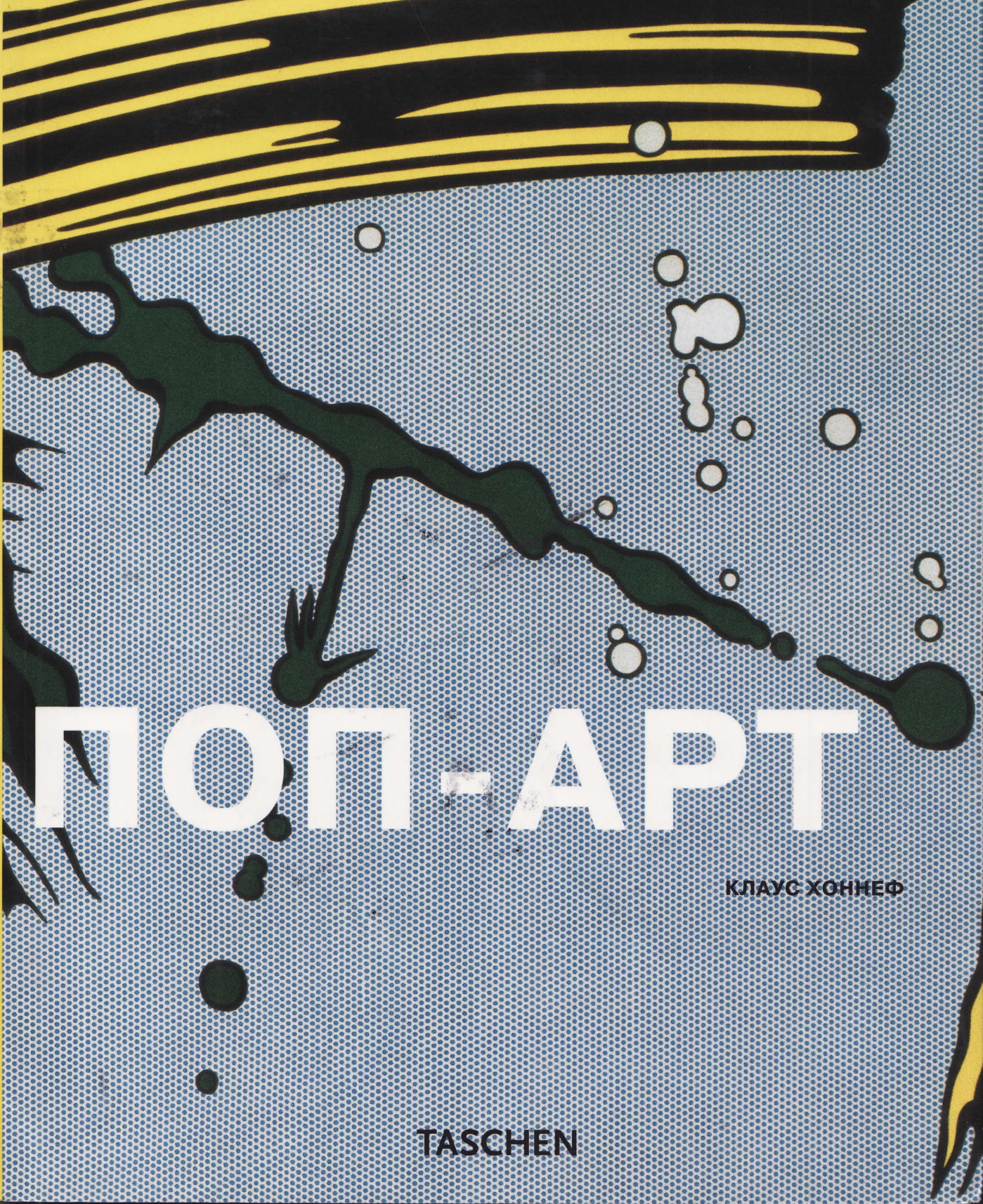




ПОП-АРТ

КЛАУС ХОННЕФ

TASCHEN

АВТОР

Клаус Хоннеф (р. 1939), профессор теории фотографии в Высшей художественной школе Касселя, после работы редактором и написания нескольких трудов до 1974 года занимал пост коммерческого директора Вестфальского художественного объединения в Мюнстере, а затем в течение 25 лет являлся куратором выставок Рейнского государственного музея в Бонне. Был в числе организаторов выставок Documenta 5 и 6 в Касселе и курировал более 500 выставок внутри страны и за границей. Опубликовал множество книг, в том числе в соавторстве с Габриелой Хоннеф-Харлинг: *Von Körpern und anderen Dingen – Deutsche Fotografie im 20. Jahrhundert* (От тел и других вещей – Немецкая фотография в XX веке). Для издательства «TASCHEN» написал *Kunst der Gegenwart* (Современное искусство), 1988; *Andy Warhol* (Энди Уорхол), 1989 и *Kunst des 20. Jahrhunderts* (Искусство XX века), 1998 (в соавторстве с Карлом Рурбергом, Манфредом Шнекенбургером и Христианой Фрике).

Редактор

Ута Гросеник (р. 1960), писатель и редактор, живет в Кёльне. С издательством «Taschen» сотрудничала в работе над проектами «Искусство конца тысячелетия», 1999 (совместно с Буркхардом Римшнайдером); «Художницы», 2001; «Искусство – сейчас», 2002 (совместно с Буркхардом Римшнайдером), «Бюттнер», 2003. С 2004 года Ута Гросеник является редактором настоящей серии издательства «TASCHEN».

**«ПОП-АРТ – популярный,
мимолетный, остроумный,
быстрозабываемый,
сексуальный, молодой».**

Ричард Хамилтон

На обложке:
РОЙ ЛИХТЕНШТЕЙН

Желтые и зеленые мазки (фрагмент), 1964

Холст, масло, увеличение. 214 x 458 см

Франкфурт-на-Майне, Музей современного искусства

© VG Bild-Kunst, Бонн 2004

ART

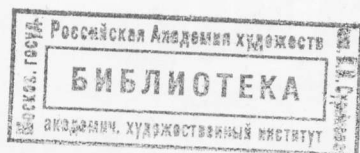


703.7
X 77

поп-арт

КЛАУС ХОННЕФ
УТА ГРОСЕНИК (редактор)

1 1 3 6 5 3



TASCHEN / АРТ-РОДНИК

OPEN OPPOSITE SIDE

The World's Largest Selling Ketchup

57 HEINZ 57

2 DOZEN 14 OZ. BOTTLES

5124

HEINZ TOMATO KETCHUP

Del Monte
BRAND
QUALITY

24 No. 2 1/2 CANS

CALIFORNIA PEACH CORPORATION, SAN FRANCISCO, CALIFORNIA, U.S.A.

PEACH HALVES

1069

24/10's 3¢ OFF PACK.

New!

with
Shine-O-matic Detergent

Brillo
soap pads

3¢ OFF

New!

SHINES ALUMINUM FAST

24 GIANT SIZE PKGS.

Brillo
soap pads
WITH RUST RESISTER

SHINES ALUMINUM FAST

BRILLO MFG. CO., INC. BROOKLYN, N.Y.
MADE IN U.S.A.

содержание

6	поп-арт
28	ПИТЕР БЛЕЙК – На балконе
30	АЛЛАН Д'АРКАНДЖЕЛО – Американское шоссе 1, номер 5
32	АЛЛАН Д'АРКАНДЖЕЛО – Дорожные полосы номер 13
34	ДЖИМ ДАЙН – Двойной изометрический автопортрет (Плед)
36	РЕД ГРУМЗ – Голливуд (Джин Харлоу)
38	РИЧАРД ХАМИЛЬТОН – Моя Мэрилин (монтаж)
30	РИЧАРД ХАМИЛЬТОН – Что делает наши современные дома такими особенными, такими привлекательными?
42	ДЭВИД ХОКНИ – Изображение коробки чая в иллюзионистическом стиле
44	РОБЕРТ ИНДИАНА – Большая восьмерка
46	ДЖАСПЕР ДЖОНС – Флаг
48	АЛЕН ДЖОУНС – Прекрасная партия
50	РОЙ ЛИХТЕНШТЕЙН – Такка-такка
52	РОЙ ЛИХТЕНШТЕЙН – Эм-Мэйби
54	РОЙ ЛИХТЕНШТЕЙН – Желтые и зеленые мазки
56	КЛАС ОЛЬДЕНБУРГ – Сладости I
58	КЛАС ОЛЬДЕНБУРГ – Мягкий умывальник
60	КЛАС ОЛЬДЕНБУРГ – Гигантские окурки
62	ПИТЕР ФИЛЛИПС – Лев против орла
64	ПИТЕР ФИЛЛИПС – Заказная живопись номер 5
66	МЕЛ РАМОС – Велвита
68	РОБЕРТ РАУШЕНБЕРГ – Черный рынок
70	ДЖЕЙМС РОЗЕНКВИСТ – Без названия (Джоан Кроуфорд)
72	ЭДВАРД РУША – Стандартная станция в Амарилло, Техас
74	ЭДВАРД РУША – Голливуд
76	ДЖОРДЖ СЕГАЛ – Женщина, моющая ноги в раковине
78	ДЖОРДЖ СЕГАЛ – Окно ресторана
80	УЭЙН ТИБО – Прилавок с тортами
82	ЭНДИ УОРХОЛ – 129 погибших в реактивном самолете
84	ЭНДИ УОРХОЛ – Золотая Мэрилин Монро
86	ЭНДИ УОРХОЛ – 80 двухдолларовых банкнот (лицевая и оборотная стороны)
88	ЭНДИ УОРХОЛ – Консервная банка от кэмпбелловского супа I
90	ТОМ ВЕССЕЛМАН – Ванна 3
92	ТОМ ВЕССЕЛМАН – Большая американская обнаженная № 98
94	ТОМ ВЕССЕЛМАН – Натюрморт № 20

поп-арт

1. КЛАС ОЛЬДЕНБУРГ

Ансамбль спальни 2/3, 1963–1969
Инсталляция. 3,03 x 5,12 x 6,48 м
Франкфурт-на-Майне,
Музей современного искусства

2. РЭЙ ДЖОНСОН

Элвис Пресли № 1 [Элип], 1956–1957
Газетная страница, темпера, тушь. 28 x 21 см
Частная коллекция

Крестный отец предусмотрительно дистанцировался. Он не собирался давать имя ребенку. Во всяком случае, не собирался называть так, как станут называть его во всем мире через полстолетия после рождения и, скорее всего, в будущем: поп-арт. Что это – истинная скромность, британская сдержанность? Лоуренс Эллоуэй, английский художественный критик, позднее переселившийся в Нью-Йорк, преуменьшает свою заслугу в создании этого термина. «Тогда я не вкладывал в это понятие тот смысл, который оно содержит сегодня. Я использовал это слово наравне с термином «поп-культура», чтобы охарактеризовать продукты средств массовой информации, а не произведения искусства, для которых были использованы элементы этой «народной культуры». В любом случае понятие вошло в употребление где-то между зимой 1954/55 годов и 1957 годом»¹. Он написал это в 1966 году – к тому времени поп-арт уже перерос маленькие выставки в художественных вузах и крохотных частных галереях и вышел на орбиту современного искусства. Молодые английские архитекторы, писатели, художники и интеллектуалы, основавшие в лондонском Институте современного искусства (Institute of Contemporary Arts) так называемую независимую группу (Independent Group), были первыми, кто продемонстрировал особенный интерес к броскому словарю средств массовой информации. Тем не менее ареной наиболее успешных выступлений поп-арта стали США. Точнее, Нью-Йорк, еще точнее – Манхэттен. Молодые американские художники, почти одновременно с английскими, не зная об их начинаниях, расширили худо-

жественный язык броскими элементами уличного жаргона. И вот уже такие имена, как Рой Лихтенштейн, Клас Ольденбург, Джеймс Розенквист, Том Весселман и Энди Уорхол не сходили с уст посвященных, а Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс и Ларри Риверс всерьез заинтересовали солидных частных коллекционеров. В своих картинах и скульптурах эти мастера обращались к языку городской культуры, рекламы, комиксов, фотографии, дизайна, отчасти утверждая, а отчасти критикуя его. Сквозняк вульгарности вдруг пронесся по элитной художественной сцене финансовой метрополии Америки. С появлением поп-арта Париж, до сих пор задававший тон развитию мирового художественного процесса, уступил роль метрополии современного искусства Нью-Йорку. С этого времени именно в галереях и музеях Манхэттена стало приниматься ответственное решение, является ли художник международной величины или ему придется довольствоваться менее значительной известностью. Кроме того, поп-арт проявил себя как типично американское искусство – к недовольству многих покровителей современного искусства в США.

Оторвавшись от восточного побережья Америки, волна поп-арта вскоре захлестнула европейский континент, произведя сильный резонанс, в особенности в западной части разделенной Германии. Влиятельные коллекционеры Федеративной Республики Германия либо целиком покупали американские поп-коллекции, либо сами составляли собственные собрания. Они приобретали множество работ, стремясь успеть выставить их в авторитетных музеях перед удивленной общест-

1955 – Подписание Варшавского договора

1955 – Вступление Федеративной Республики Германия в НАТО

1955 – В Касселе впервые прошла выставка современного искусства «Documenta»



1



2

венностью до того, пока необычное художественное направление не будет представлено в галереях всей страны. Ахен, Дармштадт, города культурной провинции, а также Кёльн были теми местами, где нашумевшие объекты получали музейное посвящение. Немецкие художники вскоре стали обращать на себя внимание дерзостью собственных работ. Состоявшаяся в 1968 году выставка Documenta 4 принесла, наконец, художественное признание картинам, основанным на плоском цвете и простых формах, и скульптуре из дешевых материалов. А Кассель (где проходила выставка) – небольшой северогессенский город недалеко от демаркационной линии между блоками держав Запада и Востока – превзошел Венецию с ее старой бьеннале, став наиболее престижной международной платформой самых многообещающих тенденций современного искусства. До сих пор, пожалуй, лучшее собрание поп-арта принадлежит европейским, а не американским музеям. Оно находится сразу в нескольких государствах, однако объединено покровительством одних и тех же коллекционеров: Петера и Ирэнэ Людвиг.

Восторг, вызванный поп-артом с момента появления первых картин его мастеров на небольших публичных выставках, сохраняется до сих пор. Молодежь продолжает восторгаться произведениями этого направления, несмотря на то, что большинство из них стало в ее глазах классикой, а среда, их породившая, уже считается прошлым. Такой художник, как Энди Уорхол, без всякого сомнения, выдвигается в число поп-идолов наряду с выдающимися деятелями музыки и кино.

На это есть свои причины. При взгляде назад, Уорхол оказывается самым выдающимся и самым последовательным представителем поп-арта. Удивительно лишь то, что он (хотя никто серьезно и не оспаривает его заслуг) пользуется такой популярностью, которая не досталась никому из мастеров изобразительного искусства – за исключением, разве что, Пикассо, – и сравнима с популярностью самых известных музыкантов. Очевидно, что как минимум одному человеку удалось преодолеть по-прежнему глубокую бездну, разделяющую претенциозное произведение искусства и признание широкой публики.

Путь группы британских и американских художников, которые порвали со многими распространенными ранее представлениями об искусстве и вместо них настойчиво предлагали свои правила, с самого начала сопровождался множеством ошибочных толкований и недоразумений. Дело в том, что художники-новаторы вовсе не хотели выходить за рамки «территории», обозначенной знаменитым треугольником: художник – частный коллекционер – музей. С другой стороны, в пределах этой «территории» уже сложилось достаточно гибкое представление об искусстве. Об этом позаботилось само искусство, сделав нарушение правил систематическим. Следовательно, оно охотно предоставило пишущим глашатаям рассказать свою молодую историю как историю постоянного бунта против распространенных художественных схем, воплощенных в многочисленных «измах».

Слово «авангард», примененное к бесконечному ряду нетрадиционных произведений, которые потрясли серьезный академический

1955 – Билли Уайлдер снимает фильм «Зуд седьмого года»
погиб Джексон Поллок

1957 – В Советском Союзе запущены первые искусственные спутники Земли («Спутник-1» и «Спутник-2»)

1955 – Умер Альберт Эйнштейн

1956 – От несчастного случая

погиб Джексон Поллок

3. РОБЕРТ РАУШЕНБЕРГ

Дилаби. 1962

Смешанная техника. 250 x 170 x 46 см
Нью-Йорк, Галерея Соннабэнд

4. ДЖАСПЕР ДЖОНС

Раскрашенная бронза. 1960

Раскрашенная бронза.
Высота 34 см, диаметр 20 см
Собственность художника

5. ЭДВАРД КИНХОЛЬЦ

Переносной военный мемориал. 1968

Смешанная техника. 2,85 x 9,50 x 2,40 м
Кёльн, Музей Людвига



3

4

мир искусства Парижа в последней четверти XIX столетия, а очень скоро и соседних стран, говорит об известной общности этих работ. Хотя позднее некоторые художники полагали, что нужно вернуть быстро обесценивавшееся (в отношении каждого конкретного направления искусства) понятие «авангард» армии, у которой оно было позаимствовано, термин приобрел довольно точное значение сознательно создаваемого нового искусства. В свете этого значения развитие искусства предстало как бесконечная цепь побед, одержанных воинствующими направлениями – импрессионизмом, дивизионизмом, символизмом, экспрессионизмом, фовизмом, кубизмом, конструктивизмом, дадаизмом, сюрреализмом, наконец, абстрактным экспрессионизмом и искусством информель, ставшими непосредственными предвестниками поп-арта.

Художественные критики и теоретики искусства с пристрастием стремились выделить отличительные признаки тех или иных течений, представляя их как стилистические особенности. При этом они часто не замечали скрытых связей и в результате подготовили почву для восприятия искусства как набора преимущественно внешних признаков и однозначных штампов. В разных отношениях ошибочные толкования и недоразумения были надежными провожатыми каждого из художественных течений. Как ни парадоксально, они существенно усиливали их влияние. Особенное значение имели именно спорные мнения об авангардном искусстве. Не все мнения были ошибочными, некоторые оказались даже исключительно продуктивными. Такие названия, как

импрессионизм и кубизм, первоначально были выдуманы как оскорбительные – и все же они вошли в обиход, так как зафиксировали бросившиеся в глаза характерные признаки нового искусства.

