героя программно эссе Краусс 1972 г. [16]).

искусству (о котором будет писать Кримп), с ее точки зрения слишком легкомысленному. Потом ее отношение изменится.

Общая ситуация, в которой находились все авторы журнала, — выход постминимализма за пределы медиа (проблематики скульптуры и живописи), первоначально названный Краусс постмодернизмом, — диктовала необходимость нового языка анализа. В пространстве методологии анализа категорий восприятия пространства и времени Краусс обращается сначала к феноменологии Мерло-Понти, затем, в изучении новых принципов формообразования, все менее связанных с пластическим и композиционным мышлением, волей к форме, художественной волей (как бы ни переводить риглевское *Kunstwollen*), к проблематике индекса как типа знака³⁷, приближаясь к семиотике и языку французского структурализма. Это изменение можно считать точкой перехода Краусс из одного журнала в другой.

Однако, если рассматривать позицию редакции в целом, связь Краусс с журналом «Artforum» и его традицией критики, с контекстом искусства 1960-х может быть описана как преимущество, как признак преемственности: с одной стороны, как подтверждение серьезности методологии (всего того, что сделало «Artforum» главным журналом предыдущей эпохи), с другой — как воплощение представления об искусстве как процессе постепенных изменений, а не разрывов и катастроф, о внутренней связи явлений, представления, свойственного серьезной академической науке.

Аннет Майклсон

Тенденция, связанная с Аннет Майклсон, в каком-то смысле тоже наследующая ее собственным проектам для журнала «Artforum» (если вспомнить и воплощенные, и невоплощенные идеи, в том числе так и не вышедшие номера), отличается другим набором практик. На первый взгляд, она выходит за пределы живописи и скульптуры (пространства главных интересов Краусс), ее медиа — это перформанс и кино. Но изначально — еще в конце 1960-х — она так же, как и Краусс, погружена в Роберта Морриса (пишет для журнала про выставки постминимализма 1967–1969 гг.), и для нее перформанс Театра танца Джадсона и Ивонн Райнер имеет с постминимализмом общее пространство проблем (Моррис участвует в танцевальных проектах Ивонн Райнер), и даже перформанс и кино у нее внутренне связаны между собой (в том числе такой категорией, как *carnal knowledge*, познание через тело, несомненно отсылающей к Моррису).

Общая методология, позволяющая описывать все эти практики как единое пространство проблем, построена на анализе пространственности, телесности, темпоральности, описываемых первоначально на языке феноменологии Мерло-Понти (которая становится для Краусс и Майклсон промежуточной стадией между формализмом и методами структуралистской семиотики). Кино, понимаемое как продолжение перформанса, — это в первую очередь авангардистское кино, исследующее, иногда абстрактно, иногда предметно, движение тел в пространстве и дающее материал для анализа механизмов зрительского восприятия (пока без политики, без «монтажа аттракционов», без управления сознанием зрителя). Это

³⁷ Две части «Заметок об индексе» были опубликованы в третьем и четвертом номерах журнала [19; 20].

дадаистские проекты Марселя Дюшана и Джозефа Корнелла, неодадаистские эксперименты Стэна Брэкиджа, так называемое структурное кино 1960–1970-х Холлиса Фрэмптона и Майкла Сноу, имеющие к кино в привычном смысле (как пассивно потребляемому зрелищу) меньше отношения, чем к программным идеям современного искусства, исследующего взаимоотношения тел, пространств и способов их восприятия.

Общая ситуация, в которой «визуальная культура» занимает место искусства, заставляет искать новый язык анализа визуальных элементов, лишенных медиаспецифики, исследовать скорее коммуникативные механизмы, структуры, алгоритмы, превращать магию кино в эпистемологию (по образцу Дзиги Вертова в обозначении Майклсон). По мнению Майклсон, этот новый язык анализа, понимающий искусство как форму коммуникации, как пространство знаков и символов, предлагается «французской теорией», включающей несколько исследовательских практик, в том числе лакановский психоанализ, но изначально основанной на лингвистике и семиотике. Если Краусс только подходит к проблематике индекса, то Майклсон обозначает общую методологическую перспективу, пока еще не связанную с характером искусства (минимализма и постминимализма), к которому этот язык описания прилагается.

В какой-то мере язык «французской теории»³⁸, предлагающей практике искусствознания семиотические модели и описывающие знаки вместо форм, означает возвращение назад, к эпохе не просто до Гринберга (и его «Новейшего Лаокоона»), но до лессинговского «Лаокоона» 1766 г. — к риторике как универсальной эстетической системе, предполагавшей внутреннее единство всех типов повествования. Семиотика как теория знаков и коммуникативных функций может быть понята как новая риторика, по крайней мере в контексте игнорирования различий и специфики медиа. С точки зрения классического искусствознания эпохи между Лессингом и Гринбергом это понимание эстетического выглядит более примитивно. Мы видим лишь «что?», не задавая вопроса «как?». Но эта ситуация может быть увидена и с точки зрения Просвещения, эпохи до Лессинга (или нового Просвещения эпохи журнала «October»), с точки зрения этики и политики, а не эстетики: тогда риторика (или семиотика) предстает пространством разума, критики и рефлексии (пространства, освещенного ярким светом), а любая специфика медиа погружает нас в пространство ауратического (по Беньямину), т. е. по сути необъяснимого, иррационального, а потому неизбежно мифологического, «темного», «подозрительного» и «реакционного». Такая точка зрения, помимо прочего, объясняет характерное для авторов журнала «October» отношение к живописи как «реакционному» медиуму.

Началом взаимоотношений нью-йоркской аудитории с французской теорией принято считать лекцию Майклсон «Искусство в структуралистской перспективе», прочитанную в 1970 г. в Музее Гуттенхайма [XIII]. Лекция посвящена в том числе основам теории Леви-Стросса, ее истокам, связанным с системами родства, ее структуре, основанной на системе табу. Но главным в выступлении Майклсон является обозначение проблемы: самой возможности описания современного искусства (а для нее и ее аудитории в 1970 г. это минимализм и постминимализм и более

³⁸ Так ее обозначает, например, Джейми М. Аллен в своем исследовании [1].

ничего) на языке семиотики. Майклсон говорит о тавтологичности этого искусства и его программной пустоте («I am that I am» — вот все, что оно имеет сказать нам), об отсутствии информации и невозможности коммуникации. Это искусство, сводящееся к чистому присутствию³⁹, и из всех типов знаков (по типологии Пирса, к которому и Майклсон, и Краусс также обращаются) содержащее лишь индекс, недоступно для дальнейшего семиотического анализа. «Чтобы отдать должное “сопротивлению минимализма семантической функции”, критике потребовался целый новый набор техник и концептуальных рамок. Майклсон, следуя шагам, предпринятым минималистами, в наибольшей степени способными к формулировке проблем, такими как Роберт Моррис и Дональд Джадд, немедленно посвятила себя разработке этой проблематики в серии эссе о тех художниках, которых она считала наиболее важными и которые работали в трех основных минималистских медиа: о Моррисе (скульптура, 1969), Майкле Сноу (фильм, 1971), Ивонн Райнер (танец, 1974)» [21, p. 14].

Можно предположить, что эта проблема — молчание, ускользание, бессилие риторики (любых форм анализа символической структуры) — касается именно модернистского искусства, которое может быть описано или на языке Гринберга, или на языке Мерло-Понти. Однако это не означает невозможности применения такой системы описания и анализа к постмодернистскому искусству образца 1977 г.⁴⁰, к миру «pictures», т. е. лишенных какой-либо медиаспецифичности «картинок», имеющих чисто повествовательный характер изображений, наборов знаков, коммуникативных систем.

Более того, провозглашение необходимости возвращения к знакам Майклсон находит у Леви-Стросса: «Леви-Стросс буквально взывает к возвращению искусства воображаемых пейзажей в технике “trompe l’œil”» [XIII]. «Trompe l’œil» в данном контексте означает искусство, лишенное специфики, — в его первоначальном, античном, наивном понимании эпохи Зевксиса и Паррасия, искусство, подражающее природе и рассказывающее истории, но не повествующее о собственных проблемах, касающихся построения формы, колорита или фактуры. Это те же «pictures».

Еще один важный аспект будущей идеологии журнала, связанный с именем Майклсон, — политика. Это то, что отличает новый журнал от его предшественника, проекта Фила Лейдера, и возвращает к типологии предшествующего периода, эпохи «Partisan Review», а то и к «идейным» журналам середины XIX в. И именно кино, которым занимается Майклсон, является максимально политизированным набором инструментов, именно оно представляет собой идеальное пространство техник монтажа — политического «монтажа аттракционов» как способа управления сознанием (особенно массовым). Именно Майклсон приносит в журнал наследие советского кинематографического конструктивизма 1920-х годов, она пи-

³⁹ Этот аподиктический (абсолютно самодостаточный) характер минимализма отмечает Тёрви в предисловии к сборнику в честь Майклсон. Правда, там речь идет о сопротивлении минимализма традиционным, а не новым практикам интерпретации [21, p. 14].

⁴⁰ Или даже к концептуальному искусству в версии Джозефа Кошута, уже существующему, но находящемуся за пределами интересов Майклсон.

шет о Дзиге Вертове и Эйзенштейне (о его в том числе нереализованных, при этом, можно предположить, наиболее политических, проектах вроде экранизации «Капитала» Маркса).

Всем известно, что название журнала отсылает к эйзенштейновскому фильму «Октябрь» 1927 г., который объявлен в манифесте редакции воплощением нового мышления — сочетанием «художественных инноваций, теоретических исследований и революционной практики» [22, р. 3]. Здесь важно подчеркнуть: для редакции имеет значение не Октябрьская революция 1917 г. сама по себе, а фильм об Октябрьской революции и, можно добавить, не задачи практической пропаганды (прославления этой революции в честь десятилетнего юбилея, что было, несомненно, одной из целей самого Эйзенштейна), а критика, рефлексия, методология⁴¹. Хотя журнальный манифест говорит о «революционной практике», очевидно (по крайней мере сейчас, в обратной перспективе), что Майклсон и других авторов журнала интересует анализ механизмов конструирования мифа о революции, рефлексия по поводу языка (фильм Эйзенштейна — это «незаконченный аналитический проект конструктивизма» [XI], слово аналитический — из декларации создателей журнала — здесь принципиально важно). Хочется сказать — по поводу стиля, формы, но именно здесь и проходит граница. Другие авторы, обращающиеся к наследию советского конструктивизма, не выходят за пределы эстетического. Например, «Джордж Рики рассматривал конструктивизм как движение, направленное на решение в первую очередь формальных эстетических вопросов. Намерение Рики было, подобно намерению Альфреда Х. Барра до него, интегрировать конструктивистские работы в западный канон художественного развития» [3, р. 6]. В случае с журналом «October» «изменение направленности внимания, по крайней мере на риторически репрезентативном уровне, на социально-политическую укорененность и революционные амбиции этого художественного движения следует рассматривать как попытку разрыва со все еще широко распространенным формально-эстетическим подходом» [3, р. 6].

Уже цитировавшийся Роджер Кимбалл, один главных врагов проекта из журнала «The New Criterion», формулирует смысл различий в тексте «The “October” syndrome»: «Возможно, самым важным аргументом, выдвинутым комплексом идей журнала, является идея о том, что “искусство начинается и заканчивается признанием собственных условностей” <...>. Если рассматривать ее как часть синдрома, это означает, что наш главный интерес к искусству должен заключаться не в самом искусстве, а скорее в “стратегиях” (если использовать другой излюбленный термин), которые искусство использует, чтобы подвергнуть сомнению собственные формальные и социальные предпосылки. В этом смысле оно становится своего рода метаискусством, т. е. искусством, которое основное внимание уделяет его социальным, экономическим и концептуальным предпосылкам, точно так же, как критика становится метакритикой, которая больше связана с собственной методологией, чем с эстетической субстанцией искусства» [5]. Это важно, поскольку формализм Гринберга предполагает тот же тип позиции — внимание искусства к собственным предпосылкам и условностям и внимание художественной критики к тому же самому. Изменение формулы условностей (по отношению к позиции Гринберга) за-

⁴¹ Об этом: [3].

ключается в переносе внимания с формально-стилистического на семиотическое описание и на социальный, экономический, политический контекст (внешний по отношению к искусству и системой взглядов Гринберга запрещенный).

Редакционный текст, предваряющий первый номер журнала, — это своеобразный манифест политического по отношению не к 1920-м годам, а к современности. «Сильный теоретический акцент журнала будет опосредован рассмотрением современной художественной практики. Мы убеждены, что это возможно только при устойчивом осознании экономических и социальных основ этой практики, материальных условий ее происхождения и протекания, а также их крайне проблематичного характера в данное время» [22, р. 3].

Важно и то, как понимается политическое: как возвышенное, а не низменное. С одной стороны, оно предполагает отказ от иллюзий и ясность политической оптики, с другой стороны — своеобразный программный идеализм, понимание высокой миссии (в духе философов Франкфуртской школы) в противостоянии реакции («мы считали это необходимым ответом на новую консолидацию реакционных сил как в политической, так и в культурной сферах» [XII]). Именно поэтому здесь также время от времени появляется «благородная», «старинная» и «наивная», нехарактерная для XX в. с его политическим материализмом и цинизмом метафора Просвещения. Об этом, например, пишет Малколм Тёрви: «В своей уверенности в способности отдельного зрителя к размышлению, в своем предположении, что истинное знание рождается из бескорыстного вопрошания, в своей вере в то, что искусство может задавать такие вопросы и, следовательно, просвещать (что полностью противоположно подозрительному отношению к искусству как к инструменту власти и господства, которое сегодня преобладает в культурных исследованиях), она (эта парадигма интерпретации. — А. Б.), кажется, прямо наследует Просвещению» [21, р. 18].

Стоит отметить и еще один аспект, кажущийся принципиально важным (в апелляциях к контексту 1920–1930-х — советскому конструктивизму, Франкфуртской школе, Беньямину): сравнение (не всегда прямо провозглашаемое, но практически всегда скрыто присутствующее) второй половины 1970-х — начала 1980-х годов (эпохи неоконгов, Рейгана и Тэтчер) с эпохой Сталина, Муссолини и Гитлера. Это сопоставление эпох многое объясняет, и в первую очередь понимание важности политического, напряженность противостояния с враждебными версиями постмодернизма, вообще прорывающийся иногда пафос «крестового похода» и «священной войны», пусть и ведущейся в пространстве чистой методологии. Журнал «October» — это антифашистский проект.

Дуглас Кримп

Если рассматривать «October» как «журнал влияния» в сфере современного искусства (а не искусствоведческой методологии), именно тенденция, связанная с Дугласом Кримпом, становится самой главной. Кримп как куратор и автор программных текстов о новом искусстве, служащих ориентирами для художников, вводит в журнал новый материал — и принципиально новый круг имен, и фотографию как медиа (точнее, как пространство постмедиального). Именно отсутствие нового на 1976 г. искусства у Майклсон и Краусс делает Кримпа главной фигурой

в смысле влияния на художественный процесс. Муир пишет: «“October” сначала был склонен поддерживать художников поколения 1960-х, которые были связаны с искусством АВС, буквальным искусством, искусством первичных структур и минимализмом⁴², таких художников, как Роберт Моррис, Ричард Серра, Карл Андре, Ларри Белл, Дональд Джадд, Сол Левитт, Дэн Флавин. Позже, под влиянием начинающих авторов журнала, таких как Дуглас Кримп и Крейг Оуэнс, они обратили свое внимание на молодое поколение художников, использовавшее фотографию как инструмент презентации» [4, p. 123].

Кримп кажется человеком другого поколения по отношению к Краусс и Майклсон. С одной стороны, он связан с кругом основателей журнала первоначальным интересом к перформансу и Театру танца Джадсон, кроме того, он аспирант Краусс в 1976 г. С другой стороны, это человек совершенно другого образа жизни, близкий в молодости скорее к богеме из нью-йоркских ночных клубов⁴³, чем к академической среде, и как человек искусства, автор, пишущий для других, не теоретических журналов («Art News», а не «Artforum»), куратор альтернативных выставочных пространств («Artist’s Space») и их организаторов (Елены Вайнер), ориентированных на молодых и никому еще не известных художников⁴⁴. Отсутствие привязанности к определенному материалу и внутренняя свобода порождают (вместе с влиянием Вайнер) интерес к новым художникам и понимание нового круга проблем.