Причина сложившейся противоречивой ситуации скрывается в самих произведениях и поэтому является важным их капиталом, так как, в отличие от общепринятых деклараций разного рода, противоречивость является характерной чертой этих произведений. Противоречивость – это многозначность, которая позволяет им преодолевать собственную временность. Многозначность не следует путать с универсальностью. Они были бы универсальны, если бы предлагали ответы на всевозможные вопросы. Произведения искусства меняются в зависимости от позиции их рассмотрения, сохраняя при этом одну и ту же действенность в любое время. Некоторые видят в этом качество абсолютного. Роберт Раушенберг, обычно причисляемый к предшественникам поп-арта, говорил, что он никогда не видел более совершенной скульптуры, чем писсуар Марселя Дюшана под названием «Фонтан». Этим заявлением он, конечно, искажал замысел французского художника. Выставив предмет повседневного обихода на художественной выставке, а точнее на втором «Армори-шоу» в 1917 году в Нью-Йорке, Дюшан этим провокационным жестом хотел вызвать совершенно определенную реакцию. Его эстетической целью было заменить искусство, приятное для глаз, которое он называл «retinal» (англ. – «сетчаточный»), искусством интеллекта. Для него был важен не объект как таковой, а мысли, которые он вызывал своим необычным

1957 – Федеральные войска США защищают право чернокожих детей ходить в государственную школу

1957 – Великобритания разрабатывает водородную бомбу

1958 – Принятие новой конституции Республики Франция



5

применением. Благодаря ошибочному толкованию Раушенберга француз, принявший американское гражданство, внезапно вошел в генеалогию поп-арта, как будто бы он со вниманием относился к повседневному миру, а не привлекал его средства как вспомогательные, стремясь поразить художественный мир. Столь очевидное неправильное толкование никогда не опротестовывалось. Тем не менее не единожды было точно подтверждено существование первоначальной идеи «Фонтана», и хотя руководство выставки (принимавшей произведения без отбора жюри, но отказавшейся от «Фонтана» вопреки договоренности) не поддавалось на провокацию Дюшана, этого художника также прославляют как отца идейного или концептуального искусства.

Пожалуй, не случайно час рождения авангарда пробил в то же время, когда начала интенсивно развиваться современная журналистика. Одним из самых существенных последствий этого развития в отношении искусства было появление профессии художественного критика, который больше не был художником и не должен был иметь ни художественного образования, ни художественного таланта. Заявления по-боевому настроенных художественных критиков, выступавших во многих газетах и журналах с решительными «за» и «против», позволили установить связь с общественностью. Отныне они представляли общественное мнение. Произошла важная перемена в структуре общества, основой которого стала буржуазия. Если раньше общественное развитие регулировали неподвижные предписания аристократического «ancien regime» (франц. — «прогнивший режим»), то теперь

социальный и культурный климат определяло общение равных перед законом граждан. Хотя художники-авангардисты никогда не стремились и не могли полностью отождествлять собственные устремления с художественными представлениями буржуазии, они функционировали в той культурной среде, которая, как ни парадоксально, развивалась тем интенсивнее, чем сильнее они выступали против ее предполагаемых оков.

Ведущие художники снова и снова простыми и понятными словами рассказывали о своих произведениях и воплотившихся в них идеях. Однако они редко бывали услышаны. В трактовке их добровольных интерпретаторов, которые вскоре начали выдавать себя за экспертов, устремления художников всегда усложнялись, приобретали дополнительную значимость и таинственность, нежели в изложении самих художников. Поэтому подобные интерпретации усиливали влияние собственно художественного мира, пробуждая к нему необходимое внимание и позволяя ему стать предметом публичного обсуждения. Иногда художники восставали против слишком уж скандальных и неправильных толкований, воздерживаясь, однако, от более тщательных разбирательств, так как они понимали, что на самом деле такие толкования были им полезны.

Вопреки своей профессии художественного критика Лоуренс Эллоуэй защищал поп-арт от уже распространившихся ложных выводов и сомнительных толкований: «Поп-арт, как в шутку, так и всерьез, связывают со средствами массовой коммуникации: тот факт, что в работах

1958 – «ЭКСПО-58» в Брюсселе

1958 – Мис ван дер Роз строит в Нью-Йорке Сигрэм-Билдинг

1959 – Продолжительность перелета из Парижа в Нью-Йорк на сверхзвуковом самолете «Боинг-707» сокращается до 8 часов



6



7

художников поп-арта используются элементы из этой области, позволил рассматривать современные средства коммуникации как объекты этого искусства. Это, конечно, вздор»². Его замечание касалось британских художников. Они раскрывали себя, привлекая выразительные средства коммерческой культуры, до сих пор почти не востребованные в художественном мире, но трансформировали их эстетически, подчиняя собственному субъективному видению. Американских художников, напротив, заявление Эллуэза затронуло лишь отчасти. Разумеется, британский критик коснулся важной проблемы, и все же, это зависит от точки зрения, считать ли поп-арт только художественным направлением, развивавшимся в обычных рамках современного искусства, или явлением, порвавшим с привычными нормами и открывшим дверь новому искусству с его новым пониманием. Говоря точнее, является ли поп-арт одним из множества направлений современного искусства, которые постоянно расширяют область искусства за счет еще не учтенных им сфер человеческого бытия, или же он отмечает разрыв с искусством авангарда и, возможно, сознательное или бессознательное обращение к художественным представлениям, в полемике с которыми авангард когда-то сформировался.

Альтернатива оказалась ясна, однако было бы наивно полагать, что ткань искусства позволит дать на ясно поставленный вопрос столь же ясный ответ. Кроме того, в реальности вопрос выбора никогда не стоял: ни перед художниками, ни перед современниками. Поэтому в отношении поп-арта можно лишь решительно согласиться с обоими

положениями вопроса: «как... так и». При этом большинство художников, а также критиков, объяснявшихся в любви к новым формам, несмотря на все прочие разногласия, были едины в том, что поп-арт естественно дополнил картину авангарда.

«Поп-арт, – подчеркивала Люси П. Липпард, одна из сочувствующих искусству, наполненному такими промышленными штампами, как комиксы, газетные фотографии, портреты кинозвезд, афиши, продукты питания из папье-маше и пластмассы, – имеет больше общего с американской постживописной абстракцией Элсворта Келли или Кеннета Ноланда, чем с современным реализмом. Когда поп-арт впервые появился в Англии, Америке и континентальной Европе, широкие массы отреагировали на него с негодованием, в то время как большинство художников и критиков были глубоко разочарованы; они ведь надеялись, что за абстрактным экспрессионизмом (...) последует «новый гуманизм», о котором в Америке заявили как о «новом образе человека», а в Европе – как о «новой фигуративности». Человек действительно может появляться в картинах поп-арта, однако он является всегда только как управляемый системой потребления робот или как сентиментальная пародия на идеал. Другим наблюдателям такое холодное и некритическое отражение окружающего мира тем не менее показалось свежим веянием»³.

Два утверждения, заключенные в цитате, окупают ее краткость. Первое: поп-арт находится ближе к абстрактному искусству Келли и Ноланда, чем к более привычным проявлениям искусства, к реализму

1959 – Гюнтер Грасс пишет роман «Жестяной барабан»

1959 – Жан-Люк Годар, французский кинорежиссер Новой волны, снимает фильм «На последнем дыхании»

6. ЭЛСВОРТ КЕЛЛИ

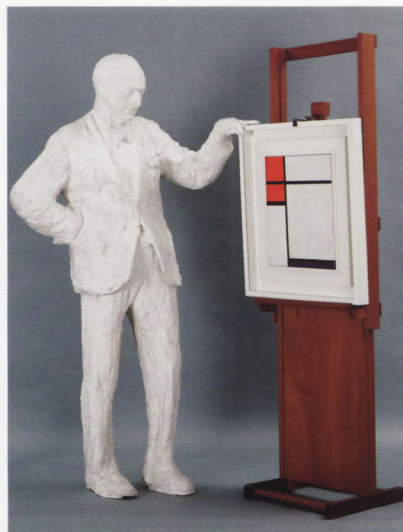
Красная кривая. Без года
Литография. 81 x 61 см
Частная коллекция

7. КЕННЕТ НОЛАНД

Прованс. 1960
Холст, акриловые краски. 91 x 91 см
Кёльн, Музей Людвиг

8. ДЖОРЖ СЕГАЛ

Портрет Сиднея Джениса с картиной
Мондриана. 1967
Смешанная техника. 177 x 143 x 69 см
Нью-Йорк, Музей современного искусства,
коллекция Сиднея и Харриет Дженисов



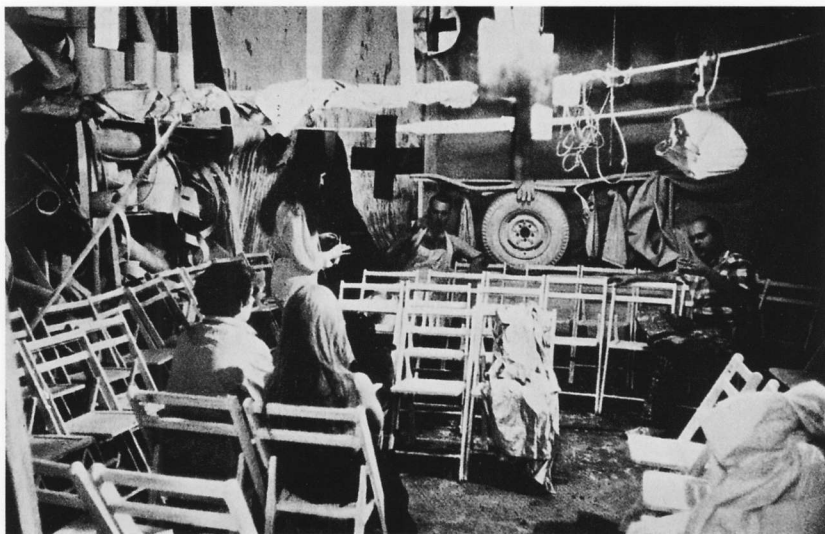
8

например; другое заключается в характеристике Липпард реакции на произведения поп-арта так называемых широких масс: с явной враждебностью. К сожалению, она не стала называть причины враждебности, ибо кажется странным, что большинство людей не приняли поп-арт, по-видимому, из-за того, что, хотя он и использовал знакомые им понятия и материалы, они сами сталкивались с ними изо дня в день. Может быть, именно в этом и была причина столь болезненной реакции? Не могло ли оказаться так, что отрицательная реакция на поп-картины и поп-скульптуру основывалась на абсолютно противоположных представлениях большинства об искусстве, которым поп-арт противоречил? Ведь искусство могло связываться массами с чувством психологического возвышения, кроме того, на их эстетическое восприятие уже давно оказывало влияние искусство авангарда...

В распространенной ранее модели непрерывного художественного развития, которую, как считалось, пропагандировал авангард, прогресс современного искусства почти автоматически усматривался в абстракции. Поэтому Липпард постаралась выставить произведения поп-художников под знаменем абстракции, дабы не поставить под сомнение их прогрессивный статус. Характерно то, что она отделяет своих протеже от художественного реализма, но не отрицает потенциальной привлекательности для них коммерческих средств массовой информации, у которых поп-арт заимствовал материалы, темы, а во многих случаях – и манеру изображения. Мотив понять легко. Если различные и чаще всего спорные проявления авангарда обнаруживают

общий знаменатель, то он состоит в их противостоянии любому варианту художественного реализма. Не стоит забывать, что когда Липпард писала текст, один из этих вариантов имел еще и политический вес. Речь идет о злосчастной доктрине «социалистического реализма». Советский Союз вместе с союзниками еще представлял тогда большую угрозу для капиталистического мира, а «холодная война» еще отбрасывала свою тень в том числе и на художественную сцену.

Как и следовало ожидать, художники в устных заявлениях безоговорочно признавали причастность к авангарду. Некоторые пробовали себя, правда, без успеха, в качестве абстрактных экспрессионистов третьего поколения; все получили художественное образование. Джим Дайн, хотя и использовал в картинах такие мотивы, как многократно увеличенные в размерах галстуки, имел, скорее, единичные контакты с поп-артом. Когда его спросили о связи с поп-искусством, он успокоил публику: «Сложно четко определить мои ощущения по этому поводу. Я не делаю только поп-работы. Это лишь часть среды, в которой я работаю. Я убежден, что каждый всегда осознавал для себя эту среду, художественную среду, художественный словарь». Чтобы помешать поспешным выводам, он добавил: «Я не считаю, что состоялся мощный прорыв, вытеснивший абстрактный экспрессионизм». Хотя Рой Лихтенштейн – американец, как и Дайн, – использовал визуальный язык популярных комиксов, он заявлял, что в художественном смысле не связан с их авторами, и называл источниками своего вдохновения экспериментальные художественные формы: «Я больше думал



9. АЛЛАН КАПРОВ

Репетиция хепенинга «Car Crash»

(«Автомобильная авария») Джима Дайна, 1960

10. ЭНДИ УОРХОЛ

Большая банка супа Тома Кэмпбелла

(«Овощное рагу»), 1962

Холст, масло. 274 x 152 см

Частная коллекция

11. РОБЕРТ ИНДИАНА

Бунт любви, 1968

Холст, акриловые краски, 4 доски

370 x 370 см

Вена, Музей современного искусства, коллекция Людвиг

9

о хепенигах Ольденбурга, Дайна, Уитмена и Капрова. Я хорошо знал Капрова; мы работали вместе в Рутгерсе. Я присутствовал на немногих хепенигах, они, кажется, были посвящены развитию американской промышленности. Они также позволили мне разрешить целый комплекс вопросов, связанных с торговлей». Лишь Энди Уорхол, который рано начал производить «картины» при помощи коммерческой техники трафаретной печати, не стремился к обороне. Он заявлял без обиняков: «Это было бы прекрасно, если бы больше людей использовали трафаретную печать, так как никто тогда бы не знал, является ли картина моей собственной или на самом деле она принадлежит другому». На возражение, что такая практика способна поставить историю искусств с ног на голову, он просто отвечал: «Да».

Три процитированных художника представляют различные разновидности поп-арта, однако Липпард видела суть этого направления только в творчестве Лихтенштейна и Уорхола, исключая причастность к нему изворотливого Дайна.

В общем и целом, заявления большинства художников подтверждают заключения Эллуэя, Липпард и преобладающей части интерпретаторов, согласно которым поп-арт видится лишь одной из многих «мутаций» современного искусства. В таком свете поп-арт ни в коем случае не изменил, как утверждал Уорхол, самоосознание современного искусства. Тем неожиданнее ввиду этого кажутся отдельные выступления авторитетных критиков против данной версии искусства. Ведь эти критики уже зарекомендовали себя как мужественные борцы

за авангард. Арена Нью-Йорка, на которой выступали подлинные «тяжеловесы» от критики и истории искусства, предоставила показательный пример подобных выступлений.

13 сентября 1962 года Музей современного искусства без убедительного повода устроил симпозиум по поп-арту. Симпозиум не был связан ни с выставкой, ни с каким-либо новым приобретением музея. Благодаря своей образцовой коллекции и посвященным современному искусству выставкам музей к тому времени уже приобрел славу бесспорного лидера в продвижении авангарда в международном художественном мире. И все же столь ранняя дата удивляла, так как к тому времени поп-арт едва начал появляться в маленьких художественных галереях на 10-й улице Манхэттена, а в лучшие галереи Манхэттена это искусство еще не пришло вовсе. Понятие «поп-арт» не успело получить широкого распространения. Оно конкурировало с такими названиями, как «неодадаизм», «новая знаковая живопись» и «новая американская мечта». Отделение живописи и скульптуры Музея современного искусства владело всего шестью произведениями этого направления.

Оба ответственных куратора живописи и скульптуры, легендарный Альфред Барр-мл., ранее бывший директором музея, и компетентная Дороти К. Миллер, не посчитали свое участие в мероприятии необходимым. Тем не менее симпозиум имел далеко идущие последствия не только для музея на 46-й улице.

Группа защитников поп-арта свелась к личности одного Генри Гельдцалера, молодого куратора-ассистента музея Метрополитен.

1960 – Оскар Нимейер начинает застройку бразильской столицы – Бразилиа

1960 – Альфред Хичкок снимает фильм «Психо»

1960 – Во Франции появляется новый реализм



10



11

Питер Зельц, который организовал встречу и в свое время работал в Музее современного искусства в Нью-Йорке в качестве куратора выставок, не утаивал скептического отношения к поп-арту. Остальные участники заняли либо выжидательную позицию, либо уверенно и аргументированно критиковали эстетические положения поп-художников. Хилтон Крамер, авторитетный критик-консерватор из «New York Times» («Нью-Йорк Таймс»), расценил саму организацию симпозиума как открытое выступление в защиту поп-арта.

В перекрестном огне столкнувшихся сторон вырисовывался основной вопрос: «Является ли поп-арт вообще искусством?» Под искусством подразумевали исключительно современное искусство, авангард. Согласно почти всеобщему убеждению, авангардом считали искусство, свободное от изобразительности, то есть «непредметное». Масштаб художественного высказывания в этом случае определяло только искусство. Обращение к реальности оставалось запрещенным, и все стремления к художественной обработке впечатлений от реального мира рассматривались как нехудожественные и исторически устаревшие. В работе настоящего художника внешний мир не должен играть никакой роли. В то время как Зельц напоминал, что Лихтенштейн «почти непосредственно»⁴ переносил образы комиксов в свои картины, поэт, критик и лауреат Пулитцеровской премии Стэнли Куниц упрекал картины Уорхола с изображением этикеток от кэмпбелловских супов в том, что они были воспроизведены механически, без использования карандаша. Заявление Гельдцалера, что Лихтен-

штейн работал в рамках собственной художественной программы, после всеобщего смеха было отвергнуто искусствоведами и известной писательницей Дорой Аштон, которая сердито заявила, что он мог заметить это только через увеличительное стекло.

Поп-арту в глазах его знаменитых противников не хватало революционного порыва в художественном смысле. Его «знаки, слоганы и приемы происходят прямо из цитадели буржуазного общества, из бастиона, где формируются образы и потребности масс», – утверждал Куниц. Художники поп-арта выражали «дух конформизма и буржуазии». По мнению Хилтона Крамера, поп-арт «ничем не отличается от искусства рекламы». Оба в конечном счете ставят перед собой задачу «примирить нас с миром предметов потребления, банальностей и вульгарности». Ввиду столь наглого требования, исходящего от этого искусства, Крамер настаивал на решительном сопротивлении ему. Как своего рода предтеча, над дискуссией парил могущественный Клемент Гринберг. Бывший проницательным и влиятельным публицистом и имевший блестящее образование, он создал теоретическую основу американского абстрактного искусства и сильно повлиял на его общемировое признание своими эссе и разного рода мастерскими предприятиями.

Хотя наступление сумерек абстрактного экспрессионизма начало ощущаться уже давно, влияние Гринберга нисколько не уменьшилось. То, что он сказал и написал, больше не имело законной силы, но по-прежнему имело огромный вес. Уже в 1939 году в своем эпохаль-

1961 – Самоубийство Эрнста Хемингуэя

1961 – Президентом США становится Джон Ф. Кеннеди

1961 – 13 августа в ГДР начинается сооружение стены между Восточным и Западным Берлином

12. ЛАРРИ РИВЕРС

Дружба Америки и Франции
(Кеннеди и де Голль), 1961–1962
Холст, масло. 130 x 194 x 11 см
Нью-Йорк, Галерея Марлборо



12

ном и неоднократно переиздававшемся эссе под названием «Авангард и китч»⁵ Гринберг подготовил интеллектуальные средства для борьбы за искусство, очищенное от нехудожественных примесей. Все его тщательно проработанные и, пожалуй, обоснованные положения повторяли противники поп-арта, раздувая на разные лады. Однако не безупречная обоснованность тезисов Гринберга сохраняла к ним интерес и через полстолетия после их появления. Дело в том, что именно поп-арт поместил их в сокровищницу музея теории искусства. Причина состояла в том, что хотя поп-арт отменял определение Гринберга художественного, лишь на его фоне выразительно выступили наружу принципиально новые и отличные особенности поп-арта. То, что звучало парадоксально, утратило свою парадоксальность, когда в поле зрения попали те области, которые Гринберг категорически исключал из своего определения.