Результатом этого всего стала выставка «Pictures» 1977 г., организованная Кримпом в «Artist’s Space» по приглашению Вайнер, выставка, от которой принято отсчитывать начало постмодернистской эпохи в сфере визуальных искусств⁴⁵. Само название выставки, построенное на противопоставлении painting («картины», написанной красками на холсте, обладающей материальной природой) и picture («картинки», а точнее просто изображения, лишённого материальной основы и связанной с ней специфики), стало символом искусства нового направления, предполагающим в том числе специфику методов интерпретации. Выставочный материал — работы пяти художников (Джека Голдштейна, Троя Браунтача, Шерри Левин, Роберта Лонго, Филипа Смита) — представлял набор манипуляций с фотографиями, видео и кинокадрами, заимствованными из разных источников.

Именно фотография (не скульптура в расширенном поле, не перформанс, не видео как продолжение того и другого) была в этом проекте главным объектом рефлексии. Именно фотография, которая, по словам самого Кримпа, «возможно, была изобретена в 1839 г., но была открыта только в 1970-х» [24, с. 126], воплотила главные идеи сначала концептуализма, а затем концептуального постмодернизма. Причем речь идет не просто об обращении к медиуму (это только первый шаг), а о постмедиальном сдвиге. В одном из интервью Кримп говорит: «Постмодернизм основан на этом парадоксе — он представляет собой переоценку фотографии как

⁴² Все четыре определения можно рассматривать как синонимы: речь идет об одном типе искусства.

⁴³ Он рассказывает об этом в мемуарах «Before Pictures» [23], вышедших относительно недавно, в 2016 г.

⁴⁴ Среда Розалинд Краусс и среда Елены Вайнер были абсолютно разными. Розалинд намного больше занимали уже завоевавшие репутацию художники, тогда как Елена интересовалась молодыми художниками в становлении [XIV].

⁴⁵ У литературоведов и историков архитектуры свои точки отсчета (Ихаб Хассан, Чарльз Дженкс).

модернистского медиума, знаменующую конец модернизма» [4, р. 121]. «Pictures» — это изображения, лишенные медиальной специфики, фотографической в том числе⁴⁶.

Под эти задачи, под контекст кураторского проекта, формулирующего новое понимание искусства, очевидно, и выбраны художники. Они выступают в роли материала для куратора, программного директора, комиссара (не только в кураторском, но и в советском революционном смысле) — пророка нового, обладающего способностью видеть невидимое другими, формулировать это в словах, не вполне понятных другим, в том числе самим художникам. Этот своеобразный оттенок принудительности, это положение авторов, не очень понимающих или совсем не понимающих контекст, эта безраздельная власть куратора осознается (в воспоминаниях и иногда с ироническими комментариями) и самими участниками. Шерри Левин: «Что бы ни говорил Дуглас Кримп, я не могла понять ни слова. Но, похоже, это сработало» [XV]⁴⁷.

Слова здесь имеют принципиальное значение. Куратор выступает не просто в роли художника («метахудожника», занимающего более высокую позицию по отношению к «просто художникам», которые становятся для него чем-то вроде редимейдов), его роль — идеолог, формулирующий глобальные проблемы и новые задачи искусства. Поэтому принципиально важны тексты, написанные Кримпом в 1977–1979 гг. о выставке «Pictures». Таких текстов два (по крайней мере главных): 1977 г. для выставочного каталога и 1979 г. для журнала «October». В них происходит создание языка для описания нового искусства. Так считает сам Кримп («полагаю, я в каком-то смысле изобрел способ говорить о новом типе работ» [4, р. 196]).

Главные идеи сформулированы в первом варианте. В нем еще отсутствует термин «постмодернизм», и попытка обозначения новых тенденций происходит внутри модернистской парадигмы. В нем нет и проблемы апроприации как главной постмодернистской стратегии — на выставке 1977 г. она еще не является главной (даже у Шерри Левин, которая чуть позже станет апроприатором номер один). Главные вопросы связаны с выяснением отношений с Гринбергом и Фридом, хотя эти имена Кримпом ни разу не названы⁴⁸.

Первый сюжет направлен против раннего Гринберга (и всей традиции «Авангарда и китча» с ее ненавистью к массовой культуре). Кримп, опираясь на проблематику поп-арта и предшествующего ему дадаизма, провозглашает «картинки» единственным источником опыта; природа вытеснена культурой, точнее массовой культурой. Последнее означает стирание границы между высоким и низким (важнейшей темы Гринберга); в «картинке» принципиально отсутствует различие

⁴⁶ Краусс обозначает это особой категорией фотографического (photographic), связанной с категорией индекса. Каталин пишет: «Таким образом, понятие индекса позволило создать критический дискурс, который, в свою очередь, сделал возможным обсуждение фотографического. Под фотографическим Краусс подразумевает не конкретный медиум, а специфическую систему обозначения и репрезентации, оказавшую огромное влияние как на теорию искусства, так и на меняющийся характер художественных практик 1970-х годов» [1].

⁴⁷ Подобная ситуация воспроизводилась с другими художниками. Ричард Принс: «Я никогда не говорил этого раньше, но Дуг Кримп действительно пригласил меня принять участие в этом шоу. Я прочитал его эссе и сказал ему, что это дерьмо» (цит. по: [XV]).

⁴⁸ Именно в первом варианте текста. Во втором он анализирует теорию Фрида довольно подробно.

ние статуса, что означает исчезновение культуры в прежнем понимании — как системы иерархических различий. Более того, художники нового типа «обращаются к медиа, более непосредственно связанным с репрезентацией, — кино и фотографии, в особенности к самым низшим в иерархии культурных традиций, например к телевидению и иллюстрированным газетам» [XVI], именно потому, что они обладают (по сравнению с живописью, painting) большей чистотой и прозрачностью, нематериальностью и бестелесностью.

Последний сюжет несомненно направлен уже против позднего Гринберга («Модернистской живописи» 1961 г.): наличие материальности и медиаспецифичности у него главный признак модернистского искусства. Это искусство о чем-то другом: «фильмы Гольдштейна не о кино; рисунки Смита не о рисовании» [XVI]. О чем же? Очевидно, о «репрезентации как таковой» [XVI] (репрезентации как автономной функции, коммуникативной модели) и самом простом типе восприятия изображения, не отягощенном никакой рефлексией. Более того, о возвращении к элементарным системам «чтения» изображений, о восприятии изображения как текста.

Невидимость медиума (самого главного по Гринбергу содержания искусства) означает принципиальный отказ от эстетического (формального, стилистического), всегда связанного с медиумом, и возвращение к сознанию наивного зрителя, ребенка, варвара. Это возвращение к самым ранним стадиям культуры — к пиктографическому письму. Картинки — наследие пиктограмм — это базовые единицы новой художественной реальности, управляемой законами языка.

Разумеется, эта реальность устроена более сложным образом. В частности, мир «картинок» обладает историей и памятью, порождающими механизмы ссылок и аллюзий, напоминая беньяминовскую теорию аллегии: «Под каждой картинкой всегда есть другая картинка» [XVI]. Отличие этой реальности (уже постмодернистской) от первобытного мира простейших знаковых систем в том, что в ней отсутствует мир природного: знаки отсылают не к реальности, а к другим знакам, к другим картинкам, и так до бесконечности.

Эта реальность существует не до, а после разделения пиктограммы на символический знак (symbol по Пирсу) и изображение (icon). Но внутренняя связь между ними сохраняется, и потому картинки с выставки, анализируемые Кримпом, содержат в себе тексты, иногда скрыто, иногда явно. Кримп говорит о важности названий и комментариев, о статусе подписи («изречение Вальтера Беньямина о том, что подпись станет самым важным элементом кадра, воспринимается как пророческое» [XVI]), о текстах, управляющих изображениями⁴⁹, иногда довольно причудливым образом. И в связи с этим анализирует проекты Браунтача (в том числе «1, 2, 3» с рисунками Гитлера, которые, естественно, не могут быть просто рисунками), выявляя скрытые в них парадоксы, связанные с типами комментариев, с границами нашего знания, с нашей способностью к чтению. «На этом этапе должна появиться подпись, тем самым создавая фотографию <...>, но <...> подпись Браунтача не обеспечивает этой фотографии стандартной читаемости. Вме-

⁴⁹ Еще один сюжет связан с характером самих картинок, если представить их реальностью, отдельной от текстов (подписей, субтитров): они темны, хаотичны, бессмысленны, т. е. обладают качествами дикой природы, которую заменяют, становясь первоосновой наших представлений. Иногда здесь ощущается сюжет борьбы, сопротивления, даже побега из-под контроля и надзора текстов.

сто этого мы видим настойчивое напоминание об исчезновении значения из изображения» [XVI]. Непосредственное название нас таким образом обманывает. Что же позволяет нам читать эти (или другие) изображения (например, включающие в себя рисунки Гитлера)? Скрытые, подразумеваемые, вынесенные вовне (за пределы выставки) подписи, вся совокупность текстов (текстов с картинками, текстов-картинок). «Эта информация, не предоставляемая самим произведением, действует как скрытый заголовок. Мы можем знать это по тому, что видели их раньше (эти рисунки часто воспроизводятся)» [XVI]. Такая сложная многоуровневая система перекрестных ссылок (символических, текстовых, знаковых), цитат, намеков образует совсем другую художественную реальность, чем специфическая среда модернистской живописи — холста, покрытого краской, по Гринбергу. И это именно та реальность, которая может быть описана «французской теорией», именно для этого она и создана.

Еще один сюжет текста направлен против запрета «театральности» (воплощения качеств другого вида искусства по «Лаокоону») и, как можно предположить, против не столько Лессинга, сколько Майкла Фрида. Здесь на первый план выходит проблематика времени, движения, изменения — процессуальности, разрушающей пространство искусства в прежнем понимании. Для Кримпа принципиально важно то, что это движение тоже лишено какой бы то ни было специфики, театральной, кинематографической, мультипликационной, оно обладает предельной простотой, чистотой и абстрактностью (в смысле отсутствия любых признаков конкретной ситуации, индивидуальных различий, узнаваемых деталей), свойственной «картинкам». Он анализирует это упрощение, очищение и абстрагирование на примере проектов Гольдштейна с ныряльщиками и фехтовальщиками; Гольдштейн добивается (посредством ротоскопирования, контурной обводки движущихся силуэтов, создающей необходимое ощущение дистанции) того, что мы, с одной стороны, включаем механизмы чтения (и получаем возможность понимания), с другой — активируем механизмы памяти, поскольку само изображение построено в соответствии с нашими мнемоническими схемами. Именно так мы запоминаем движение. «В различии этих двух видов мнемонического опыта обнаруживается парадоксальный механизм, с помощью которого функции памяти становятся очевидными» [XVI].

Движение — и проблематика процессуальности — присутствует в проектах выставки не только таким образом, но и более сложно. Проекты Лонго построены на остановленном движении единственного стоп-кадра фильма (поза предсмертной агонии из «Американского солдата» Фассбиндера) или на кинематографическом движении, разложенном на стадии (движение ковбоя из фильма Артура Пенна «Излучины Миссури»), но при этом воплощенном, даже овеществленном в неподвижном изображении, в скульптурном рельефе. Лонго, по словам Кримпа, «превратил свое описательное изображение в большой литой алюминиевый настенный рельеф, тем самым заморозив его в материализованном присутствии. Особенность изображений Лонго в том, что они — вещи» [XVI]. В случае с Браунтачем мы вступаем в сложную игру с субтитрами, пояснениями, комментариями, конструирующими или не конструирующими (мы так до конца и не понимаем, что нам делать с рисунками Гитлера) содержание «картинок». Здесь же мы находимся в такой же сложной и неочевидной игре с проблематикой движения, и еще с про-

блематикой изображения, поскольку мы, минуя стадию «картинки», переходим сразу к «вещи». Проекты Лонго действительно напоминают редимейды (купленные в магазине игрушки), а не рельефы, это ни в коем случае не скульптура как вид искусства (медийум), она здесь в принципе невозможна.

Эссе Кримпа 1979 г. с тем же названием «Pictures», напечатанное в журнале «October» [25], повторяет текст для каталога в основных сюжетах. Главное, на что здесь стоит обратить внимание, — замена имен, имеющая принципиально важное значение, если помнить, видеть в обратной перспективе, обладая тем знанием, которое есть сейчас, — статус выставки, статус журнала и статус постмодернизма как главного явления эпохи. Окончательный отбор художников в варианте текста, опубликованного в главном (уже на тот момент) журнале, — по сути создание канона, демонстрация власти над историей современного искусства. Поскольку «в будущее возьмут не всех», именно здесь и решается, кого возьмут, а кого нет.

В 1979 г. мы имеем дело с возникновением принципиально новой ситуации: соединением влияния журнала нового типа и куратора, работающего с самым современным искусством: Кримпа и журнала «October». Кримп говорит: «Я думаю, что именно вторая версия (опубликованная в журнале “October”) в результате влияния журнала приобрела такое значение» [4, p. 196]. Возможно, одних кураторских усилий (в выставочном пространстве «Artist’s Space») было недостаточно, и первый текст Кримпа, не будь второго, оказался бы обречен на забвение. Мы вполне можем такое предположить. Но и сам журнал без опубликованного в нем текста Кримпа и введенных в оборот образцов нового искусства (и связанных с ними актуальных художественных проблем) не получил бы, скорее всего, того влияния на современное искусство, которым обладает до сих пор. Возможно, его ждало бы превращение в исторический журнал, чрезвычайно высокого уровня, ценимый знатоками, публикующий исследования Майклсон о неснятых фильмах Эйзенштейна.

В чем выражаются последствия такой ситуации по отношению к художникам? Участники проекта Кримпа стали олицетворением нового искусства («то, что такие художники, как Синди Шерман, Шерри Левин и Ричард Принс <...> воспринимались как воплощения постмодернизма, во многом было следствием влияния текстов журнала “October” об их работах» [2, p. 3]). Решение Кримпа не включать Филиппа Смита в текст для журнала «October» приводит к исчезновению последнего из истории, к его полному забвению, «в будущее» его «не берут». Его замена на Синди Шерман, в свою очередь, имеет следствием превращение Шерман в одного из главных художников эпохи. Является ли это проявлением власти журнала над художниками или следствием действия других факторов (например, явной несопоставимостью уровней концептуальной сложности мышления)? Вопрос открытый.

Есть некоторые последствия и по отношению к кураторам. Елена Вайнер в той же степени может быть названа автором выставки, как и Кримп. Это она (не просто знавшая лично и калифорнийский круг учеников Бальдессари из CalArts, и выпускников колледжа в Буффало, и просто нью-йоркскую сцену, а понимавшая смыслы и контексты нового искусства) познакомила Кримпа с будущими участниками⁵⁰. Она же предоставила площадку — некоммерческое пространство «Artist’s Space».

⁵⁰ «Елена чаще посещала студии художников, чем я, так что на художников мне указала именно она» [XIV].

В итоге «если и можно сказать, что кто-то сформировал поколение Pictures, то это Вайнер» [XVII]. В 1979 г. Кримп и Вайнер разошлись. Вайнер ушла в галерейный бизнес («Metro»), а Кримп — в журнал «October». Результатом стало исчезновение ее из большой истории.

Наконец, именно статус журнала придал значение самой выставке — сделал дату ее открытия началом эпохи постмодернизма, поскольку «Pictures» была не единственной выставкой такого типа. Но и более ранние в колледжах Помоны⁵¹ и Буффало⁵², и более поздние «Imitation of Life»⁵³ (1979) Джо Бишопа в Хартфорде («Joseloff Gallery» при Hartford Art School) и «Pictures: Photographs» (1979) Марвина Хейфермана в одной из галерей Лео Кастелли («Castelli Graphics») уступили место «Pictures», ставшей символом десятилетия.

Сложно сказать, что именно было самым главным в таком соединении тенденций: рождение «идеального» теоретического журнала о современном искусстве (унаследовавшего лучшие черты лучшего журнала предыдущей эпохи и сумевшего не повторить его ошибок), идеи его главных авторов по поводу новых медиа, связанных с важными политическими контекстами эпохи, или появление нового куратора, увидевшего главный тренд современного искусства и определившего главные имена (некоторые — не с первой попытки). Но так или иначе, именно соединение журнала высокого класса с самой актуальной на тот момент постмодернистской проблематикой современного искусства породило неповторимый феномен — «October» конца 1970-х годов.