Осознавая полемичность своего утверждения, Гринберг проецировал немецкое понятие «китч» на внешние проявления массовой культуры: «...одновременно с появлением авангарда на индустриализованном Западе возник второй культурный феномен – явление, которому немцы дали чудесное название «китч». Это масштабное явление охватило популярные, коммерческие искусство и литературу с их четырехкрасочной печатью, журнальными фронтисписами, иллюстрациями, рекламными объявлениями, бульварными романами, комиксами, шлягерами, степом, голливудскими фильмами и так далее. По какой-то причине это грандиозное явление всегда считалось чем-то

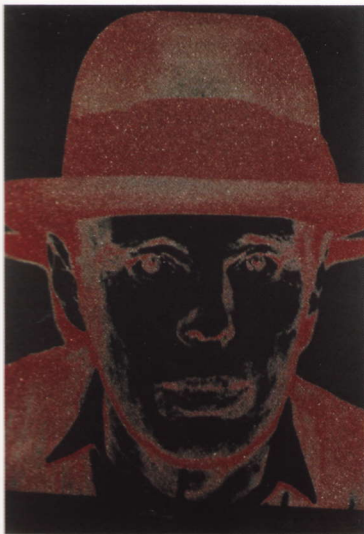
естественным. Настало время спросить, отчего и почему». Некоторые пункты из списка Гринберга были обойдены, однако отдельные позиции вошли в состав наиболее предпочтительного арсенала поп-арта.

Продажность была и остается каиновой печатью популярной культуры. Критик согласился с тем, что продажность могла соблазнить и требовательных художников. «Невероятные прибыли, приносимые китчем, являются для авангарда искушением, которому его представители не могли всегда противостоять. (...) Однако результат в любом случае наносит ущерб подлинной культуре». Автор, когда публиковал свое эссе, принадлежал к левым политическим силам, однако он не побоялся «замахнуться дубиной» нравственности на дружественное народу искусство. Гринберг свидетельствовал, что искренний художник или писатель авангарда, не поддавшийся соблазнам суетливого окружающего мира, «сохранял высокий уровень своего искусства, поднимая его до выражения абсолютного, по сравнению с которым все относительное и противоречивое либо исчезало, либо было второстепенно, одновременно ограничивая его этим абсолютным. Появились «искусство ради искусства» и «чистая поэзия», а тематическое и содержательное теперь избегалось, как чума».

Гринберг всегда придерживался этих эстетических принципов, испытывавших сильное влияние остроумия немецкой идеалистической философии. Далекие от того, чтобы быть продуктом личного каприза, они в разных интерпретациях господствовали на западной художественной сцене до прорыва поп-арта. Не важно, руководил ли пред-

1961 – Группа «Биттлз» гостит в гамбургском «Star Club»

1961 – Первый пилотируемый космический полет в СССР: 12 апреля Юрий Гагарин облетает Землю



13



14

13. ЭНДИ УОРХОЛ

Йозеф Бойс, 1980

Трафаретная печать. 111 x 76 см

Лондон, коллекция Совета по искусствам,
Галерея Хейуарда

14. ЭНДИ УОРХОЛ

Дик Трейси, 1960

Холст, казеин, цветной карандаш. 122 x 86 см
Частная коллекция

ставлениями об искусстве такой жестко обоснованный теоретический план, каким его сформулировал Гринберг, или же в их основе лежало только понимание того, что современное искусство – это неутомимая машина, постоянно порождающая новые и неожиданные идеи. В унисон сложившимся представлениям звучало и еще одно мнение Гринберга: «Основным источником вдохновения для Пикассо, Брака, Мондриана, Миро, Кандинского, Бранкузи, а также Клее, Матисса и Сезанна является среда, в которой они работают. Возбудитель их искусства состоит, прежде всего, в их исключительном занятии нахождением и упорядочения пространств, плоскостей, форм, красок и так далее, причем все, что не является необходимым для этих элементов, исключается».

Художники поп-арта не то чтобы отказались от пространства, плоскости, формы и цвета, однако, по крайней мере в своей основе, они стремились идти собственной дорогой и распахнуть окно слишком герметичного искусства, чтобы впустить свежий воздух улицы. Художественное направление не впервые обратилось к проявлениям обычной жизни. Задолго до того, как искусство сбросило с себя оковы ставившихся перед ним задач и служебной принадлежности (чтобы не быть ничем другим, кроме искусства), оно обратило внимание на очевидные и незаметные явления за пределами картинной рамы. Это происходило в разных контекстах. Служа церкви и светской аристократии, искусство прославляло их отношение к Богу и миру. На службе у буржуазии оно отражало обывательское видение мира и тех вещей, которые были для нее важны. Самосознание современного искусства

основывается на уверенности в освобождении от подобной зависимости. Даже если некоторые его противники классифицируют такое толкование как защитную реакцию и утверждают, что искусство должно было освободиться от прежних обязательств, так как его задачи могли быть эффективнее выполнены при помощи таких технических средств, как фотография и фильм, а также таких коммерческих форм коммуникации, как реклама, иллюстрированные журналы и комиксы. Так или иначе, одно остается бесспорным: с появлением продукции «второго нового культурного феномена» (Гринберг) и его массовым распространением искусство превратилось в самостоятельный культурный феномен, который, в целом, лишь косвенно связан с явной эмпирической реальностью.

Тот, кто ищет исторический апекс поп-арта в истории современного искусства, неизбежно приходит к дадаизму или Дюшану. Параллели напрашиваются хотя бы формально. Космос коммерческих картин засверкал разумно скомпонованными деталями в дадаистских коллажах Рауля Хаусмана и Ханны Хох, Георга Гросса и Джона Хартфилда. Свою фантастическую вселенную Макс Эрнст сформировал из популярных иллюстраций. Клей и ножницы заменили кисть и краски, а иллюстрированные журналы стали средствами выражения искусства. Курт Швиттерс, немецкий дадаист, в Ганновере в собственной квартире построил дом из мусора и называл его «мерц». Очевидно, что дадаизм держал под прицелом буржуазное искусство – прежде всего то, которое базировалось на образованности и хорошем вкусе.

1962 – Кризис на Кубе

1962 – Смерть Мэрилин Монро

1962 – Первый пилотируемый космический полет в США

1962 – Первый телевизионный спутник-ретранслятор «Телстар»

1963 – Появление движения «Флюксус» в Германии



15

15. КУРТ ШВИТТЕРС

Сооружение «мерп». Около 1933

Смешанная техника

Ганновер, Музей Шпренгеля

16. ДЖОРДЖ СЕГАЛ

Мясная лавка, 1965

Гипс, дерево, металл, винил, оргстекло

238 x 252 x 123 см

Торонто, Художественная галерея Онтарио, дар Фонда женского комитета

17. ТОМ ВЕССЕЛМАН

Курильщик 1 (Рот 12), 1967

Холст, масло, 2 части. 277 x 216 см

Нью-Йорк, Музей современного искусства, фонд Сьюзен Морзе Хиллес

Дадаизм мыслился его создателями как «удар по физиономии» буржуазии. Он покончил с буржуазией и ее культурой. Был ли поп-арт в аналогичном, с точки зрения культурной ситуации, исходном положении?

Пожалуй, вряд ли – ни в политическом, ни в экономическом смысле. Впрочем, выразительные произведения художников поп-арта свидетельствуют об их полном невнимании к политике. Критические выпады против пороков капиталистического общества были единичными. При этом художники поп-арта не нарушали основ социального согласия. В лучшем случае, они высвобождали скрытые общественные механизмы. С другой стороны, кубисты также открыли мир массовой культуры, приклеивая на свои работы вырезки из газет, а американский художник Спарт Дэвис скопировал на свою картину *Одол* (1924) бутылку с жидкостью против запаха изо рта. Список потенциальных предшественников можно продолжать, не беспокоясь ни одного из запрещенных реалистов. В США ни один художник поп-арта не додумался хвалить преимущества анархии. Только киноандеграунд, на счету которого несколько примечательных работ Уорхола, признал свою причастность к эстетическому бунту и одновременно расторгнул соглашение, существовавшее между документальным и художественным фильмами.

То, что английская живопись и скульптура поддались на чары предлагавшихся обществом потребления пестрых картинок и коммерческой культуры, имело свои причины. В то время как США в пятидесятые и шестидесятые годы XX века переживали период экономического

расцвета и достигали рекордных уровней частного потребления, экономика Великобритании лишь медленно оправлялась от опустошительных последствий Второй мировой войны. Когда броская роскошь коммерческой рекламы, а также голливудские мечты стали снова постепенно захватывать улицы печального Лондона, они распространили свою соблазнительную привлекательность и на деятелей искусства.

Ричард Хамилтон встретил вызов культуры потребления с противоречивыми чувствами. Его коллаж *Что делает наши современные дома такими особенными, такими привлекательными?* (*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* 1956) – прекрасный образец ранней художественной переполусовки. Этот коллаж был задуман для каталога выставки «This is Tomorrow» («Это завтрашний день»), проходившей в лондонской галерее Уайтчепел в 1956 году, и был использован в качестве мотива для плаката.

Выставка «This is Tomorrow» не была демонстрацией произведений поп-арта на заре его развития, однако она дала этому направлению несколько важных стимулов. Экспозиция состояла из двенадцати отдельных выставок, размещавшихся в замкнутых помещениях, где участники (главным образом архитекторы-урбанисты), дали волю фантазии. Основной задачей выставки было обратить внимание на визуальные характеристики техногенной окружающей среды. «Что из этого вышло, оказалось удивительным: ряд представленных проектов протянулся от строго архитектурных павильонов к витринам универсальных магазинов и невообразимому, чрезвычайно эффектному яр-

1963 – Убийство Джона Ф. Кеннеди в Далласе, штат Техас

1963 – Расовые беспорядки в США

1963 – Ингмар Бергман снимает фильм «Молчание»



16



17

марочному сооружению» (Ричард Хамилтон). Мероприятие открыло людям глаза на неизвестные горизонты будущего развития искусства. Кроме того, выставка «This is Tomorrow» стала примером возрастающего значения выставок в публичном обороте искусства. Они выступали в роли основных разграничителей и объединяли отдельные художественные инициативы в очевидные тенденции.

«Для меня, – отмечал Хамилтон, – стоял не столько вопрос поиска художественных форм, сколько вопрос проверки ценностей. Мы противостоям тем, кто, прежде всего, стремится к созданию нового стиля. Мы отказываемся от мнения, что «завтрашний день» получит выражение в установлении жестких представлений о форме. «Завтрашний день» может лишь увеличить значимость нашего сегодняшнего зрительного опыта. Нам нужно не определение глубокомысленного произведения искусства, а развитие нашего богатого потенциала, дабы суметь принять и применить постоянно расширяющийся визуальный материал. Все созданные с 1956 года картины демонстрируют попытку использовать эти преимущества самым эклектичным и самым всеобъемлющим способом».

Художник не говорил о главенстве искусства при его столкновении с образами-вызовами городской массовой культуры. Вместо этого он предлагал ему использовать не востребованный ранее фонд, материал, как он его называл, а именно изобразительные формулы рекламы, фильмов и телевидения, которые должны были дать «высокому» искусству (неистовая энергия которого, казалось, постепенно

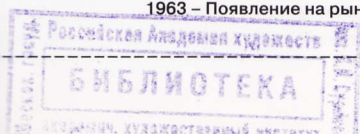
ослабевала) новую живительную силу. Этим Хамилтон, как и его единомышленники, осквернял гринбергское определение авангарда. Ибо он поднял вопрос о границах собственно художественного воздействия. «Если авангард имитирует методы искусства, то китч подражает (...) коммерческой культуре», – заявлял Гринберг. Любое соприкосновение с коммерческой культурой, по его мнению, должно было неизбежно и непоправимо нарушать чистоту художественного намерения.

Тем не менее Хамилтон недалеко ушел от Фрэнсиса Бэкона. Последний перерабатывал в своих картинах кадры из легендарного фильма Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин»» (1925) и фотографии движущихся объектов Эдварда Майбриджа. Хамилтон, в отличие от Бэкона, вмешался не в структуру фотографического материала, а создал из различных элементов фотографий новую фотографическую реальность, проявив себя в использованных материалах. Его работа *Моя Мэрилин* (*My Marilyn*; 1964) объединяет несколько снимков кинозвезды Мэрилин Монро в купальнике на пляже, а точнее, репродукции маленьких фотографий-контактов. Некоторые из снимков художник частично раскрыл и обрезал. Другие фотографические образы приобрели смягченные живописные формы, как это обычно делается в рекламе косметики. Однако, вопреки сближению с изобразительными клише – «картинками» культуры потребления, Хамилтон сохранил по отношению к ним необходимую дистанцию.

Европейские критики видели в британском поп-арте прежде всего критическое отношение к индустриализированному изобра-

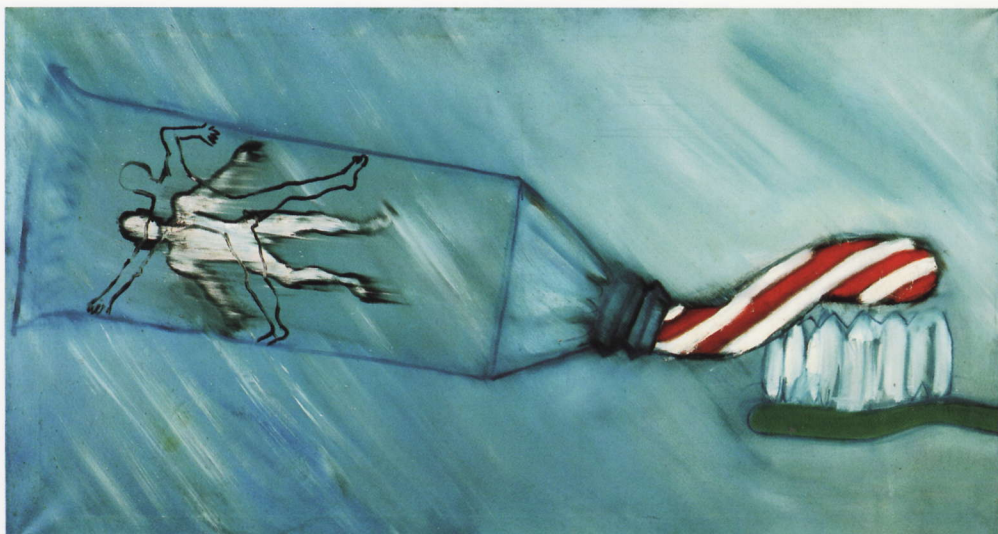
1963 – Появление на рынке первых камер быстрой съемки типа «Кодак Инстаматик»

1964 – В Великобритании к власти приходят лейбористы



113653

17



18

тельному миру средств массовой информации. Тем не менее большинство произведений этого направления не оправдывает подобной оценки. Питер Блейк, Ричард Смит, Дерек Бошир, Патрик Колфилд, Дэвид Хокни, Ален Джоунс и Питер Филлипс, действительно, с различной степенью интенсивности и разного рода целями обращались к визуальным формам поп-культуры, а «ненастоящий» поп-художник Эдуардо Паолоцци, создавая своих броских красочных роботов, по меньшей мере, платил дань фантастическим порождениям современной цивилизации. Однако эти художники переплавляли избранные элементы коммерческого языка в субъективный искусственный язык, навязывая ему особенности собственного видения, но тем не менее отказываясь сделать свои высказывания экспрессивными. Их манера была холодной и деловой, почти абстрактной или как бы вторичной. В отношении применявшихся художественных приемов, отличавшихся налетом официальности и стандартизации, они были родственны ведущим американским поп-художникам, в частности Ольденбургу, Лихтенштейну, Розенквисту, Весселману и Уорхолу.

В картине *На балконе* (*On the Balcony*; 1955–1957) Питер Блейк демонстрирует весь арсенал изображений: здесь представлены титульные листы иллюстрированных журналов «Life» и «Weekly Illustrated», пестрые почтовые открытки, фотографии поп-звезд, снимок королевского семейства, фотография сэра Уинстона Черчилля вместе с королем и королевой, карикатура. В аналогичном порядке расположены изображения картин, в том числе *Балкона* Мане (1868). Добавляются

предметы повседневного обихода, полупустая бутылка минеральной воды или лимонада, упаковка маргарина, газета и ряд других вещей. Все предметы выписаны художником крайне педантично. Перед нами – исключительный образец эстетического деликатеса, написанный красками коллаж, и, если хотите, результат ловкого превращения «прогрессивной» художественной техники в живопись старых мастеров.

Ричард Смит переселился в США и объединил достижения абстрактного искусства с очевидными стандартами культуры потребления. Пачки сигарет и картонные упаковки от пищевых продуктов побудили его на создание гигантских иллюзионистических картин. Иногда он обрезал формат своих живописных работ таким образом, что по завершении они казались трехмерными произведениями.

Дерек Бошир в своем творчестве сохранил признаки экспрессивной живописи, снабдив их некоторой долей иронии. В *Первой картине с зубной пастой* (*First Tooth Paste Painting*, 1962), на горизонтально размещенном тюбике с зубной пастой он поместил силуэты двигающейся, по-видимому мужской, фигуры. В правой части картины зубная паста в красно-белую полоску выдавлена на зеленую зубную щетку. Как и Блейк, Бошир является превосходным художником, и вряд ли он когда-либо согласился бы пожертвовать высоким уровнем своего мастерства во имя коммерческой живописи. Его картины можно также назвать зрительными воплощениями негативных утопий. Технологические достижения и стандартизированные образцы поглощают или потопляют индивидуальность. Картины Смита, который был дружен с Боширом,

1964 – Начало войны во Вьетнаме

1965 – Смерть Ле Корбюзье

1964 – Жан-Поль Сартр отказывается от Нобелевской премии

1965 – Усиление военного вмешательства США во Вьетнаме



19

18. ДЕРЕК БОШИР

Первая картина с зубной пастой. 1962

Холст, масло. 76 x 137 см

Шеффилд, Городские художественные галереи

19. РИЧАРД ПЕТТИБОН

Энди Уорхол — Мэрилин Монро. 1968

Холст, трафаретная печать. 13 x 13 см

Нью-Йорк, Музей современного искусства, дар Фрэнсиса Кича

хотя и должны были стать «социальными комментариями», имели перевернутое, комичное выражение. Билли Уайлдер говорит: «То, что я ругаю за отсутствие серьезности, является слишком серьезным».

Ален Джоунс с головой погрузился в гущенный гнев феминисток. Когда художник прямо-таки эмфатически прославлял груди, зады и ноги женских моделей и таким образом фетишизировал их, прозвучало простое заключение: сексуальный. Наконец, художник превратил специально созданные женские манекены в столы и стулья, коварно приглашая использовать женские формы. Тем не менее художник ни в коем случае не прощался в своих объектах со знакомой художественной системой — он лишь истрепал ее до дыр. Он отрицал свою связь с коммерческим миром образов: для него «голова с галстуком» — это «фаллический символ-тотем», а не составная часть «иконографии поп-культуры».