Постскриптум

Не менее важно и то, что ситуация 1979 г., возникшая вокруг Кримпа, не уникальна: она воспроизводится в последующей истории журнала с другими авторами, пришедшими в начале 1980-х годов, — Крейгом Оуэнсом, Ивом-Аленом Буа, Хэлом Фостером. Более того, возможности взаимодействия такого рода расширяются вместе с влиянием журнала. Становится шире круг проблем, связанных с постмодернизмом, и теоретических инструментов, дополняется круг имен (оставшиеся четыре участника выставки «Pictures» превратятся в почти четыре десятка имен «поколения Pictures», «Pictures Generation»).

Если говорить о новых перспективах методологии применительно к основателям журнала, продолжение линии Краусс можно увидеть в развитии темы «расширенного поля», проблематики пространственного, горизонтального, связанного с земной поверхностью, низменного, которая, будучи соединенной с проблематикой индекса, знака телесного присутствия, приведет к Батаю и его теоретическому наследию, совместному с Ивом-Аленом Буа проекту «Бесформенное. Руководство для пользователя» и совершенно новому для журнала кругу проблем.

Развитие линии Майклсон, связанной с пространством новых медиа, с одной стороны, и с политикой — с другой, уже в начале 1980-х годов переводит авторов журнала из пространства «французской теории» в пространство «немецкой»:

⁵¹ Директором художественной галереи колледжа до переезда в Нью-Йорк была Елена Вайнер.

⁵² Выставочное пространство «Hallwalls», организованное Робертом Лонго.

⁵³ С участием художников «Pictures Generation» Шерри Левин и Ричарда Принса, а также Дэвида Салле и Джеймса Уэллинга.

Франкфуртской школы и Вальтера Беньямина. Здесь, помимо прочего, можно увидеть объединение проблематики Майклсон, обращенной к медиа, и проблематики Кримпа, связанной с самым современным искусством: язык Беньямина дает возможность усложнения первоначальной теории постмодернизма (может быть, кажущейся слишком простой у Кримпа 1979 г.).

Открытие Беньямина американцами, начавшееся переводом «Произведения искусства в эпоху технической воспроизводимости» (с теорией новых медиа) завершается переводом на английский «Происхождения немецкой барочной драмы», содержащей теорию аллегории, очень близкую проблематике постмодернизма. Актуальность Беньямина осознается именно на рубеже 1970–1980-х годов в контексте нового искусства и связанных с ним теорий. «Беньямин обращается к темам, которые постмодернистская мысль обычно проблематизирует: подлинность, связность и оригинальность» [XVIII]⁵⁴. Для авторов журнала «October» Беньямин — это еще и способ осмысления (историзации) самого современного искусства, поколения «Pictures», включения его в контекст XX в. Герои Кримпа делаются, таким образом, общим достоянием журнала.

Фотография, увиденная в проблематике Беньямина, вводит в круг авторов журнала теорию ауры, сначала методологически, а затем и политически⁵⁵. Понятая как форма репродукции, изначально лишённая ауры и приобретающая (или не приобретающая) ее в результате сложных манипуляций, она окончательно осознается как постмедиальное пространство концептуального постмодернизма.

Краусс обращается к этому материалу в тексте «Оригинальность авангарда» (1981), давшем название знаменитому сборнику. Она исследует проблему уникальности и оригинальности в типичной для академического искусствоведа исторической оптике, через поиск первоисточников, обращение к Родену и Атже, но заканчивает сюжетом о Шерри Левин, героине выставки «Pictures». Кримп в «Фотографической активности постмодернизма» (1980) через сравнение с живописью анализирует фотографию-как-искусство и способы обретения ею авторского характера (узнаваемости взгляда, манеры, стиля) и уникальности (раритетности), а также постмодернистские стратегии проблематизации уникальности у Шерри Левин и авторства у Синди Шерман. Левин, апроприруя фотографии Эдварда Уэстона, запускает процесс поиска первоисточника, который, по идее Кримпа, сформулированной уже в тексте 1977 г., никогда не заканчивается («под каждой картинкой всегда есть другая картинка»). Синди Шерман ставит под сомнение личность уникального автора художественной фотографии, *auteur*, демонстрируя методы ее выбора (из множества возможностей) или конструирования.

⁵⁴ Габриэль Сарторис отмечает эволюцию категории оригинальности от Беньямина к постмодернизму: «Как заметил Беньямин, репродукционные технологии ставят под сомнение, если не полностью стирают, понятие оригинальности. Постмодернистская мысль идет еще дальше, предполагая, что оригинала, возможно, вообще не существует. То, что нам, как зрителям, остается, так это переживание одной-единственной картины в один-единственный момент времени» [XVIII].

⁵⁵ Политически сформулированная теория ауры может выглядеть так: являющаяся следствием массового тиражирования и распространения фотографии утрата ауры (т.е. уникального, и таким образом элитарного, аристократического, буржуазного в марксистской терминологии, статуса произведения искусства) может быть осмыслена в постбуржуазную эпоху, эпоху массового общества как преимущество, приобретение, выражение подлинного духа эпохи.

Теория аллегории Беньямина представляет собой описание (на примере немецкого барокко XVII в.) практик конструктивизма 1920-х годов и, таким образом, может быть перенесена на проблематику постмодернизма (учитывая внутреннюю связь проекта советского конструктивизма с тем пониманием искусства и искусствоведения, которое сформулировано в издательском предисловии первого номера журнала «October», а также то, что беньяминовский инструментарий аллегорических манипуляций по определению связан с новыми медиа, фотографией и кино). Эта теория обращена к тем же проблемам — вторичное использование (апроприация), оригинал и копия, статус автора. Как и теория ауры, теория аллегории может быть политически осмыслена⁵⁶. Более того, у Беньямина она и рождается политической необходимостью, пространство аллегорических манипуляций изначально связано с властью (тиранией, легитимностью).

Крейг Оуэнс в тексте «Аллегорический импульс: к теории постмодернизма» (1980) рассматривает в аллегорическом контексте постмодернистские практики апроприации (Шерри Левин в первую очередь) и, как и Краусс, обращается к модернистской предыстории этих практик, как более или менее очевидной (Раушенберг), так и неочевидной (Туомбли, Смитсон, Сол Левитт). Неочевидность связана с тем, что Оуэнс предельно расширяет понятие аллегии и, как и Краусс, ищет универсальный принцип, способный объединить принципиально несводимые друг к другу (в прежнем, формальном, смысле) художественные практики 1970-х годов. «Апроприация, сайт-специфичность, непостоянство, накопление, дискурсивность, гибридизация — эти разнообразные стратегии характеризуют большую часть искусства сегодня и отделяют его от модернистских предшественников. Эти стратегии образуют целое, когда их рассматривают в отношении к аллегии, полагая, что искусство постмодернизма может быть идентифицировано с единым ясным импульсом, который критика не способна учесть, пока она продолжает считать аллегию эстетической ошибкой» [XIX].

Это продолжение беньяминовской (и теперь уже кримповской) темы развивается далее как «архивный импульс» (термин Хэла Фостера — название его более поздней статьи в журнале [XX]). Архив — это пространство материала и для конструирования аллегии, и для формирования воображаемого музея (если там появляется некто наделенный воображением). Фостер рассматривает не только развитие идеи, но и художественную практику позднего постмодернизма, все менее методологическую и все более сентиментальную, одержимую темой памяти и присутствия, ищущую неповторимости и уникальности, т. е. ауры, пусть и более сложно — постмодернистски — устроенной. Фостер анализирует проекты Таситы Дин, Герарда Бирна, Стэна Дугласа как формы альтернативной памяти, чем-то напоминающие формы воображаемого музея, без сомнения, тоже альтернативные по отношению к музеям, существующим в реальности. «Фостер связывает эти практики с “желанием соединить то, что не может быть соединено”, по словам Хиршхорна, импульсом, который он связывает с выявленной Фрейдом склонностью параноиков проецировать личные смыслы и косвенные связи на мир, “зловеще лишенный всякого значения”» [XXI]. Одна из главных тем всего беньяминовского проекта — фигура автора нового типа, не художника, артиста, модернистского ге-

⁵⁶ Как монтаж аттракционов.