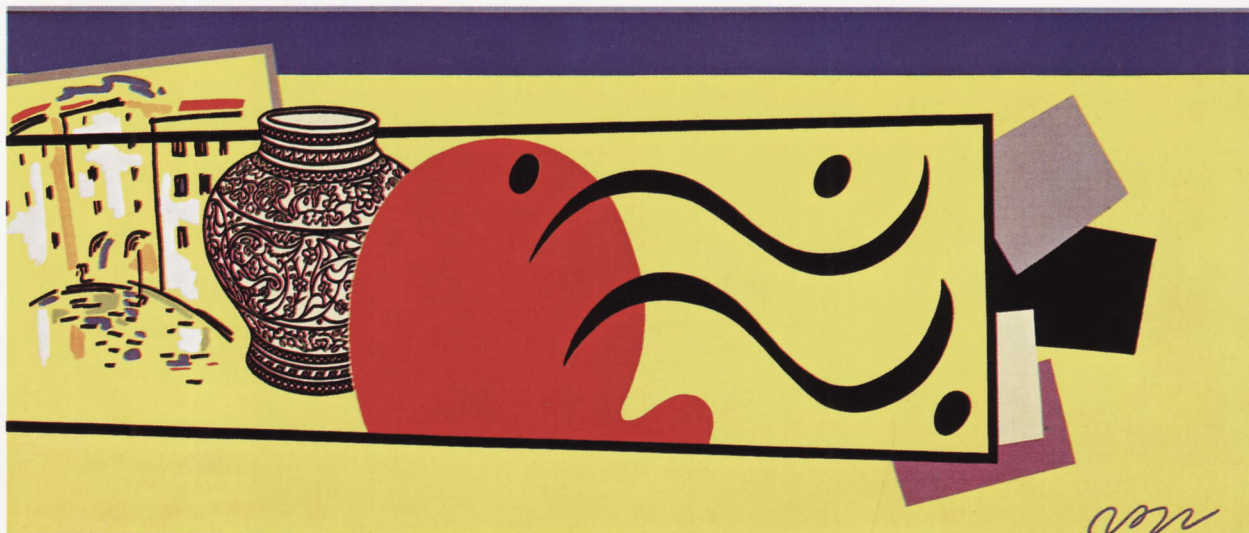
Личные представления и идеи Дэвида Хокни определили особенности его собственной художественной вселенной. Кажущийся детским, графичный стиль мастера наделяет его картины аурой безоблачной невинности, а часто используемый художником яркий свет создает ощущение сверхреальности. Гельдцалер, друг художника, которому он посвятил несколько портретов — например *Генри Гельдцалер* и *Кристофер Скотт* (1969), — ставит под сомнение принадлежность художника к поп-арту. Его доказательство озадачивает: «Для Хокни источниками вдохновения и примерами для подражания были, скорее, работы поэтов Джорджа Герберта и Эндрю Марвелла или ху-

дожников Дега и Тулуз-Лотрека, а не ежедневные газетные заголовки. Любопытен его подход: он использует ограниченное пространство для размещения большого количества данных, которые обрушиваются на нас как шумовой фон»⁶. Помимо нескольких ранних картин, Хокни не написал ни одной очевидной поп-работы. Изображение коробки чая в иллюзионистическом стиле (*Tea Painting in an Illusionistic Style*; 1961) является одной из картин художника в стиле поп-арт — остроумное «фигурное полотно» предстает как чайная коробка для великана.

Никто из британских художников его поколения не вдохновлялся столь безоговорочно духом и проявлениями коммерческой культуры, как Питер Филлипс. Вместе с Боширом, Джонсом и Хокни он представляет третью волну поп-арт в Англии и вторую его фигуративную волну, мудро направляемую уважаемым всеми Хамилтоном. Его характерные картины перерабатывают броские формы со световых табло игровых автоматов, с их яркими вспышками и вызывающе привлекательными образами красок (так называемыми пин-ап), и раздувают их до масштаба тоталитарной претензии. Они выплескивают на зрителя безжалостный поток визуальных раздражителей. Во время двухлетнего пребывания в Нью-Йорке (1962–1964) Филлипс приобрел краскораспылитель, возможность употребления которого он уже успел обдумать. «Употребление устройства было логичным, почти неизбежным развитием его прежних художественных методов. Непосредственным результатом применения краскораспылителя была, пожалуй, еще более явная и действенная непосредственность его

1965 – Развитие языка программирования Бэйсик

1966 – Немецкие (студенческие) организации объединяются во Внепарламентскую оппозицию (АРО)



20

изобразительного языка» (Кристофер Финч). Категорично отвергавший индивидуальную манеру письма, принимавший коммерческие изобразительные формулы и избиравший необычные форматы, Филлипс был не только самым последовательным британским поп-художником. Духовно именно он оказался ближе всех к американским художникам поп-арта. Столь же последовательным, как Филлипс, в своем творчестве был, пожалуй, только Колфилд.

С точки зрения нефилтрованной поп-идеологии, американских художников от английских отделяют последствия разрыва культурного развития США с европейской традицией. Нельзя сказать точно, когда произошел этот разрыв. Однако он был спровоцирован и поддержан расцветом той коммерческой культуры, которую Гринберг охарактеризовал как «китч». Навесив на явление свой полемический ярлык, он вызвал к жизни столь же ошибочные заключения, как и Эллуэй, подаривший ему более благозвучное наименование – «народная культура». Популярная культура, которая при рассмотрении под другим углом называется также массовой культурой, не является ни результатом развития локальных культурных традиций, ни порождением народа. Она – продукт растущей индустриализации западного общества, регулирующий его связи и механизмы. Ориентированная на потребительские запросы горожан, она чутко предвидит возможные изменения коллективных настроений и поведения. Ее авторы – это профессиональные дизайнеры, так называемые художники, которые должны работать по чужому заданию и согласовывать собственные

представления с представлениями заказчика. Можно сравнить их с художниками доавангардного периода, например с членами средневековых строительных цехов и мастерских Нового времени. Их деятельность также совершается в условиях разделения труда, и они не могут контролировать свою работу на этапе завершения продукта труда в целом.

Заинтересованные критики всегда с подозрением относились к производству объектов культуры промышленным способом. Для Макса Хоркхеймера и Теодора В. Адорно такое производство было инструментом тонкого давления, регулируемого экономическими и политическими властями. Его результаты имели своей целью заставить людей забыть об их основополагающих интересах, и, захватив сознание, привести их к поверхностному замещающему удовлетворению (психологический термин, означает замещение другими действиями желания, реализации которого препятствуют социальные запреты или собственные стремления. – *Примеч. перев.*). Кроме того, оно при помощи стандартизированного и максимально обобщенного массового производства способствовало медленному выравниванию интеллектуального уровня. Гринберг воспринимал этот процесс аналогичным образом.

На примере коммерческого фильма Рене Кёниг рассуждал более развернуто: «Чтобы воздействие массовых фильмов и телепередач действительно служило делу обезличивания публики, необходимо каждый раз работать либо с одинаковыми по своим взглядам, либо

1966 – Микеланджело Антониони снимает фильм «Блю-ап»

1966 – «Культурная революция» в Китае

1966 – В галереях появляются произведения минимализма

1966 – Хепенинги становятся формой художественного выражения

20. ПАТРИК КОЛФИЛД

Мастерская художника, 1964

Дерево, масло. 91 x 281 см

Лондон, Совет по искусству Великобритании

21. ДЭВИД ХОКНИ

Генри Гельдшалер и Кристофер Скотт, 1969

Холст, акриловые краски. 213 x 305 см

Частная коллекция



21

с полностью пассивными зрителями»⁷. Однако первое его предложение не имеет под собой основания, так как потенциальные зрители происходят из различных социальных слоев с разными способами мышления; кроме того, они разнятся по полу, возрасту, профессии, доходу и культурным приоритетам. Что касается второго предложения, то оно также несостоятельно, так как в кино ходят только определенные люди, при этом они также реагируют на фильмы не одинаково. По сравнению с традиционными видами искусства, кино, благодаря своему большому радиусу действия, имеет еще одно бесценное преимущество. Оно «не обязательно» выявляет «общеизвестные, приведенные к жестким формулам настроения и представления», прежде всего обращается «к скрытым, часто тайным мыслям и желаниям (...), происходящим из коллективного бессознательного». По всей вероятности, Лихтенштейн, Ольденбург, Розенквист, Весселман и Уорхол были более или менее усердными посетителями кинозалов. Однако они точно извлекали выгоду из *american way of life* («американского пути развития»). Кроме того, во время, после или параллельно со своими художественными занятиями они, отчасти по собственному желанию, отчасти, чтобы добыть средства к существованию, приобщились к коммерческим художественным практикам. Лихтенштейн выступал как чертежник и дизайнер окон и изделий из листового железа. Ольденбург пробовал себя как журналист и публиковал рисунки в иллюстрированных журналах. Розенквист некоторое время занимался рекламой, а Весселман учился рисовать комиксы. На коммерческом поприще более

других преуспел и прославился Уорхол. Чего только стоит его маньеристская реклама обуви. «Однако в первую очередь все они были художниками, которые отдавали силы серьезной живописи. (...) Все они стремились прочь от мимолетной рекламы с ее имитацией современного искусства» (Люси Липпард).

Формированию и реализации их амбиций способствовала быстрая смена обстановки на художественной сцене. Если на заре Нового времени подмастерьев поддерживали и продвигали в большой мир их мастера, во времена буржуазии ученикам помогали их учителя, а в Новейшее время художникам – писатели и критики, то со времен авангарда все более решающее влияние на судьбы художников стали оказывать продавцы произведений искусства. Своим грандиозным международным резонансом абстрактный экспрессионизм был не в последнюю очередь обязан убедительному союзу влиятельных художников, эрудированных критиков (таких как Гринберг, Харальд Розенберг и другие) и опытных торговцев произведениями искусства, обладавших верным художественным чутьем, готовых идти на риск и способных настоять на своем. Под знаком авангарда торговля произведениями искусства вышла из своей прежней тени, как танец посредника, ставшего ключевым игроком на художественной сцене. В даунтауне Манхэттена, настоящем ремесленном квартале, когда-то пережившем лучшие времена, в сороковые и пятидесятые годы XX столетия молодые и любящие эксперименты художники устраивали свои мастерские, а смелые предприниматели – художественные галереи. Арендная

1967 – Убит Че Гевара

1967 – В США появляется лэнд-арт

1967 – В Италии возникает «арте-повера» («бедное искусство»)

22. КЛАС ОЛЬДЕНБУРГ

Мягкая печатная машинка, 1963

Холст, акриловые краски, хлопковое волокно,
деревянные основа и детали, шпагат
23 x 66 x 70 см
Частная коллекция



23. ДЖЕЙМС РОЗЕНКВИСТ

F 111, 1964–1965

Холст, масло. 305 x 2621 см
Нью-Йорк, Музей современного искусства,
дар мистера Алекса Л. Хиллмана и миссис
Лилли П. Блисс

плата были низкой. Одни нуждались в платформе, чтобы заявить о себе в художественном мире, другие знали, что их меркантильные интересы будут удовлетворены тем лучше, чем быстрее их клиентам удастся превратиться в успешных художников. Дело основывалось на взаимности. Общества художников и меценаты давали прогрессивным художникам дополнительную возможность продемонстрировать свой талант вне коммерческих галерей и обратить на себя внимание. Державшие маленькие галереи Лео Кастелли, Илеана Соннабенд, Иван Карп и Ричард Беллами едва ли в меньшей степени содействовали становлению поп-арта, чем сами его художники или первые положительно настроенные критики и музейные кураторы, в частности Эллоуэй, Г.Р. Свенсон, Липпард, Джон Копланс, Гельдцалер или Уолтер Хоппс.

В капиталистических США коммерческий успех не был недостатком – скорее, он означал общественное признание и известность, даже если о нем много не говорили. Джаспер Джонс, творчество которого обычно воспринимается в рамках поп-арта, однажды воспользовался язвительным замечанием художника Виллема де Кунинга о продавце его работ Кастелли и отлил в бронзе две пивные банки, со всей тщательностью нарисовав к ним этикетки и поместив их на общее основание. Дело в том, что де Кунинг утверждал, что Кастелли способен продать как искусство все, что угодно, в том числе и пивные банки. Де Кунинг, как весело вспоминал Джонс, оказался прав.

Уже в 1954 году Кастелли выставил в своей галерее произведения Джонса. Этот художник задался в творчестве сложным вопросом,

чем же, собственно, являются произведения искусства, и создавал картины, которые, казалось, выдвигали противоположные требования. К тому же он выбирал для своих работ совершенно особые мотивы: знамена, мишени, числа. Изображения знамен и мишеней затрагивают вопрос тождественности. Что же они означают у Джонса в действительности? Знамена, мишени, числа или же просто не преследующие определенной цели произведения искусства? Нужно ли вспоминать о патриотизме, изучая картину со знаменем, и целиться револьвером в мишень, или же эти изображения являются только эстетическими объектами? Джонс мастерски подкопался под претензии современного искусства на радикальную автономию – идеологическую предпосылку авангарда, и проиллюстрировал их принципиальную несостоятельность ввиду непостоянства значений даже самых невзрачных вещей. Эти значения постоянно меняются в контексте изменения проецируемых на вещи интересов. Формально Джонс охладил эмоциональный язык абстрактного экспрессионизма, но придал особое значение мастерской живописной завершенности картины с отпечатком индивидуальности.

«Я не являюсь поп-художником!» – говорил Джонс, и, в действительности, почти ничто не связывает его с поп-артом – кроме того, что он отверг правила авангардного искусства, открыв зрителю не подчиненные им эстетические пространства и сделав факт воздействия произведений искусства одной из своих художественных задач. В подражании предметам он зашел так далеко, что его работы превратились в чистую имитацию, а разницу можно было проследить только

1967 – В Западном Берлине во время демонстрации против приезда шаха Ирана убит студент Бено Онезорг

1967 – Южноафриканский хирург Кристиан Барнард проводит первую пересадку сердца человеку



23

в чувственной живописной разработке мотива. Поэтому он, как бы вопреки собственной воле, является пионером поп-арта.

Пока Джонс оставлял открытым вопрос выбора между искусством и реальностью, Роберт Раушенберг формировал свои сложные работы из всевозможных предметов будничного мира, насыщая их реальностью в самом прямом смысле. На его работах появлялись копии газетных статей, фотографии из прессы, пин-ап, уличные вывески, буквы, проволока, древесина, трава и даже чучела кур и коз. Разнообразные находки Раушенберг накладывал на эмоционально написанные живописные поверхности, организовывая кажущуюся мешанину в сложное эстетическое единство. При этом избранные материалы не подчиняются полностью категории художественного. Создается напряженность между сферами художественного и реального. С обеими Раушенберг обращался равнозначно, вследствие чего художественное приобретало характер реального.

Раушенберг в известной степени также ставил вопрос о тождественности картины, тем более что многие из использованных им свидетельств реальности были продуктами массовой культуры.

Художник использовал как традиционные живописные техники, так и новейшие художественные приемы. Прием перевода на бумагу текстуры материала путем ее натирания – фроттаж, Раушенберг позаимствовал у сюрреалиста Макса Эрнста; как и Уорхол, он стал использовать коммерческую технику трафаретной печати для воспроизведения фотографий.

Хотя Джонс и Раушенберг не расставались с постулатом художественной субъективности, в своих работах они придавали сфере реального больше значения, чем английские поп-художники. В их картинах Макс Имдаль совершенно справедливо увидел симптомы «кризиса тождественности». Художникам было доверено оформлять реальность. Они оформляли витрины элитного универмага «Бонуит Теллер» на 5-й авеню и участвовали в легендарном хепенинге Аллана Капрова «Одиннадцать хепенингов в шести частях» («Eighteen Happenings in Six Parts»; 1959).

Будучи смешением театрального представления с элементами танца и свободной драматургии, нетрадиционной манерой художественного изображения и ежедневными действиями, хепенинги были эстетической попыткой избежать изоляции художественного авангарда, на которую он сам себя обрекал. Аллан Капров в США, Жан-Жак Лебель и Вольф Фостелл в Европе превратили хепенинг в провокационную художественную форму – а также в противоположность популярной культуры. «Искусство – это жизнь», – звучал их девиз.

В пределах жизненного пространства даунтауна Манхэттена, где стена к стене жили таланты и сумасшедшие, состоялись и самые ранние групповые и индивидуальные выставки Лихтенштейна и К^о. Благодаря общим предприятиям, друзьям или целям художники знакомились. Ольденбург, как Дайн Лихтенштейна, прекрасно понимал Капрова. Они сами устраивали хепенинги. Розенквист учился в одной школе вместе с Ольденбургом и Робертом Индианой, а затем вместе

1968 – Убийство Мартина Лютера Кинга в Мемфисе, штат Теннесси

1968 – Поражение «Пражской весны»



24

они посещали уроки рисования. Лишь после этих занятий Розенквист нашел себя в рекламе. Весселман после своих абстрактно-экспрессионистических опытов обратился к коллажам и манипулировал объектами реальности, Уорхол блистал коммерческими проектами дизайна обуви. Вопреки серьезности их художественного образования, они глубже укоренились в коммерческой культуре, нежели Джонс и Раушенберг, Капров и английские мастера поп-арта. Их занятия не ограничивались исключительно искусством, где им не удалось преуспеть с первого раза. Они должны были согласиться с окольными путями, связанными с теми или иными отраслями популярной культуры. Кино, дизайн и реклама принадлежали к их культурному окружению, так же как гамбургеры и кола.

Поэтому не удивляет, что после напрасных упражнений в абстрактно-экспрессионистической манере они, находясь в поиске оригинальных и, вместе с тем, выразительных образных форм, обратились к разностороннему визуальному репертуару массовой культуры. Здесь они были специалистами. Прибегая к клише, художники и ранее цитировали этот убедительный образный язык, который они могли художественно переработать или использовать его элементы в коллажах и монтажах. Мастера поп-арта, в свою очередь, полностью перенимали этот искрящийся язык, адаптируя и при необходимости приспосабливая его специфические особенности под собственные художественные нужды и замыслы. Они не довольствовались тем, чтобы, по примеру Дюшана, просто целиком переносить комиксы, товарные знаки, рекламу,

фотографии или кино в контекст искусства. Скорее, они эстетически преображали продукты популярной культуры и дарили им, конечно щеко-тливую, принадлежность к вечности.