ния, наделенного героической волей, а архивариуса, коллекционера, создателя аллегорий, существующего и действующего во фрагментированном, руинированном пространстве постмодернистской эпохи.

Еще одна новая тема, одновременно методологическая и идеологическая (политическая), появляющаяся одновременно с влиянием Бенямина, но совершенно независимо от него, — феминизм. Феминистская оптика, связанная с психоанализом и через Лакана с «французской теорией» (хотя и представленная главным образом англичанами, теоретиками и художниками журнала «Screen»), является продолжением, развитием и усложнением проблематики политического, унаследованной от советского конструктивизма. Гендерно осмысленная методологическая проблематика касается той же модернистской категории авторства, определенной в данном контексте как атрибут маскулинности, героизма и агрессии (именно этот аспект будет чаще всего анализироваться, комментироваться и иронически деконструироваться в американском феминистском постмодернизме).

Продолжением проблемы автора как центральной фигуры является проблема взгляда, точнее мужского взгляда (*male gaze*). Этот взгляд (если он направлен на женщину) может трактоваться как инструмент объективации, потребления женского тела (за ним выстраивается реклама, массовая культура, построенная на гендерной эксплуатации экономика, капитализм), а может рассматриваться и просто как атрибут авторства, единой воли, центра. Так или иначе, общая феминистская дегероизация (не только демаскулинизация) несомненно совпадает с главными тенденциями постмодернизма, что и позволяет некоторым авторам журнала «October» отождествлять постмодернизм и феминизм.

Один из главных представителей такого подхода — Крейг Оуэнс, автор текста «Дискурс других: феминистки и постмодернизм». Он обращается к тем же примерам, что и Кримп в «Фотографической активности постмодернизма», но интерпретирует их в феминистском — психоаналитическом — контексте. Он трактует апроприацию фотографий Уокера Эванса и Эдварда Уэстона Шерри Левин как осознанный отказ от роли автора — символического Отца (ироническим подтекстом появляется политическая тема: «экспроприация апроприаторов» [26, с. 314]). Синди Шерман в «Кадрах из фильмов без названия» не просто исследует кадры и рамки, оптические форматы и скрытые структуры репрезентации, она, по мнению Оуэнса, описывает гендерное распределение ролей в процессе производства образов, в частности в кино (и в высоком искусстве, и в массовой культуре). В той системе представлений, которая может быть обозначена словом *auteurism*, подлинностью, аутентичностью, целостностью, неизменностью наделен лишь автор-режиссер, мужчина, стоящий за камерой. Актриса — женщина — этой подлинности лишена по определению, ее женственность — это маскарад, готовность принимать любые обличья, подчиняясь чужой (авторской и мужской) воле. По мнению Оуэнса, Шерман, занимая место за камерой, демонстрирует и мнимую неподлинность, и мнимую подлинность этой гендерной оппозиции.

Таким образом, расширение интересов авторов журнала «October» за пределы не столько первоначального круга авторов (участников выставки «Pictures»), сколько исходного диапазона методов демонстрирует возможности журнального проекта в целом — создания языка описания постмодернистского искусства, языка, не столько описывающего, сколько конструирующего объект описания (и та-

ким образом, несомненно, влияющего на эволюцию искусства), в перспективе не только постмодернистского, но и вообще современного. Спустя три десятилетия после основания журнала его авторы напишут коллективную историю искусства XX в. («Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм» [27]), хотя и вызывающую споры, но тем не менее самую влиятельную из доселе написанных, ставшую, таким образом, продолжением и своеобразным завершением журнала как способа формирования представлений о современном искусстве и отчасти самого искусства.

Литература

1. Allen, Jamie M. "October' Culture: Photographic Theory and the Beginnings of Postmodernism". Master of Arts Thesis, Ryerson University, 2006.
2. Bowman, Matthew. "October's Postmodernism". *Visual Resources: A Journal of Documentation* 31, no. 1–2 (2015): 117–26.
3. Müller, Pablo. "Shaping the Avant-Garde: The Reception of Soviet Constructivism by the American Art Journal 'October'". In *The Oxford Handbook of Communist Visual Cultures*, ed. by Aga Skrodzka, Xiaoning Lu and Katarzyna Marciniak. New York: Oxford University Press, 2019.
4. Muir, Peter E. David. "Against the Will to Silence: An Intellectual History of the American Art Journal 'October' between 1976 and 1981". Doctor of Philosophy Thesis, Liverpool John Moores University, 2003.
5. Kimball, Roger. "The 'October' Syndrome. On October: The *First Decade* edited by Annette Michelson, Rosalind Krauss, et al.". *The New Criterion* 7, no. 2 (1988): 5–15.
6. Kimball, Roger. "Feeling Sorry for Rosalind Krauss. On Krauss's Book *The Optical Unconscious*". *The New Criterion* 11, no. 9 (1993): 4–8.
7. Fry, Roger E. "The Last Phase of Impressionism". *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 12, no. 60 (1908): 374–6.
8. Shapiro, Meyer. "Nature of Abstract Art". *Marxist Quarterly* 1, no. 1 (1937): 77–98.
9. Phillpot, Clive. "Art Magazines and Magazine Art". *Artforum* 18, no. 6 (1980): 52–4.
10. Barr, Alfred Jr. *Cubism and Abstract Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1936.
11. Гринберг, Клемент. "К новейшему Лаокоону". Пер. Инна Кушнарева. *Логос* 25, no. 4 (2015): 75–92.
12. Торнтон, Сара. *Семь дней в мире искусства*. Пер. Анна Обрадович. СПб.: Азбука; Азбука-Артикус, 2014.
13. Alloway, Lawrence. "Network: The Art World Described as a System". *Artforum* 11, no. 1 (1972): 28–32.
14. Allen, Gwen. *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2011.
15. Kramer, Hilton, "Muddled Marxism Replaces Criticism at 'Artforum'", *New York Times*, January 4, 1976.
16. Krauss, Rosalind. "A View of Modernism". *Artforum* 11, no. 1 (1972): 48–51.
17. Krauss, Rosalind. "Preface". In *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, ed. by Richard Allen and Malcolm Turvey, 9–11. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
18. Krauss, Rosalind. "Video: The Aesthetics of Narcissism". *October* 1 (1976): 50–64.
19. Krauss, Rosalind. "Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 1". *October* 3 (1977): 68–81.
20. Krauss, Rosalind. "Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2". *October* 4 (1977): 58–67.
21. Turvey, Malcolm. "Introduction". In *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, ed. by Richard Allen and Malcolm Turvey, 13–34. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
22. "About October". *October* 1 (1976): 3–5.
23. Crimp, Douglas. *Before Pictures*. New York: Dancing Foxes Press; Chicago: The University of Chicago Press, 2016.
24. Кримп, Даглас. *На руинах музея*. Пер. Иван Аксенов и Карен Саркисов. М.: V–A–C Press, 2015.
25. Crimp, Douglas. "Pictures". *October* 8 (1979): 75–88.
26. Оуэнс, Крейг. "Дискурс других: феминистки и постмодернизм". Пер. А. Гараджи. В изд. *Гендерная теория и искусство: антология, 1970–2000*, ред. Л. Бредихина, К. Дипуэлл, 294–321. М.: РОССПЭН, 2005. (Гендерная коллекция — зарубежная классика).

27. Фостер, Х., Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Бухло, и Д. Джослит. *Искусство с 1900 года: модернизм, анти-модернизм, постмодернизм*. Пер. Георгий Абдушлишвили и др., ред. Андрей Фоменко и Алексей Шестаков. М.: Ad Marginem, 2015.