В известной степени художники поделили между собой весь спектр визуальной популярной культуры: подолгу работая в том или ином своем сегменте, они постоянно варьировали его признаки. Лихтенштейн обратился к визуальным шаблонам комиксов. Уорхол, когда увидел картины Лихтенштейна, расстался с комиксами и перешел к этикеткам от банок с супами, коробок с моющими средствами и бутылок с лимонадом, а также к фотографическому репродуцированию изображений кинозвезд, автомобильных катастроф и падений самолетов, электрических стульев, мафиози и всемирно известных произведений искусства. Ольденбург изображал предметы обихода и продукты питания в необычных масштабах и материалах. Весселман совершенствовал рекламный дизайн, а Розенквист рисовал в модных тонах непонятные рекламные картины, в которых боевые реактивные самолеты, женские ноги, автомобили марок «Фольксваген» и «Форд» соседствовали с макаронами в томатном соусе. Они достаточно быстро обозначили свои «клеймсы» (от англ. «притязания». – *Примеч. перев.*) и начали профессионально формировать индивидуальные особенности собственного творчества, которые могут быть поверхностно интерпретированы как характерные черты стиля.

Другая согласованность действий проявилась в обезличенной художественной трактовке мотивов и возвращении ровного и закон-

1968 – Студенческие беспорядки в Германии, Бельгии, Японии, Мексике, Югославии, Польше и во Франции;
в Берлине совершено покушение на Руди Дучке

24. ТОМ ВЕССЕЛМАН

Пейзаж № 2, 1964

Холст, фотография, масло, пластик

193 x 239 см

Кёльн, Музей Людвига

25. СИГМАР ПОЛЬКЕ

Подруги, 1965

Холст, масло. 150 x 190 см

Частная коллекция



25

ченного способа нанесения краски, отличающего профессиональную живопись на заказ. О состоянии художника, его настроении, мыслях, чувствах и желаниях такие работы не дают никакой информации. Никто не мог себе представить, что Лихтенштейн был помешан на комиксах, а Уорхол – на обычных фотографиях. Хотя большинство художников продолжали отдавать предпочтение ремесленным техникам – только Уорхол механизировал творческий процесс, – их картины могли также создаваться помощниками по инструкциям. Так или иначе, помощники начали выполнять основную работу в ателье после того, как результаты деятельности были признаны художественным рынком и привлекли таких коллекционеров, как владелец таксомоторного парка Роберт Скулл – его коллекцию поп-арта затем купил представитель среднего класса немец Карл Штрехер, – архитектор Филип Джонсон и издатель Харри Абрамс.

Лихтенштейн сводил многословную, развивавшуюся от сценки к сценке линию комиксового рассказа к единственной характерной картинке; реже – к нескольким. Он унифицировал комиксы, обостряя их суть. То, что фотограф Анри Картье-Брессон называл «решающим мгновением», Лихтенштейн выражал в своем видении комиксовых картинок. Шаблонный визуальный язык его образцов, которые никогда не были злободневными и уже начали покрываться патиной, позволял Лихтенштейну высказывать неиссякаемый поток чувств – тоску и страх, любовь и ненависть, как в кино, без соскальзывания в тягучую сентиментальность. В его работах часто ощущался иронический компонент,

прежде всего, когда он покрывал собственными знаками выдающиеся классические картины Нового времени.

«Если бы рекламщики захотели воздействовать на общественность при помощи радикальных методов, то они могли бы использовать для этого одну из картин Весселмана», – писал своего рода «пред-поп-художник» Джилл Джонстон, проникательно констатирующий, насколько небольшим был фактический разрыв между коммерческим и якобы некоммерческим искусством. Весселман, создавший группу картин *Большие американские обнаженные* (*Great American Nudes*), которые стали иконами поп-арта, объяснял: «Я использую плакатные образы, так как они являются истинными, точными изображениями того или иного объекта, а не потому, что они сошли с плакатов». То, что может казаться на улице пошлым, в художественной галерее и в музее способно приобрести неожиданную оригинальность.

Розенквист также не боялся соприкосновения с коммерческим искусством. Он создавал картины, используя техники, изученные им во время работы рекламным художником. Решение увеличивать размер живописной поверхности так сильно, чтобы зрителю не удавалось охватить ее одним взглядом, также основывается на хитроумных рекламных стратегиях. Искусственный мир работ Розенквиста не имеет отношения к обычным проявлениям реальности, в том числе к природе; их заменяет искусственная действительность популярной культуры, захватывающая и одновременно угрожающая. Изображение бомбардировщика F 111 предстает перед зрителем на живописном полотне

1968 – Стэнли Кубрик снимает фильм «Космическая одиссея 2001 года»

1969 – Сэмюэл Бекетт получает Нобелевскую премию

1968 – Смерть Марселя Дюшана

1969 – Рок-фестиваль в Вудстоке



26. ГЕРХАРД РИХТЕР

Складная сушилка, 1962
Холст, масло. 105 x 70 см
Частная коллекция

26

сенсационной длины в 26 метров, гигантский танк Розенквист наносит на прозрачную упаковочную пленку, а «жук»-«Фольксваген» превращается в страшное насекомое.

Самую ощутимую дистанцию по отношению к культурной индустрии сохранял Ольденбург. Его искусство таит в себе глубокую иронию и тайные анархические желания. Из папье-маше или каких-нибудь других неожиданных материалов он изготавливал копии товаров массового потребления, делая их непригодными для любого рационального применения или увеличивая их до таких чудовищных размеров, что они уже не вписывались в обычную для них среду, бросая вызов цивилизации.

Целиком и полностью художником поп-арта, без сомнения, является Уорхол. В его творчестве отразились все бунтарские идеи поп-арта. Уорхол своевременно опроверг утверждение о «контрреволюционности» этого направления искусства. Он исходил из собственно художественных представлений, которые не потерялись ни в избыточном индивидуализме, ни в размышлениях о преимуществах искусства. В современных средствах массовой информации и их технических возможностях он выискивал художественный потенциал, подходящий для современного общества. Он переносил их техники, материалы и формы в эстетическое поле искусства, дополняя легкой ретушью. Таким образом он превратил «кризис тождественности» живописи, который проявился в картинах с флагами и мишенями Джонса, в «кризис тождественности» современного искусства. Чем являются его

посмертные изображения кинозвезды Мэрилин Монро – живописными портретами или мифическими иконами? Как иконы они были бы наглядным воплощением умершей актрисы и принадлежали бы мифической реальности, а не искусству в современном смысле этого слова. И тем не менее уорхоловские серии с изображением Мэрилин переносили звезду прежде всего в область мифического. Творчество Уорхола было направлено против еще сохранившихся бастионов искусства ради искусства в пользу популярных средств массовой информации. Постепенно в частные галереи и музеи, на международные выставки и в коллекции проникли фотографии и фильмы. А вслед за ними сюда же пришли мода, культура тусовок, поп-музыка. Поп-арт Уорхола распахнул двери популярной культуре. С тех пор она больше не была всего лишь темой искусства, – напротив, само искусство стало постоянной составляющей популярной культуры. Поэтому утверждение Эллоуэя оказалось недалеким.

На специально созданной «Factory» («фабрике») изобретательный Уорхол организовал конвейерное производство картин, основанное на разделении труда. Изготовление картин происходило наполовину механически, наполовину вручную, посредством использования техники трафаретной печати, одной из самых популярных после Второй мировой войны техник коммерческого искусства. Сознательно небрежное исполнение картин должно было рассматриваться как уступка существующему в художественном мире предубеждению против совершенства популярного мира образов. Объекты работ Уорхола

1969 – Сверхзвуковой реактивный пассажирский самолет франко-английского производства «Конкорд» совершает первые пробные полеты

27. ДЖЕФФ КУНС

Майкл Джексон и Баблз. 1988

Керамика. 107 x 180 x 83 см

Сан-Франциско, Музей современного искусства, приобретено благодаря фонду Мэриан и Бернарда Мессенджеров и лимитированным фондам



происходят из мира потребления и иллюстраций. Повторяя одно и то же в своих бесконечных сериях, художник отражал стандартный принцип промышленного производства. Однако, с другой стороны, постоянное повторение является надежным средством эстетики индустриальной культуры, с помощью которого она подчеркивает значимость сенсационных событий.

Камера постоянно сопровождала Уорхола. Не случайно его фотоработы отмечают важный этап в истории фотографии. Кроме того, в качестве режиссера и создателя документальных и игровых фильмов он нашел место в истории кино. Уорхол был не только непревзойденным мастером и наблюдателем, он также тонко чувствовал закономерности культурного становления, осознанно обращая их в свою пользу. Благодаря его осмотрительной и отчасти разрушительной политике утверждение, что некоммерческое состояние является верным признаком выдающегося искусства, утратило свое значение. «Некоммерческое искусство подарило нам «Гран-Жатт» Сёра и сонеты Шекспира, а также многое другое, что уже нам не известно. С другой стороны, коммерческое искусство принесло нам много ординарного или чрезмерно напыщенного (два качества одной вещи), вплоть до отвратительного, но и графику Дюрера и драмы Шекспира»⁸, а также картины художников поп-арта, фотографии и кино...

примечания

- ¹ Lawrence Alloway: Die Entdeckung von Pop in England, in: Lucy R. Lippard. Pop Art. München, 1968. S. 27
- ² Ebd.
- ³ Lucy R. Lippard. Pop Art (wie Anm. 1). S. 9.
- ⁴ Peter Selz zit. nach Anna Umland. Pop Art and the Museum of Modern Art: An Ongoing Affair, in: Pop Art -Selections from The Museum of Modern Art, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art in collaboration with the High Museum of Art, hrsg. v. Harriet Schoenholz Bee. New York, 1998. S. 13.
- ⁵ Clement Greenberg: Avantgarde und Kitsch (1939), in: Clement Greenberg: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hrsg. v. Karlheinz Lüdeking, aus dem Amerikanischen v. Christoph Hollender, Amsterdam / Dresden, 1997, S. 29–55.
- ⁶ Henry Geldzahler: Hockney: Young and Older, in: David Hockney. A Retrospective, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, The Metropolitan Museum of Art, Tate Gallery, organized by Maurice Tuchman and Stephanie Barron. Los Angeles, 1988. S. 19.
- ⁷ René König. Soziologische Orientierungen, Vorträge und Aufsätze. Köln / Berlin, 1965. S. 544.
- ⁸ Erwin Panofsky. Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers. Frankfurt am Main, 1999. S. 52. Впервые статья была опубликована в 1936 г!

1969 – США выигрывают у СССР состязание в космосе: 21 июля американский астронавт

Нил Армстронг становится первым человеком, ступившим на поверхность Луны

на балконе

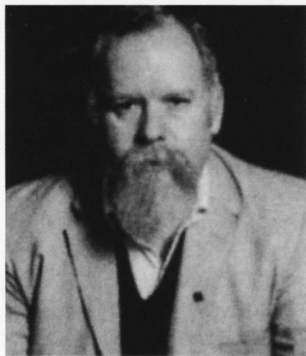
Холст, масло. 121 x 91 см

Лондон, Галерея Тейт

Еще до того времени, когда современное искусство узаконило собирание курьезов как «поиск истоков», художник Питер Блейк выступил в роли собирателя, или, по крайней мере, педантичного регистратора. Правда, его собрание получило выражение не в отдельных оригинальных экспонатах, а в живописном полотне, объединившем на зеленом фоне трактованные фронтально предметы коллекции художника. Эти предметы разделяют плоскость полотна с представленными на ней четырьмя молодыми людьми, которые сидят на скамье парами. На дальнем плане можно видеть косо поставленный стол, на котором стоит еще одна девушка; видна только нижняя часть ее тела. Характер изображен-

ных предметов лучше всего обозначается понятием «разное». Здесь можно увидеть титульные листы иллюстрированных журналов «Life» и «Weekly Illustrated», фотографию с Уинстоном Черчиллем вместе с королевской семьей, фотографию-панораму королевской семьи со своими родственниками из континентальной Европы, пачку сигарет, раскрытую книгу, еще одну фотографию, а также вымпел. Кроме того, на столе внизу слева Блейк изобразил обычные предметы ежедневного потреб-

ления: пачку маргарина, полупустую бутылку с лимонадом, банку сардин в масле, газету... Вероятно, художник «перечислил» все, что однажды скопилось в его ателье. Мотивы прорисованы аккуратно и тщательно, вплоть до самых мелких деталей, с почти фотографической точностью. Их исполнение сильно контрастирует со схематически поданными, почти детскими лицами и телами молодых людей. Ничто в картине не указывает на исключительность – если не считать шедевра Эдуарда Мане, который почти незаметно, в числе других предметов коллекции, появляется у левого края полотна: именно этот шедевр (*Балкон*, 1868) и дал название картине Блейка. Художник поместил работу Мане наравне с тривиальными объектами массовой культуры. В этом контексте картина фактически становится ее частью. Хотя принадлежность отдельных объектов остается не ясна, Блейк, очевидно, ставит в своей картине вопрос о статусе «шедевра в эпоху его технического репродуцирования» (Вальтер Беньямин).



*1932 – Дартфорде, Кент, Великобритания



Американское шоссе 1, № 5

Холст, полимерные краски. 177,6 x 207 см

Нью-Йорк, Музей современного искусства, дар мистера и миссис Герберт-Фишбахов

=====

Ничто за всю мировую историю, за исключением падений метеоритов и долгих ледниковых периодов, повлекших за собой сдвиги земной коры, не изменило так сильно земной ландшафт, как автомобиль. Не промышленность, не железные дороги и не самолеты. Но, в отличие от железных дорог и самолетов, автомобиль – это больше, чем просто важный фактор современной цивилизации и сильный двигатель экономики. Он является еще и символом индивидуальной свободы, свободы передвигаться без физического напряжения. Чтобы позволить это, земной шар был охвачен плотной сетью связанных друг с другом дорог. Машина мобилизовала массы, и в результате крупный город вырос в необозримый и неуправляемый мегаполис, с неизбежными пробками и снующими машинами. Вокруг автомобиля сложилась самостоятельная культура со специфической системой знаков и особенным поведенческим кодексом: культура движения. Аллан д'Арканджело, художник, связь которого с поп-артом довольно относительно, сделал психологический аспект этой культуры предметом своих картин, посвятив ему серии выразительных работ. В крупноформатных картинах пейзаж представлен так, как его воспринимает быстро едущий на машине шофер. Геологические, географические и культурные различия мелькающего за окном автомобиля пейзажа в восприятии человека за рулем обычно сжимаются до нескольких случайно замеченных деталей: например, прямой бесконечной ленты улицы, меняющемуся светофору, знакам из языка межнационального общения и небу на горизонте. В соответствии с этим художник ог-

раничивает изображение пейзажа элементарными формами и несколькими контрастными красками, то есть данными, которые фиксирует взгляд шофера. Единственный из художников поп-арта, д'Арканджело отказывается от роли беспристрастного наблюдателя. Композиция картины *Американское шоссе 1, номер 5* (*U. S. Highway 1, Number 5*), одной из пяти картин серии, отличающейся резкой перспективой, буквально затягивающей взгляд зрителя, переносит его к верхнему краю изображения, связывает восприятие полотна с физическим чувством. Она мобилизует взгляд и перемещает его по стремительно сокращающейся улице от безликого переднего плана к светящейся рекламе и появляющемуся за ней дорожному знаку. Живописная поверхность превращается в виртуальный киноэкран с мнимой движущейся картинкой, которая словно была снята быстро перемещающейся камерой. Ровные цветовые поля и простая композиция полностью противоположны эмоциональному воздействию картины. Сами по себе ступающиеся сумерки не вызывают никаких романтических чувств. Картина как таковая является также символом безграничного потенциала американской мечты, снова и снова воспевавшейся в литературе, фотографии и, прежде всего, в кино.

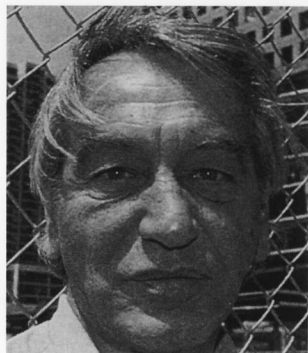


дорожные полосы номер 13

Холст, масло. 200 x 253 см

Кёльн, Музей Людвиг

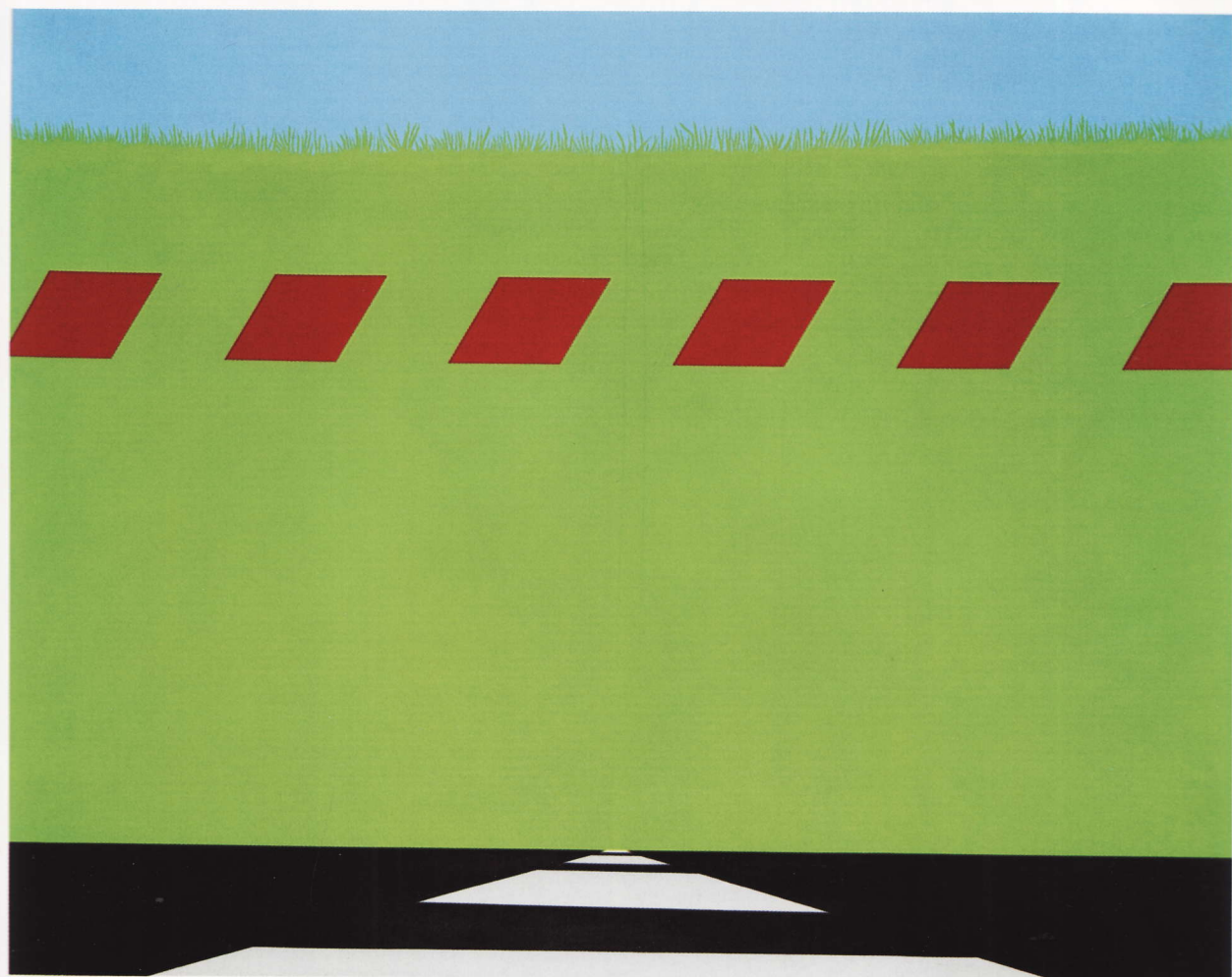
Расположенные на черном фоне в нижней части картины резко уменьшающиеся белые полосы стремятся к точке сближения. Одновременно эти полосы являются частями треугольника. На его вершине словно балансирует оставшаяся большая часть картины. Композиция и образный строй полотна соответствуют абстрактной работе. С другой стороны, название картины позволяет понять, что в ней был заложен эффект узнаваемости. В результате тонкая черная лента начинает читаться как улица, полосы – как пешеходный переход, большая ядовито-зеленая поверхность – как луг, шесть одинаковых ромбов, удаленных друг от друга на одном и том же расстоянии, – как заграждение, а голубая лента сверху, той же ширины, что черная внизу, – как небо. Сопоставленная с условиями реальности, такая интерпретация, однако, вызывает раздражение. Перспективное схождение белых полос заманивает взгляд зрителя в глубину картины, который, как пешеход, спешит через улицу. Однако после этого перед ним вырастает практически непреодоли-



*1930 – Буффало, Нью-Йорк, США

мая зеленая стена, натываясь на

которую зритель снова возвращается к переднему плану картины. В силу контрастности двух дополнительных цветов, красного и зеленого, кажется, что лишь красные геометрические фигуры в верхней трети зеленого поля прорывают зеленую стену. При этом не возникает четкой уверенности, что находится на переднем, а что на заднем плане. При их созерцании зеленое поле и красные фигуры постоянно меняют свое положение. В этой игре художник воплощает художественный принцип всей картины. Ее постоянное балансирование между пространством и площадью фактически соответствует ее промежуточному положению между абстрактной и реалистической живописью. Вместо «или – или» основным принципом полотна становится «как – так и». Д'Арканджело кажется ближе к Элсворту Келли и мастерам «живописи четких контуров», нежели к Лихтенштейну и Уорхолу. Кроме того, он также использует типичные средства оп-арта. Благодаря грандиозной, с одной стороны, а с другой – лаконичной, живописи, он заставляет зрителя перестать чувствовать землю под ногами. Такого же результата добивался Альфред Хичкок, когда он двигал камеру вперед и одновременно крутил в обратную сторону зум. Д'Арканджело продолжил в своем творчестве великую традицию американской пейзажной живописи, хотя и рассматривал окружающий мир взглядом современного автомобилиста. Позже он также обратил внимание на оптические возможности, которые дает пассажиру воздушный транспорт.



двойной изометрический автопортрет (плед)

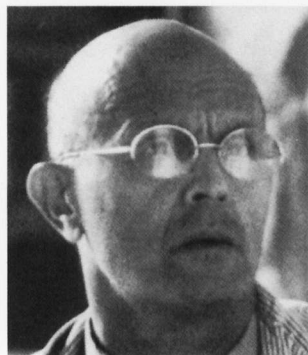
Холст, масло, дерево, металл. 145 x 215 см

Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни, дар Хелен У. Бенджамин

=====

Хотя картины, а точнее, его изобразительные объекты, экспонировались и экспонируются на всех важных выставках поп-арта, этот художник всегда относился к значению поп-арта скептически. Однако внешне кажется, что произведения Дайна (прежде всего, ранние) мало отличаются от картин Лихтенштейна и Уорхола. Кроме того, в творчестве Джима Дайна отчетливо читается равнодушное отношение к царству повседневности, так же, как и удаленность от абстрактного экспрессионизма. Не менее очевидной является внутренняя отстраненность художника от популярной культуры. Во времена первых громких заявлений поп-арта одним из излюбленных объектов картин Дайна были предметы

одежды. Всевозможные варианты брюк, шляп, курток, пальто населяют его холсты, и нередко последние выступают в качестве чистого фона для вывешенных перед ними предметов одежды. *Двойной изометрический автопортрет (плед)* / *Double Isometric Self-Portrait (Serape)* на первый взгляд – двойное изображение схематически трактованного пальто. Более подробное изучение работы обнаруживает, что, пожалуй, речь идет о двух пальто, которые похожи друг на друга в своих контурах, деталях и длине. То, что изображения напоминают выкройку, не случайно, и было бы правильнее описать их как выкройки пальто для двух близких размеров. Тем более что представленные предметы одежды составлены как коллажи, из нескольких независимых элементов. Это подчеркивается также разной раскраской этих элементов. Так же, как художник составил образы пальто из четко очерченных неправильных по своей форме цветковых пятен, он представил оба крыла картины как единую мозаику, скомпонованную из различных по цвету и форме единиц. Вследствие этого при более длительном рассмотрении полотна различия в образах и фоне перестают быть заметными, как и границы пальто, которые пропадают в пользу абстрактных цветных форм. В каждой половине картины подвешены цепи. На уровне нижнего края работы цепи завершаются кольцом и круглой в сечении деревянной палочкой. Мир вещей в работах Дайна наполнен его личными оценками и намеками. В предметах одежды деятель искусства видит вторую кожу, второе «я». И наоборот, в одном из хеппенингов (которые Дайн устраивал до начала карьеры художника) он использовал собственную кожу как основу для живописи. И все же художника более всего занимают основные художественные проблемы, в первую очередь проблемы оптического восприятия, напряженности между обозначенным и обозначаемым, мнимым и реальным.



*1935 – Цинциннати, Огайо, США

о двух пальто, которые похожи друг

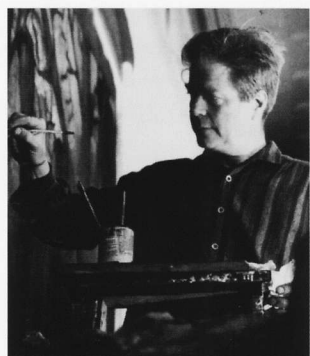


ГОЛЛИВУД (джин харлоу)

Дерево, акриловые краски. 78 x 89 x 31 см

Вашингтон, Музей Хирихорна и Сад скульптур, Смитсоновский институт, дар Джозефа Х. Хирихорна

Если Эдвард Руша позволял голливудскому мифу вспыхивать в форме магических букв, а Энди Уорхол прославлял его в образах своих див, Грумз воплотил преходящий блеск фабрики грез в пластике. Дерево и акриловые краски стали теми материалами, который сделали миф реальностью. На фоне веероподобного полукруга, на покрывале со складками, как Афродита, лежит в объятиях одного из многочисленных любовников рано умершая богиня киноэкрана и озаряет публику многообещающей улыбкой и взглядом огромных глаз. Все: каждое действие, каждое выражение лица, каждый поворот, как в фильме, адресованы не



•1937 – Нашвилл, Теннесси, США

партнеру, а исключительно зрителям. С тем лишь различием, что Грумз не скрывает это, а, наоборот, подчеркивает. Красивые ноги согнуты и обнажены до колен; платиноволосая Джин Харлоу позволяет заглянуть в свое великолепное декольте, пока она подняла руки к голове. Именно она подчиняет себе все решение скульптуры (как часто она подчиняла себе фильмы), хотя на переднем плане в центре композиции на краю ложа сидит фигура

обнимающего ее мужчины в черном смокинге, который смотрит на нее влюбленными глазами; это не Кларк Гейбл, в объятия которого актриса бросалась чаще всего, а, скорее всего, Франшо Туун, которого Грумз не считал нужным выделять как-то особенно. Харлоу была больше чем просто прототип для таких кинодив, как Лана Тернер и Мэрилин Монро, с которыми она имела много общего. Несмотря на ее необычайно эротичный экранный образ и комедийный талант, она давно стала частью мира «кинотеней», и даже в скульптуре Грумза образ – лишь метафора культурной индустрии, которая может превращать простые тени в обманчивых героев и героинь. Наряду с рекламой, комиксами и фотографиями, Голливуд также поставлял идеи поп-арту. Грумз, однако, не был типичным поп-художником. Он, правда, выставлялся с Дайном, Лихтенштейном, Ольденбургом и Сегалом в даунтауне Манхэттена (в галерее Рубен) и участвовал в хепенингах, однако, в отличие от остальных мастеров поп-арта, он в большинстве случаев придавал своей общественной критике сатирический оттенок. Улыбка Харлоу в *Голливуде* сводится к гримасе, а за попыткой актрисы завоевать доверие публики скрываются лишь бесконечное одиночество бывшего секс-символа, а также тот факт, что в глазах культурной индустрии она является лишь средством для зарабатывания денег.



МОЯ МЭРИЛИН (МОНТАЖ)

Фотографии, холст, масло. 50 x 61 см

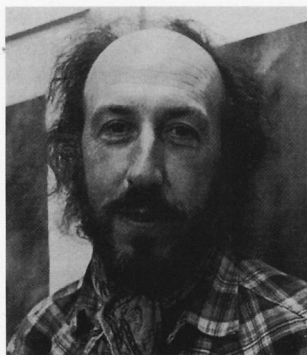
Кёльн, Музей Людвига

Через два года после смерти актрисы Ричард Хамилтон создал собственное изображение звезды Голливуда Мэрилин Монро в так называемом пин-ап-коллаже *Моя Мэрилин (My Marilyn)*. Эта работа не была восхвалением актрисы, которая при жизни стала значительной звездой на небосклоне кинематографа, она также не стала воплощением мифа, в который раньше превратил образ актрисы Уорхол. Коллаж был, скорее, лаконичным и наглядным анализом механизмов, которым Монро была обязана своим успехом. Художник собрал на холсте двенадцать снимков актрисы. Особые рамки вокруг снимков выдают в их прототипах отпечатки-контакты фотографической сессии, проведенной на пляже. За немногими исключениями, Хамилтон раскрашивает фотографии. Форматы трансформированных контактных отпечатков варьируются. Однако в пропорциональных соотношениях размеры большинства снимков соответствуют прототипам. Выделяется только самое последнее изображение. И не только своим форматом. На фоне двух цветовых

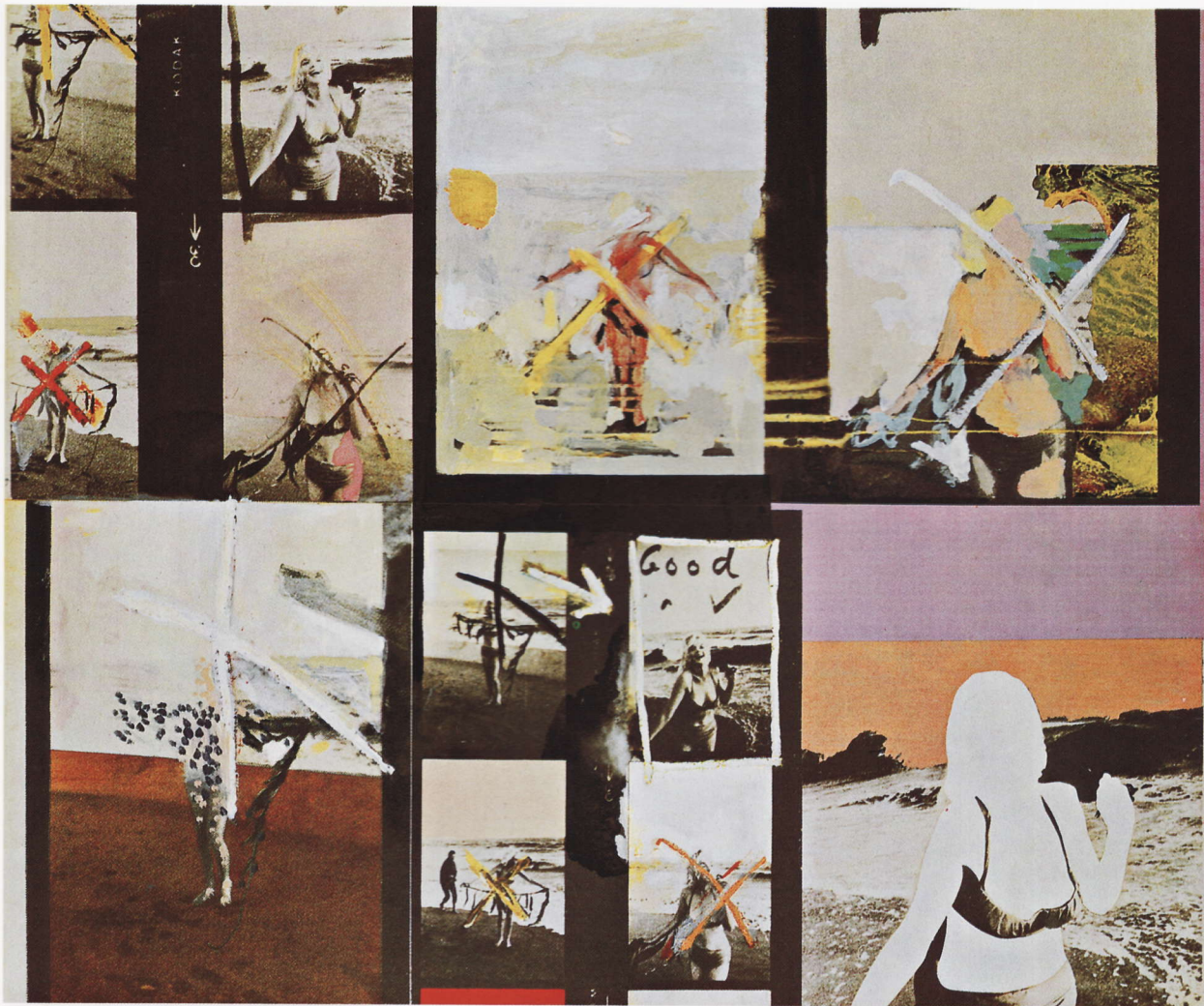
зон неба и моря – фиолетовой и оранжевой – вместо женской фигуры представлено белое пятно. От тела сохранялись лишь контуры. Мы видим пустой шаблон. В серийной последовательности различных изображений, которые дважды собраны в четырехчастные блоки, художник явно занимается чем-то вроде постепенного стирания личности человека или превращения индивидуума в объект потребления. Мэрилин Монро, очевидно, позировала в купальни-

ке неизвестному нам фотографу, принимая различные типовые позы. Из снимков этой фотосессии Хамилтон и составил свой коллаж. Лучшие фотографии были предназначены для публикации, речь не шла в данном случае о частной съемке. Это позволяют предположить кресты на снимках, которые не были признаны удачными. На одном из изображений стоит надпись «Good». Оно показывает звезду в позе, которая будет продаваться лучше всего: смеющаяся Мэрилин, снятая немного сверху в формате «американского взгляда», который позволяет заглянуть в глубокий вырез ее купальника. В коллаже *Моя Мэрилин* при помощи наипростейших средств и беспощадной точности делается наглядной та цена, которую должен был заплатить каждый из школы пин-ап, чтобы превратиться в звезду на небосклоне Голливуда. В последнем интервью Монро признавалась: «Беда заключается в том, что секс-символ становится вещью. Я просто ненавижу быть вещью».

Хамилтон – необычный художник. Прежде чем начать учиться живописи в различных учебных заведениях, он интенсивно занимался рекламой и дизайном. Как преподаватель и организатор выставок, которые стали для него первым стимулом к началу живописной карьеры, он, наряду с Эдуардо Паолоцци, является ключевой фигурой английского поп-арта. Хамилтон являлся членом творческой «независимой группы» («Independent Group») в лондонском Институте современного искусства. Он был хорошо знаком с Марселем Дюшаном. Он увлекался творчеством Джеймса Джойса и реконструировал его шедевр *Большое стекло (Le Grand Verre, 1915–1923)*. Хамилтон принадлежит к той группе особых художников, которые оказали более сильное влияние на искусство современности, чем принято считать. Впрочем, сам он называет себя «художником в старом стиле».



* 1922 – Лондон, Великобритания



что делает наши современные дома такими особенными, такими привлекательными?

Коллаж. 26 x 25 см

Тюбинген, Художественная галерея

=====

Если искусствоведческая литература утверждает о картине, что она стала предвестником поп-арта, то речь идет о коллаже Ричарда Хамильтона с заголовком в виде коварного вопроса: что делают наши современные дома такими особенными, такими привлекательными? На чехле теннисной ракетки, которую по непонятным причинам таскает с собой повсюду мускулистый культурист, на красном фоне написано желтое слово: «Pop». Для многих коллаж из фрагментов фотографий является первым средством выражения поп-арта. Некоторые интерпретаторы даже придерживаются взгляда, что всякая языковая связь между поп-артом и популярной культурой возникала случайно. Поп-арт, как и дадаизм, является стихийным неологизмом. Работа английского художника является тому доказательством. Против такого утверждения говорит тот факт, что коллаж изначально не был задуман как самостоятельное произведение, а должен был стать иллюстрацией для каталога выставки с красивым названием «This is Tomorrow» («Это завтрашний день»), прошедшей в лондонской галерее Уайтчепел в 1956 году. Хотя выставка была, скорее, посвящена проблемам культуры повседневности – преимущественно с позиции архитекторов и планировщиков городской застройки, она оказала влияние на развитие поп-арта в Великобритании, так как, вместо искусства, она обратила внимание на современную городскую цивилизацию и ее визуальные формы выражения. Хамильтон был одним из организаторов предприятия, которое произвело фурор

прежде всего благодаря выставленному проекту ярмарочного сооружения. Тем не менее более решающим оказалось то обстоятельство, что знаки популярной культуры вдруг оказались широко представленными в художественной галерее, которая до сих пор, как и все остальные художественные галереи, считалась бастионом, не впускавшим в себя «оптический мусор» коммерческих средств массовой информации. Двусмысленный коллаж Хамильтона демонстрирует основные составляющие промышленной поп-культуры: выразительные, накаченные синтетикой формы человеческого тела (как мужского, так и женского), современные средства передачи изображений и звука, идеальную чистоту современного дома и безликую мебель. Почти полностью представлены современные виды иллюстрации: плакат, логотип, кино – за окном виднеется реклама первого в мире звукового фильма «Певец джаза» – и телевидение. Не следует забывать ремесленную технику коллажа из арсенала прессы, которую применял сам художник, а также то, что техника и форма его картины являются способом размышления об использованных им средствах массовой информации. В работе Хамильтона налицо все элементы, которые в дальнейшем будут использованы в поп-арте. Без сомнения, коллаж стоит в начале художественной революции, он лишь акцентирует внимание на основных ее средствах. Кроме того, в целом, это касается только английской версии поп-арта, но не американской.