Источники

- I. Katalin, Timar. "October and Semiotics". PhD diss., University of Pécs, 2010. Дата обращения: апрель 11, 2021. <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/15481/timar-katalin-phd-2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- II. Leclère, Mary. "Amy Newman. Challenging Art: 'Artforum' 1962–1974". *caa. reviews*. Дата обращения: апрель 11, 2021. <http://www.caareviews.org/reviews/31.YGHip0zaUk>.
- III. Kramer, Hilton. "Reflections on the History of 'Partisan Review'. On A Partisan Century: Political Writings from Partisan Review edited by Edith Kurzweil". *The New Criterion*. Дата обращения: апрель 11, 2021. <https://newcriterion.com/issues/1996/9/reflections-on-the-history-of-lqpartisan-reviewrdquo>.
- IV. Perreault, John. "The Artforum Moment". *Artopia*. Дата обращения: апрель 11, 2021. https://www.artsjournal.com/artopia/2004/03/the_artforum_moment.html.
- V. Foster, Hal. "Art Agonistes". *New Left Review*. Дата обращения: апрель 11, 2021. <https://newleftreview.org/issues/ii8/articles/hal-foster-art-agonistes.pdf>.
- VI. McCormick, Carlo. "Artforum's Hope of History". *artnet*. Дата обращения: апрель 11, 2021. <http://www.artnet.com/magazine/index/mccormick/mccormick1-8-01.asp>*
- VII. "Eric Banks on Lawrence Alloway's 'Network: The Art World Described as a System'". *Artforum*. Дата обращения: апрель 11, 2021. <https://www.artforum.com/print/201207/eric-banks-on-lawrence-alloway-s-network-the-art-world-described-as-a-system-32017>.
- VIII. Greenberger, Alex. "Annette Michelson, Pioneering Film Critic and Cofounder of 'October', Dies at 95". *ARTnews*. Дата обращения: апрель 11, 2021. <https://www.artnews.com/art-news/news/annette-michelson-pioneering-film-critic-cofounder-october-dies-96-11007/>.
- IX. Ratcliff, Carter. "The Fate of a Gesture: Lynda Benglis". *artnet*. Дата обращения: апрель 11, 2021. http://www.artnet.com/magazine_pre2000/index/ratcliff/ratcliff6-13-97.asp.
- X. Miller, M. H. "The Shape-Shifter: How Lynda Benglis Left the Bayou and Messed With the Establishment". *ARTnews*. Дата обращения: апрель 11, 2021. <https://www.artnews.com/art-news/artists/the-shape-shifter-how-lynda-benglis-left-the-bayou-and-messed-with-the-establishment-5897/>.
- XI. McLemee, Scott. "Back to Methuselah". *Inside Higher Ed*. Дата обращения: апрель 11, 2021. <https://www.insidehighered.com/views/2008/01/02/back-methuselah>.
- XII. "October". *Contemporary Culture Index*. Дата обращения: апрель 11, 2021. <https://www.ccindex.info/iw/october/>.
- XIII. Michelson, Annette. "Art and the Structuralist Perspective." Дата обращения: апрель 11, 2021. <https://www.guggenheim.org/audio/track/art-and-the-structuralist-perspective-by-annette-michelson-1969>.
- XIV. "Искусство после СПИДа: Даглас Кримп о художественной критике, музеях и квир-активизме". *Theory&Practice*. Дата обращения: апрель 11, 2021. <https://theoryandpractice.ru/sings/10124-douglas-crimp>.
- XV. Singerman, Howard. "The Myth of Criticism in the 1980s". *X-TRA*. Дата обращения: апрель 11, 2021. <https://www.x-traonline.org/article/the-myth-of-criticism-in-the-1980s>.
- XVI. Crimp, Douglas. "Pictures". *X-TRA*. Дата обращения: апрель 11, 2021. <https://www.x-traonline.org/article/pictures>.
- XVII. Yablonsky, Linda. "Photo Play: The Story of the 'Pictures Generation'". *Art in America*. Дата обращения: апрель 11, 2021. <https://www.artnews.com/art-in-america/features/photo-play-63269/>.
- XVIII. Sartoris, Gabriele. "Douglas Crimp and the 1977 Pictures Exhibition". *Athwart*. Дата обращения: апрель 11, 2021. <https://www.athwart.org/postmodernist-photography-douglas-crimp-and-the-1977-pictures-exhibition/>.
- XIX. Оуэнс, Крейг. "Аллегорический импульс: к теории постмодернизма. Часть 1". *Сигма*. Дата обращения: апрель 11, 2021. <https://syg.ma/@spectate/kreigh-ouens-allieghorichieskii-impuls-ktieorii-postmodiernizma-chast-1>.

* Домен внесен в Реестр доменных имен, указателей страниц сайтов в сети Интернет и сетевых адресов, позволяющих идентифицировать сайты в сети Интернет, содержащие информацию, распространение которой в Российской Федерации запрещено.

- XX. Фостер, Хэл. “Архивный импульс”. *Художественный журнал*. Дата обращения: апрель 11, 2021. <http://moscowartmagazine.com/issue/10/article/133>.
- XXI. Wetzler, Rachel. “Being a Good Critic in a Bad World: Hal Foster and the Avant-Garde”. *ARTnews*. Дата обращения: апрель 11, 2021. <https://www.artnews.com/art-news/news/being-a-good-critic-in-a-bad-world-hal-foster-and-the-avant-garde-4891/>.

Статья поступила в редакцию 19 июля 2021 г.;
рекомендована к печати 2 декабря 2021 г.

Контактная информация:

Бобриков Алексей Алексеевич — канд. искусствоведения, доц., ст. науч. сотр.; great-bo@yandex.ru

Art Magazines of the Era of the Formation of Postmodernism (The Second Half of the 1970s): The Problem of Influence on the Processes in Art. “October”

A. A. Bobrikov

St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation
Russian Institute of Art History,
5, Isaakiyevskaya pl., St Petersburg, 190000, Russian Federation

For citation: Bobrikov, Alexey. “Art Magazines of the Era of the Formation of Postmodernism (The Second Half of the 1970s): The Problem of Influence on the Processes in Art. ‘October’”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 12, no. 1 (2022): 90–122. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.105> (In Russian)

This article examines the influence of art magazines on processes in art of the twentieth century — and the possibility of constructing a typology of periodicals based on this principle. General characteristics of the “magazine of influence” are based on the material of the second half of the twentieth century. The model of this type of periodical is considered on the example of *Artforum*, the most authoritative magazine of the second half of the 1960s and the first half of the 1970s, whose experience (positive and negative) was used to form the editorial policy of *October*. From the history of *October*, the main periodical on contemporary art of the last four decades, the early stage (when its influence was maximum) was selected. The formation of the journal is examined from different points of view. The first point is the art and art history methodologies of the 1960s and the legacy of *Artforum* associated with the name Rosalind Krauss. The second point, presented by Annette Michelson, refers to the semiotics of French theory and the problem of the “political.” The third subject is built around Douglas Crimp and his curatorial project, the “Pictures” exhibition: this is the newest art (postmodernism of the second half of the 1970s, its specificity, its connection with the “photographic” and postmedial nature of this “photographic”) and the methodology of its analysis. The combination of new art with a journal of a new type (creating an apparatus for its methodological description) creates a situation that allows us to speak about the beginning of a new era, the era of postmodernism, a specific version of conceptual art, where the border between art itself and its critical and theoretical interpretation almost disappears.

Keywords: magazine of influence, postmodernism, *Artforum*, *October*, Rosalind Krauss, Annette Michelson, Douglas Crimp, *Pictures*.

References

1. Allen, Jamie M. “‘October’ Culture: Photographic Theory and the Beginnings of Postmodernism”. Master of Arts Thesis, Ryerson University, 2006.
2. Bowman, Matthew. “‘October’’s Postmodernism”. *Visual Resources: A Journal of Documentation* 31, no. 1–2 (2015): 117–26.