изображение коробки чая в иллюзионистическом стиле

Холст, масло. 198 x 76 см

Лондон, Галерея Тейт

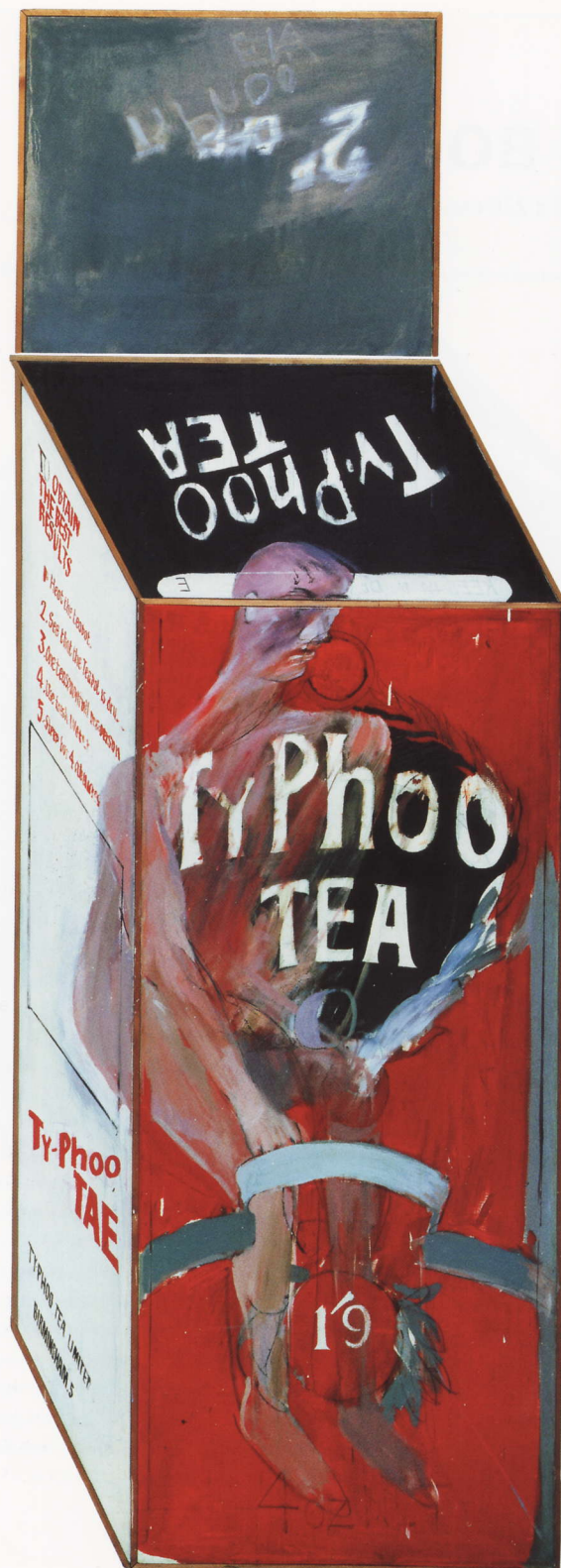
Внешние очертания картины соответствуют двухмерному изображению открытой коробки чая при взгляде на нее сверху. Однако показ открытой крышки выпадает из рамок перспективной системы отображения. Ее форма нарушает правила иллюзионистической передачи, характерной для традиционной живописи, и ввергает верхнюю часть картины в царство плоскости. То же самое касается и самой живописи. Хотя некоторые детали надписи вполне различимы, а рисунку упаковки уделено должное внимание – тем не менее расположение букв и наложение краски обнаруживают субъективность подхода художника, определен-

ную беззаботность и спонтанность, а в верхней части картины их нельзя истолковать как поверхностный эффект зеркальности. Заявленной в заголовке необходимости условности изображения абсолютно не соответствует сидящая фигура обнаженного мужчины, которая выступает за линии-границы чайной коробки. Она является инородным телом. Конечно, заголовок утверждает обратное тому, что мы видим, и мнимое отсутствие традиционной схемы изображения является только мнимым. Хотя

картина *Изображение коробки чая в иллюзионистическом стиле* (*Tea Painting in an Illusionistic Style*) имеет некоторое отношение к духу поп-арта, преимущественно в выборе мотива, Дэвид Хокни не является поп-художником. Его не интересуют ни империя массового потребления, в том числе ее пестрые знаки, ни феномен тиражирования произведений искусства вместе со своим стандартизованным языком. Он, правда, чутко реагирует на импульсы популярной культуры, но преобразовывает их согласно собственным художественным представлениям. В результате получаются картины, которые в большей степени подчинены художественному миру художника, нежели реальности, из которой происходят прототипы его работ. Кажущийся детским рисунок, деликатное применение краски, очевидные следы пишущей руки художника, отражение сексуальных желаний оказываются важнее, чем хорошо нарисованная коробка, вопреки тому, что для англичан чай является тем, чем для американцев – кола. Дальнейший путь художника еще убедительнее иллюстрирует удаленность от поп-арта. Его творчество, без сомнения, было в большей степени навеяно средиземноморским духом работ Матисса и Боннара (в отношении к свету, но не в выборе мотива и красок), нежели духом кино и рекламы. Даже если Хокни обращается к средствам фотографии, она интересует его не как средство массовой информации, а только из-за своих особых иллюстративных качеств.



* 1937 – Бредфорд, Западный Йоркшир, Великобритания



БОЛЬШАЯ ВОСЬМЕРКА

Холст, акриловые краски. 220 x 220 см

Кёльн, Музей Людвига

=====

Абстрактное? Фигуративное? Реалистичное? Искусство ради искусства? В некотором смысле эти вопросы отскакивают от картины с большой светящейся красным восьмеркой на синем фоне. Конечно, число – это абстрактный знак определенного количества. Только в этой картине оно не обозначает никакого количества; разве что круг из восьми белых дугообразных сегментов, который охватывает его, как нимб. Заголовок, однако, не объясняет такую спекуляцию. Он не превышает того, что мы видим. «What you see is what you see» («Вы видите то, что вы видите») – часто цитируемый девиз художника Франка Стеллы, современника Роберта Индианы. Однако



*1928 – Нью-Касль, Индиана, США
(урожденный Роберт Кларк)

этот художник выступил с абстрактными структуралистскими объектами-образами, тогда как Индиана причисляется к поп-художникам. Указывает ли число на что-то вне живописного поля, о котором умалчивает заголовок? В других произведениях художника числа сообщают номера национальных автодорог. Именно они изначально вдохновили Индиану на обращение к числам. Ничто не указывает на то, что здесь художник поступил так же. Число, записанное

как цифра, а не как последовательность букв, наоборот, кажется, только формой; аналогичным образом числа используются в ранних картинах с числами Джаспера Джонса. Оба художника возвысили стандартизированные цифры до мотива. В то время как Джонс выражал внутреннюю ценность числа живописными средствами, Индиана в своих картинах и скульптурах придавал числу плакатность и знаковую. Тем не менее речь не идет об абстрактной картине, число само по себе становится картиной, во всяком случае, в отношении восьмичастного круга, в центре которого оно находится, со стремлением к пластичности, которое Индиана также вложил в свой образ. Дело в том, что форма, цвета и решение картины основаны на популярной культуре. «8» – это трафарет, кажущиеся однотонными цветовые поля создают распространенный красно-синий контраст, а то, что число изображено в поставленном на острие квадрате, по меньшей мере, живо напоминает о дорожных знаках. Индиана, который сначала хотел стать поэтом, надежно соединяет поп-арт и «живопись четких контуров» Элсворта Келли. Одновременно он иронично нарушает сложившуюся в художественной критике систему классификации. В этом контексте нельзя не заметить, что синий фон картины состоит из тонких полос разной цветовой интенсивности. Числовые, а также Love-картины и скульптуры художника являются настоящими шедеврами поп-арта.



Флаг

Восковые краски, масло, коллаж на ткани, натянутой на фанеру. 108 x 154 см

Нью-Йорк, Музей современного искусства, дар Филиппа Джонсона в память Альфреда Х. Барра-мл.

Только через десять лет после завершения картины критик Алан Соломон задал неизбежный вопрос о тождественности картины: идет ли в данном случае речь о флаге или это картина, которая изображает флаг? «Как – так и» – в целом подразумевали ответы художника. Внешне многие признаки связывают работу с американским знаменем: композиция, совпадение фона и мотива, пропорции. И еще кое-что – картина, как и флаг, состоит из трех составляющих: из поля звезд, а также двух примыкающих справа и снизу полей с красно-белыми полосами. Стало быть, это монтаж. Кроме того, каждая звезда, как в оригинале, выполнена отдельно и наклеена на фон. То, что сначала могло показаться результатом одного лишь художественного подхода, в результате оказывается соответствующим реальной ситуации.

Он мечтал нарисовать «звезды и полосы» (т.е. флаг США. – *Примеч. перев.*) – так художник объяснял свое поразительное решение создать подобную картину, и немедленно осуществил свою мечту. В действительности, он рисовал флаг, а не изображал его. Флаг – это не мотив картины, просто картина является флагом. На первый взгляд объект живописи и само живописное произведение идентичны. Однако из этого, с другой стороны, вытекает, что Джонс прав, когда он заявляет, что тема картины одновременно

является живописью – живописью в физическом смысле, как мазок, как краска, как объект.

Использованная при создании картины техника письма восковыми красками довольно сложная. Дело в том, что краски быстро высыхают, фиксируя все шаги, предпринятые художником. Следы краски остаются заметными. Джонс начал работу с эмали. Однако процесс высыхания показался ему слишком долгим, и он перешел к энкаустике – технике работы с расплавленными восковыми красками. Прозрачная живопись позволяет увидеть использованные в коллаже отдельные куски газетных страниц. Они просматриваются под красочным слоем и служат полосам флага в качестве индивидуальной основы. В свете более точного анализа в картине с лаконичным названием *Флаг (Flag)* выкристаллизовывается во многих отношениях многослойная конструкция, которая является посредником между реальностью и искусством без того, чтобы занимать однозначную позицию, как и флаг. При здравом рассмотрении он также представляет собой лишь испорченный неправильным сшиванием кусок ткани с набивным или написанным вручную рисунком. Но тем не менее фактически он является символом тождественности национального и общественного, в особенности в США. Когда художник писал картину, его точку зрения на мир определял феномен войны, а точнее, война в трех вариантах. Между Востоком и Западом, а фактически между СССР и США, продолжалась «холодная война» за мировое господство; вооруженный конфликт в Корее к тому времени только закончился; травля интеллигенции сенатором Маккарти, напротив, еще не прекратилась и отравляла культурный климат в США. Картина *Флаг*, ставшая для одних вехой на пути к поп-арту, другими в свое время рассматривалась как удар по патристическим чувствам.



* 1930 – Аллендейль, Южная Каролина, США

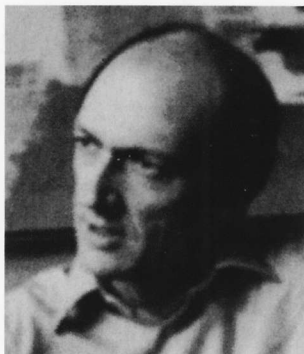


прекрасная партия

Холст, масло, из трех частей. 280 x 93 см

Кёльн, Музей Людвига

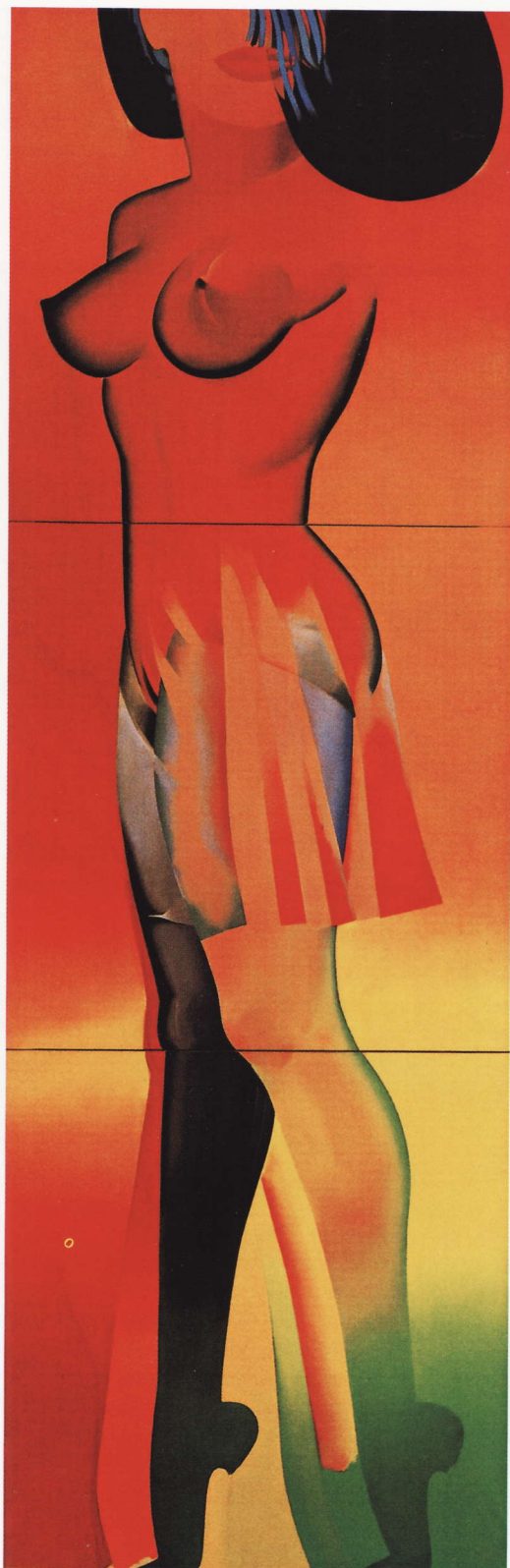
Соски и ягодицы – прекрасное средство сделать успешную карьеру на Бродвее, говорится в нахальной песенке из злободневного фильма-мюзикла сэра Ричарда Аттенборо «Кордебалет» (1985), поставленного по старой пьесе, тексты которой были переработаны в соответствии с современной действительностью. Ален Джоунс знал это и раньше. Стройные, хорошо сформированные ноги и чувственный рот также принадлежат к важным факторам. В трех соединенных друг с другом частях вертикального триптиха художник представляет идеальный женский образ из мужских грез времени общественных и культурных прорывов и одновременно иллюстрирует вытесненные страхи. Индивидуальные



*1937– Саутгемптон, Великобритания

пристрастия или психические расстройства вызвали обостренность особенностей женского тела на каждой из частей триптиха, так что эти части вполне могли бы выступить как самостоятельные произведения. Рот и груди – в верхней части работы, талия, ягодицы, лобок и бедра – в средней, голени, лодыжки и ступни – в нижней. Острые, оттененные контуры подчеркивают клишированность форм и обостряют их вплоть до карикатурности. Надртом проходит граница работы, в которую не попадает

лицо. Мини-юбка изображена окутывающей тело как «в настоящей жизни». Ноги трактованы в духе футуристского искусства – скрытый привет от Марселя Дюшана и его известной картины *Обнаженная, спускающаяся по лестнице* (1912). Столь же мало нюансированной, как и рисунок, является работа с цветом. Красный торжествует вверху в игре с черным цветом, в середине он охлаждается, перетекая в серо-голубой и желтый, а внизу буквально взрывается в контрасте с ядовито-зеленым, лишь отчасти нарушенном желто-оранжевым. Цвета устроили пронзительный поп-концерт. Нет сомнения, художник создавал современную картину-фетиш. Однако она не позволяет нам даже самым незначительным образом познакомиться с внутренним миром автора. Все попытки психологической интерпретации картины не имели успеха. Художник остался столь же хладнокровным, как Хельмут Ньютон, образы которого не отражали его душу. Изображение женщины Джоунса – это броский продукт художественного проекта с коммерческим характером. Искусственный вплоть до поднятых сосков, резкий и вульгарный, как журналы, которые в свое время распространяли подобные образы. Тем не менее в музее картина по-прежнему воплощает крайний вызов аристократическому женскому образу с классических полотен по соседству, травести, которая, с другой стороны, обнаруживает то, что часто скрывается в этих картинах за всей живописной изощренностью. Дэвид Хокни обратил внимание Джоунса на мир средств массовой информации, и в 1978 году художник выполнил рекламу чулочно-носочной фабрики на Швейцарском вокзале в Базеле.

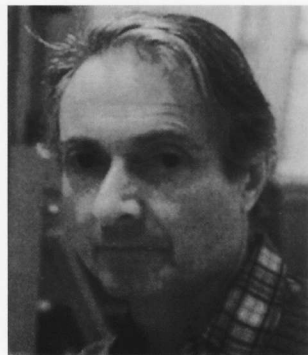


такка-такка

Холст, акриловые краски. 173 x 143 см

Кёльн, Музей Людвига

Картина Пабло Пикассо *Резня в Корее* (1951) была бурно встречена критиками. При этом множественные эстетические выпады против картины основывались лишь на сомнении в том, что живопись способна подобающе отображать ужасы войны. Менее чем через двадцать лет после появления картины Пикассо *Герника* (1937), которая сразу была расценена критикой как живописная инкунабула, фотографии была отведена более важная роль, нежели традиционным средствам. Работа Роя Лихтенштейна *Такка-такка* (*Takka Takka*) – выдающийся вклад поп-арта в историю искусства – доказывает, что ограничения не являются обоснованными. Именно гипертрофированные эффекты языка комиксов

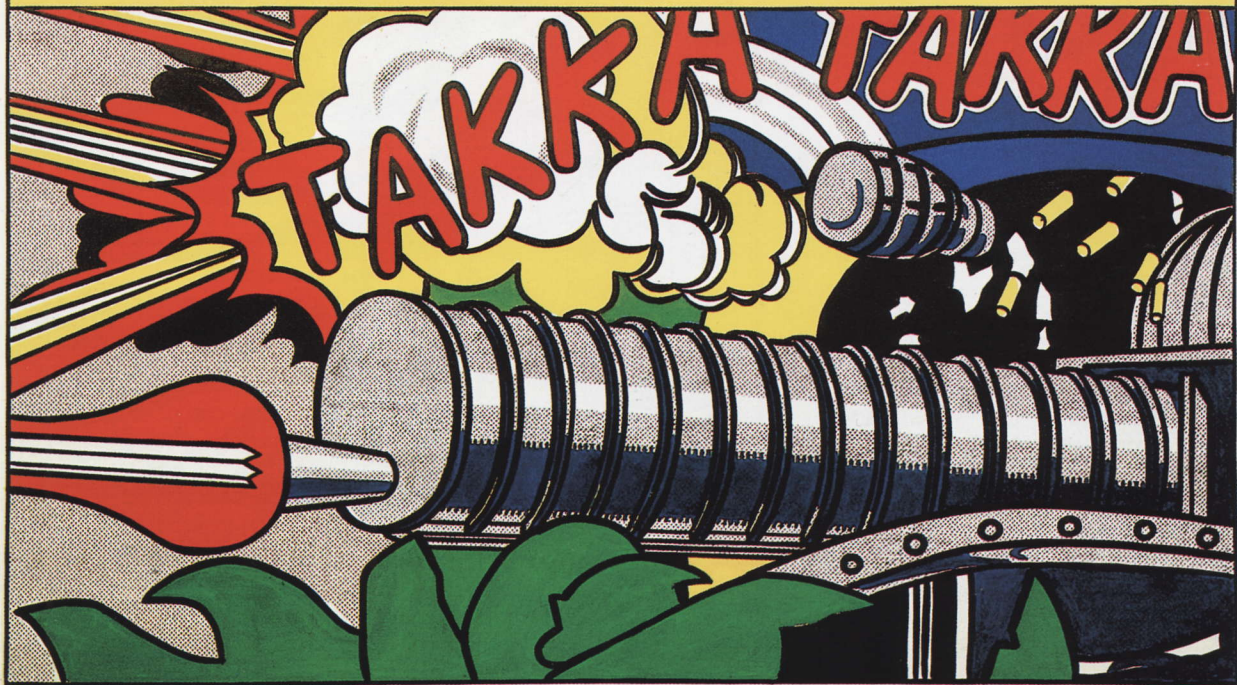


* 1923 – Нью-Йорк –
† 1997 – Нью-Йорк, США

в сочетании с элементами письменного языка придают картине особую выразительность и одновременно наделяют ее двойственностью. Угрожающее дуло черно-белого пулемета, окруженного ярко-зелеными листьями джунглей, звукоподражательные «Takka Takka», начертанные кроваво-красными прописными буквами, а также текст с бесстыдным прославлением солдат на желтой плашке в верхней трети картины... Даже более чем через сорок лет после окончания картины это спо-

собствует формированию яркого представления о насилии войны. Важно не только это: картина Лихтенштейна демонстрирует также роль, которую играли и играют картины. Художник ограничился, прежде всего, тем, чтобы показать оружие в момент исполнения назначенных ему задач, как будто оно действует автоматически и только потому, что оно должно это делать, так как именно для этого оно было придумано и произведено в большом количестве. На картине не показаны ни стрелок, ни потенциальная жертва, что значительно увеличивает агрессивность изображаемого. Вызов не смягчают ни поверхностный психологизм, ни сомнительный гуманизм. На защитников намекают лишь лицемерные слова о героизме, которые столь же пусты, как и большинство оправданий насильственных действий и комментарии «военных корреспондентов». В свою очередь, показ возможных жертв не соответствует образу торжествующего насилия – и никогда не соответствовало. Доводя в картине искусственность до крайности – используя плакатные краски и формальную классификацию, Лихтенштейн создает пространство, в котором реальность благодаря воображению вторгается в мир иллюзии. Таким образом, художник передает представление о подлинных последствиях внезапного применения насилия – даже если целиком оно складывается только в воображении зрителя, прибегая к насилию коммуникативного средства.