3. Müller, Pablo. "Shaping the Avant-Garde: The Reception of Soviet Constructivism by the American Art Journal 'October'". In *The Oxford Handbook of Communist Visual Cultures*, ed. by Aga Skrodzka, Xiaoning Lu and Katarzyna Marciniak. New York: Oxford University Press, 2019.
4. Muir, Peter E. David. "Against the Will to Silence: An Intellectual History of the American Art Journal 'October' between 1976 and 1981". Doctor of Philosophy Thesis, Liverpool John Moores University, 2003.
5. Kimball, Roger. "The 'October' Syndrome. On October: The *First Decade* edited by Annette Michelson, Rosalind Krauss, et al.". *The New Criterion* 7, no. 2 (1988): 5–15.
6. Kimball, Roger. "Feeling Sorry for Rosalind Krauss. On Krauss's Book *The Optical Unconscious*". *The New Criterion* 11, no. 9 (1993): 4–8.
7. Fry, Roger E. "The Last Phase of Impressionism". *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 12, no. 60 (1908): 374–6.
8. Shapiro, Meyer. "Nature of Abstract Art". *Marxist Quarterly* 1, no. 1 (1937): 77–98.
9. Phillipot, Clive. "Art Magazines and Magazine Art". *Artforum* 18, no. 6 (1980): 52–4.
10. Barr, Alfred Jr. *Cubism and Abstract Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1936.
11. Greenberg, Clement. "Towards a Newer Laocoon". Rus. ed. Transl. by Inna Kushnareva. *Logos* 25, no. 4 (2015): 75–92. (In Russian)
12. Thornton, Sara. *Seven Days in the Art World*. Rus. ed. Transl. by Anna Obradovich. St Petersburg: Azbuka Publ.; Azbuka-Attikus Publ., 2014. (In Russian)
13. Alloway, Lawrence. "Network: The Art World Described as a System". *Artforum* 11, no. 1 (1972): 28–32.
14. Allen, Gwen. *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2011.
15. Kramer, Hilton, "Muddled Marxism Replaces Criticism at 'Artforum'", *New York Times*, January 04, 1976.
16. Krauss, Rosalind. "A View of Modernism". *Artforum* 11, no. 1 (1972): 48–51.
17. Krauss, Rosalind. "Preface". In *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, ed. by Richard Allen and Malcolm Turvey, 9–11. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
18. Krauss, Rosalind. "Video: The Aesthetics of Narcissism". *October* 1 (1976): 50–64.
19. Krauss, Rosalind. "Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 1". *October* 3 (1977): 68–81.
20. Krauss, Rosalind. "Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2". *October* 4 (1977): 58–67.
21. Turvey, Malcolm. "Introduction". In *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, ed. by Richard Allen and Malcolm Turvey, 13–34. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
22. "About October". *October* 1 (1976): 3–5.
23. Crimp, Douglas. *Before Pictures*. New York: Dancing Foxes Press; Chicago: The University of Chicago Press, 2016.
24. Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Rus. ed. Transl. by Ivan Aksenov and Karen Sarkisov. Moscow: V–A–C Press, 2015. (In Russian)
25. Crimp, Douglas. "Pictures". *October* 8 (1979): 75–88.
26. Owens, Craig. "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism". Rus. ed. Transl. by A. Garadzhi. In *Gendernaia teoriia i iskusstvo: antologiiia, 1970–2000*, ed. by L. Bredikhina, K. Dipuell, 294–321. Moscow: ROSSPEN Publ., 2005. (Gendernaia kollektiia — zarubezhnaia klassika). (In Russian)
27. Foster, H., R. E. Krauss, Y.-A. Bois, B. Buchloh, and D. Joselit. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Rus. ed. Transl. by Georgii Abdushelishvili et al., ed. by Andrey Fomenko and Aleksey Shestakov. Moscow: Ad Marginem Publ., 2015. (In Russian)

Sources

- I. Katalin, Timar. "October and Semiotics". PhD diss., University of Pécs, 2010. Accessed April 11, 2021. <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/15481/timar-katalin-phd-2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- II. Leclère, Mary. "Amy Newman. Challenging Art: 'Artforum' 1962–1974". *caa. reviews*. Accessed April 11, 2021. <http://www.caareviews.org/reviews/31.YGHip0zaUk>.
- III. Kramer, Hilton. "Reflections on the History of 'Partisan Review'. On A Partisan Century: Political Writings from Partisan Review edited by Edith Kurzweil". *The New Criterion*. Accessed April 11, 2021. <https://newcriterion.com/issues/1996/9/reflections-on-the-history-of-ldquoartisan-reviewrdquo>.

- IV. Perreault, John. "The Artforum Moment". *Artopia*. Accessed April 11, 2021. https://www.artsjournal.com/artopia/2004/03/the_artforum_moment.html.*
- V. Foster, Hal. "Art Agonistes". *New Left Review*. Accessed April 11, 2021. <https://newleftreview.org/issues/ii8/articles/hal-foster-art-agonistes.pdf>.
- VI. McCormick, Carlo. "Artforum's Hope of History". *artnet*. Accessed April 11, 2021. <http://www.artnet.com/magazine/index/mccormick/mccormick1-8-01.asp>.
- VII. Banks, Eric. "Eric Banks on Lawrence Alloway's 'Network: The Art World Described as a System'". *Artforum*. Accessed April 11, 2021. <https://www.artforum.com/print/201207/eric-banks-on-lawrence-alloway-s-network-the-art-world-described-as-a-system-32017>.
- VIII. Greenberger, Alex. "Annette Michelson, Pioneering Film Critic and Cofounder of 'October', Dies at 95". *ARTnews*. Accessed April 11, 2021. <https://www.artnews.com/art-news/news/annette-michelson-pioneering-film-critic-cofounder-october-dies-96-11007/>.
- IX. Ratcliff, Carter. "The Fate of a Gesture: Lynda Benglis". *artnet*. Accessed April 11, 2021. http://www.artnet.com/magazine_pre2000/index/ratcliff/ratcliff6-13-97.asp.
- X. Miller, M. H. "The Shape-Shifter: How Lynda Benglis Left the Bayou and Messed With the Establishment". *ARTnews*. Accessed April 11, 2021. <https://www.artnews.com/art-news/artists/the-shape-shifter-how-lynda-benglis-left-the-bayou-and-messed-with-the-establishment-5897/>.
- XI. McLemee, Scott. "Back to Methuselah". *Inside Higher Ed*. Accessed April 11, 2021. <https://www.insidehighered.com/views/2008/01/02/back-methuselah>.
- XII. "October". *Contemporary Culture Index*. Accessed April 11, 2021. <https://www.ccindex.info/iw/october/>.
- XIII. Michelson, Annette. "Art and the Structuralist Perspective." Accessed April 11, 2021. <https://www.guggenheim.org/audio/track/art-and-the-structuralist-perspective-by-annette-michelson-1969>.
- XIV. "Art after AIDS: Douglas Crimp on Art Criticism, Museums and Queer Activism". *Theory&Practice*. Accessed April 11, 2021. <https://theoryandpractice.ru/posts/10124-douglas-crimp>. (In Russian)
- XV. Singerman, Howard. "The Myth of Criticism in the 1980s". *X-TRA*. Accessed April 11, 2021. <https://www.x-traonline.org/article/the-myth-of-criticism-in-the-1980s>.
- XVI. Crimp, Douglas. "Pictures". *X-TRA*. Accessed April 11, 2021. <https://www.x-traonline.org/article/pictures>.
- XVII. Yablonsky, Linda. "Photo Play: The Story of the 'Pictures Generation'". *Art in America*. Accessed April 11, 2021. <https://www.artnews.com/art-in-america/features/photo-play-63269/>.
- XVIII. Sartoris, Gabriele. "Douglas Crimp and the 1977 *Pictures* Exhibition". *Athwart*. Accessed April 11, 2021. <https://www.athwart.org/postmodernist-photography-douglas-crimp-and-the-1977-pictures-exhibition/>.
- XIX. Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part 1". *Sigma*. Accessed April 11, 2021. <https://syg.ma/@spectate/kreigh-ouens-allieghorichieskii-impuls-k-tieorii-postmodiernizma-chast-1>.
- XX. Foster, Hal. "An Archival Impulse". *Khudozhestvennyi zhurnal*. Accessed April 11, 2021. <http://moscowartmagazine.com/issue/10/article/133>.
- XXI. Wetzler, Rachel. "Being a Good Critic in a Bad World: Hal Foster and the Avant-Garde". *ARTnews*. Accessed April 11, 2021. <https://www.artnews.com/art-news/news/being-a-good-critic-in-a-bad-world-hal-foster-and-the-avant-garde-4891/>.

Received: July 19, 2021

Accepted: December 2, 2021

Author's information:

Alexey A. Bobrikov — PhD in Arts, Associate Professor, Senior Researcher; great-bo@yandex.ru

* The domain is included in the Register of domain names, pointers to pages of sites on the Internet and network addresses that make it possible to identify sites on the Internet that contain information whose distribution is prohibited in the Russian Federation.