THE EXHAUSTED SOLDIERS, SLEEP-
LESS FOR FIVE AND SIX DAYS AT A
TIME, ALWAYS HUNGRY FOR DECENT
CHOW, SUFFERING FROM THE TROPICAL
FUNGUS INFECTIONS, KEPT FIGHTING!



ЭМ-МЭЙБИ

Холст, акриловые краски Magna. 152 x 152 см

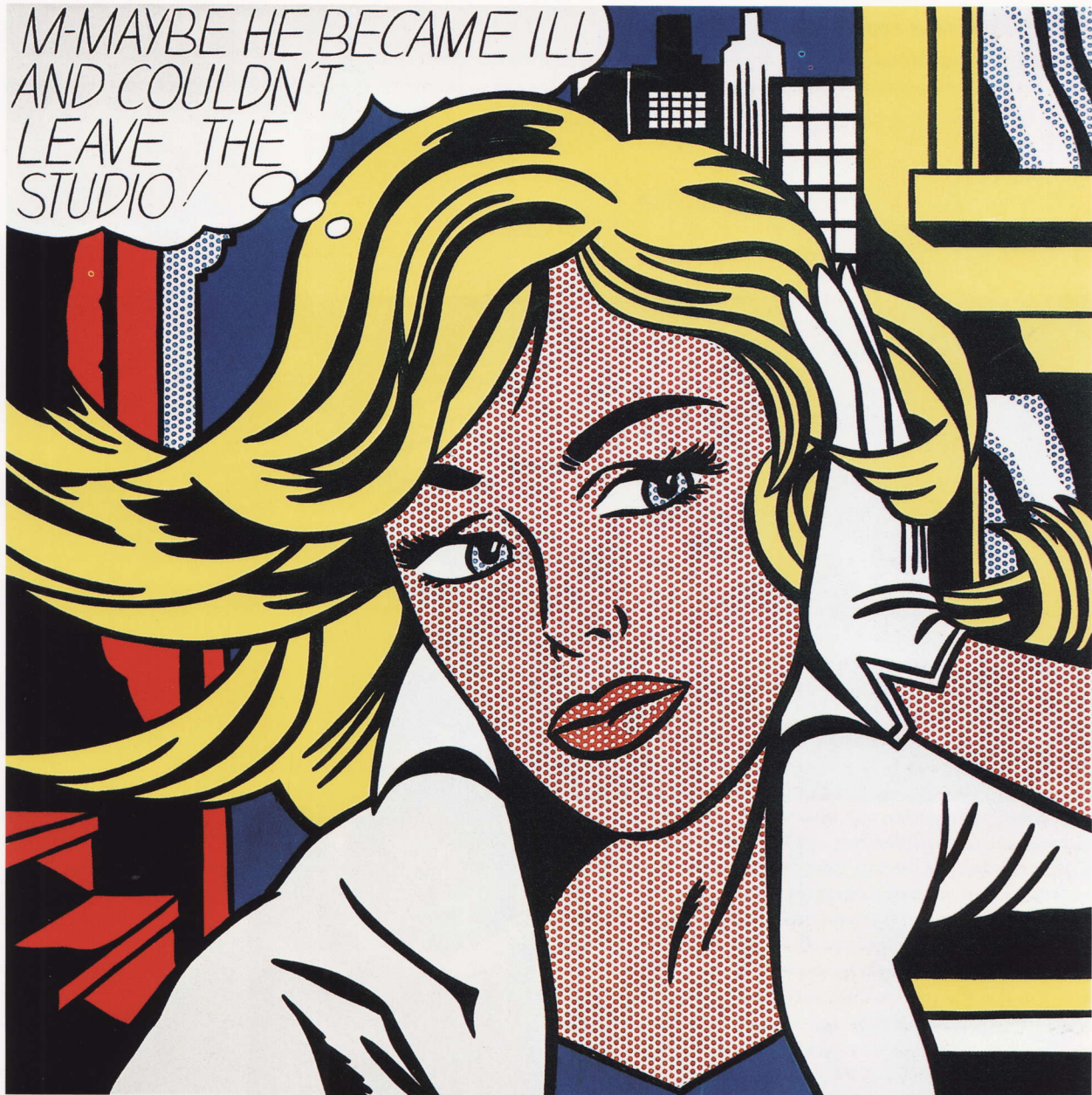
Кёльн, Музей Людвига

=====

В интервью критику, куратору выставок, а в дальнейшем и фотографу Джону Коплансу художник сообщил, что особый интерес его к комиксам пробудил отличающий их контраст чрезвычайно эмоционального содержания и невозмутимого изображения. С поразительной виртуозностью Лихтенштейн передавал этот контраст, прежде всего, в многочисленных изображениях молодых женщин, которые он создавал в первой половине шестидесятих годов прошлого столетия. Тем самым он наделял картины особой вибрирующей напряженностью. Привлекательная блондинка с задумчивым выражением лица обращает взгляд голубых глаз на зрителя с картины *Эм-Мэйби* (*M-Maybe*) и одновременно куда-то в пустоту – внутрь себя. Подперев голову левой рукой в белой перчатке – традиционная метафора для передачи меланхолического настроения, – она размышляет о причине своего напрасного ожидания, что подтверждает текст в белом облаке в левом верхнем углу картины. Какой-то мужчина, очевидно, обманул ее. Заурядность ситуации способствует рождению сочувствия со стороны зрителя. Не сложно поставить себя на место молодой женщины. Каждый мог бы оказаться в ее положении, если бы речь шла не о стандартизированной картинке, а о реальной жизненной ситуации. Однако средствами живописи и комикса художник отодвигает предполагаемую жертву опоздания на трудноопределимую дистанцию,

ввиду которой возможное сочувствие превращается в особенную форму лицемерия. Взаимодействие между картиной и зрителем внезапно приобретает двусмысленность. Неестественность образного языка соответствует клишированности женского образа, который Лихтенштейн позаимствовал у комиксов. Художник властно оперирует пропастью между миром и индивидуальным сознанием. Комиксовые клише он обогащает простым воздействием живописной техники, используя основные цвета, сильные контрасты и четкий обобщенный рисунок. Этим он оптимизирует так называемую популярную эстетику. Лихтенштейн всегда подчеркивал, что он эстетически улучшает вульгарную эстетику комиксов. Прежде всего с помощью диапроектора он проецировал исходный образец на холст и на техническом уровне уже создавал некую аналогию продукта машинного производства, отражающую тривиальные чувства. Дополнительно он покрыл лицо блондинки множеством точек – это была переработка растровых точек печатного образца, которые утратили на картине свое значение и в результате трансформации приобрели собственную эстетическую ценность.

M-MAYBE HE BECAME ILL
AND COULDN'T
LEAVE THE
STUDIO!



ЖЕЛТЫЕ И ЗЕЛЕННЫЕ МАЗКИ

Холст, акриловые краски Magna. 214 x 458 см

Франкфурт-на-Майне, Музей современного искусства

=====

Любая картина основана на множестве мазков. Манера исполнения художником этих мазков очень важна, более того, она определяет визуальные качества мотива, который они в сумме составляют, причем не играет роли, идет ли речь о предметной или абстрактной живописи: таким образом, она определяет воздействие завершенной картины. Когда искусство получило возможность все больше отражать индивидуальное и субъективное видение своих творцов, были открыты психологические возможности мазков, их начали читать как записи субъективного душевного настроения художника во время творческого процесса. Экспрессионистские подходы способствовали возникшей тенденции, а в абстрактных проявлениях экспрессионистической живописи, по мнению многих, обнаруживались даже целые психограммы. В серии *Мазки* (*Brushstrokes*) Лихтенштейн иронизировал по поводу преувеличенного культа мазка в абстрактном экспрессионизме, например, в картинах Джексона Поллока и других, одновременно подрывая фундамент самоосознания современного искусства, которое базируется на художественной оригинальности и принципиальной однократности каждого художественного произведения. Лихтенштейн вычленил мазок из живописного контекста, увеличил его при помощи проекции и преподнес полученный результат средствами стандартизованного языка комиксов, который специализируется на печатной массовой продукции. Полотно *Желтые и зеленые мазки* (*Yellow and Green Brushstrokes*) изображает два мазка, наложившихся друг на друга, а также несколько капель краски. Сколь простым кажется решение картины, столь же сложным оно является на самом деле. Это один из вариантов темы, который был создан в числе других. Основой для первой картины серии был еще комиксовый рисунок. Однако все последующие варианты стали результатом продолжительного и трудоемкого поиска, пока не была получена желаемая форма. То, что благодаря своей увлекающей динамике кажется стихийным, почти случайным стечением обстоятельств, на самом деле является продуктом сложного

механического процесса. Тем не менее картины серии обрели подлинную реализацию только в печатной форме – как результат трафаретной печати, позволяющей размножить символ индивидуальности. Помимо этого, Лихтенштейн ставит в картинах серии еще один вопрос: о различиях между коммерческим товарным знаком и художественным стилем. Серия *Мазки*, без сомнения, стирает эти различия до неузнаваемости. Что же всегда выделяет искусство на фоне стандартных символов промышленной продукции?



Женщина в кресле. 1963



сладости I

Эмалевые краски по 9 гипсовым муляжам в витрине. 52,7 x 76,5 x 37,3 см

Нью-Йорк, Музей современного искусства, коллекция Сиднея и Харриет Дженисов

Художник отбивался от чересчур высокопарных интерпретаций. «Пищевые продукты, – писал он о скоплении сладостей в витрине, – конечно, несъедобны. Однако небольшое напряжение ума позволяет понять, что они не настоящие, что они являются продуктами искусства и оправдывают сами себя, а не служат каким-то целям». Клас Ольденбург выполнил из гипса 9 разных продуктов, относящихся к арсеналу традиционных блюд кондитеров, и частично раскрасил их в экспрессионистской манере. Среди них разложенные на тарелки или в креманки черничный пирог, несколько шариков мороженого, засахаренное яблоко, банановый сплит, – изделия, которые рекламируются как «home made» («изделия ручной работы»), а на самом деле это продукция кондитер-

ских фабрик. Однако в этом случае они и в самом деле были выполнены художником вручную. Грубый холст или муслин стали материалом для мнимых вкусоностей. Ольденбург обмакивал эти ткани в гипс, натягивал на каркас из проволоки, а затем красил. Отличие от оригиналов сразу бросается в глаза. Ни в форме, ни в цветовом решении сладости Ольденбурга не стремятся к преувеличенному сходству, в отличие от восковых продуктов в витринах японских ресторанов, для которых характерен поразительный иллюзионизм. Кажется, что художник со своими муляжами в первую очередь создавал пародию на экспрессионистскую живопись и скульптуру. С другой стороны, он также намекает на великую традицию натюрморта, ведущую свое начало из Голландии. На замечательные изображения домашней птицы, рыбы, ветчины, овощей и фруктов, которые наряду с физиологическим наслаждением прославляли и искусство художников, и, кроме того, сосредотачиваясь на предметах потребления, проливали свет на жизнерадостность заказчиков, напоминая при этом также и о смерти. Между тем, злой юмор Ольденбурга предостерегает от переоценки такого подхода: «Я выступаю за искусство бананов, на которые кто-то сел». Впрочем, *Сладости I* (*Pastry Case I*) является важным документом в истории поп-арта. Объект был создан для легендарной выставки «The Store» («Магазин») в галерее Грин Манхэттена, проходившей в 1962 году. Торговец произведениями искусства Сидней Дженис купил эту работу за 324,98 доллара и ввел ее в число экспонатов известной выставки произведений поп-арта «New Realists» («Новые реалисты»), открывшейся 1 ноября того же года. Эта выставка соединила таких американских и европейских художников, как Лихтенштейн, Ольденбург, Уорхол, Кляйн, Арман и де Сен-Фалл, и, согласно всеобщему мнению, обозначила международный прорыв поп-арта.



Напольный гамбургер. 1962



МЯГКИЙ УМЫВАЛЬНИК

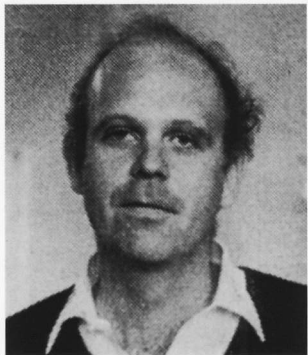
Холст, капок, краска, дерево. 139,7 x 91,4 x 71,1 см

Частная коллекция

Между ассоциациями, которые вызывает заголовок, и печальной формой, которая предстает перед глазами, лежат миры. Тот, кто упустил из вида пояснение свойств объекта, может определить, что должна представлять собой вещь, лишь приложив большую фантазию. Из ткани, дерева, капока, наполнителя и краски художник создал нечто, что обычно служит банальным гигиеническим целям в фарфоре, пластмассе и металле: свободно стоящий умывальник. Вместо компактного, блестящего предмета с закругленными или угловатыми очертаниями, твердого и устойчивого по своей сути, перед зрителем вырастает обвисшее, доста-

точно неопрятное образование, не способное удержать воду, если попытаться его наполнить. Реальную жесткость имеют лишь аксессуар, но и они сделаны из дерева, а не из металла. Здесь мягкая скульптура является вариантом из ткани. Существуют и другие версии, например из винила, из раскрашенной фанеры. Хотя образцом для подражания был всем известный предмет домашнего обихода, который одновременно является также выражением современной

цивилизации, в своей осознанно несовершенной копии Клас Ольденбург не был связан культурными или социальными перспективами. Он, скорее, хотел создать художественный объект, воздействие которого будет вызвано исключительно тем обстоятельством, что оно является произведением искусства. Отсюда и возникла пропасть между названием и функцией. В то время как прилагательное удачно характеризует состояние объекта, имя существительное не соответствует обозначаемому предмету. Оно вызывает впечатление, что объект предназначен выполнять практическую функцию. Уже на смысловом уровне работа порождает противоречие: мягкий умывальник так же не способен исполнить предназначенную ему функцию, как произведение искусства не способно служить практическим целям. Не случайно Ольденбург считается одним из пионеров концептуального искусства. Поскольку его сложные работы призваны вызывать смещение противоположностей – твердое становится мягким, а постоянное – непостоянным, они прокладывают дорогу искусству по ту сторону авангарда. Наряду с предметами домашнего обихода пищевые продукты были главными источниками вдохновения Ольденбурга, который получил свой первый художественный опыт как инициатор и исполнитель хеппенингов.



* 1929 – Стокгольм, Швеция



гигантские окурки

Холст, полиуретановая пена, дерево. 130 x 240 x 240 см

Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни

=====

Совершенно очевидно, что Ольденбург является художником, которому доставляет особое удовольствие выявлять в произведениях подсознательно устрашающие особенности повседневности, например привычных предметов обихода и потребления. Чтобы достичь цели, художник прибегал к различным, но в то же время похожим эстетическим уловкам: он либо заменял первоначальный материал изображаемой вещи на другой, по возможности, более необычный, либо сильно увеличивал ее размер. При этом он принудительно изменял собственное назначение объекта. Продукты питания предстают у Ольденбурга как гипсовые комочки, гигиенические приспособления – как мягкие тряпочные образования, а хозяйственные принадлежности – как инструменты великанов. Из пластмассы, а точнее из полиуретановой пены, выполнены окурки с фильтрами в работе *Гигантские окурки* (*Giant Fagends*). Эти окурки художник разложил на скошенном многогранном основании. Измененные в своей форме и материале окурки больше не связаны, как их прототипы, с потреблением, разрушением и мусором. Помещенные на солидное основание, они приобрели скульптурную автономию. Тот, кто будет стоять непосредственно перед самим объектом, сразу даже не сможет узнать в нем увеличенную копию заполненной пепельницы. Бело-охристо-коричнево-черная раскраска при первом взгляде на объект даже не напмнит о мусоре, послужившем художнику источником вдохновения;

она, скорее, задает деликатный, почти изысканно-элегический тон. Благодаря этому возникает странное противоречие с трактованным сюжетом. Скульптурное совершенство объекта не соответствует представлению о плохо пахнущих, пыльных окурках. Противоречие действительности и видимости является движущей силой произведений Ольденбурга. Материал и функция так же мало подходят друг другу, как форма и содержание. В несогласованности одновременно проявляется и противоречивость современной цивилизации. В то время как она превращает духовные и художественные ценности в дешевые предметы потребления, Ольденбург возводит тривиальное до уровня искусства. В этом он сближается с великими мастерами голландского натюрморта XVII столетия, разумеется, в контексте изменившихся социальных условий. В целом по своему стилю и подходам Ольденбург стоит ближе к традиции классического искусства, нежели к художественному авангарду XX столетия. Одновременно он усиливает смутное впечатление, что наследие великого искусства прошлого продолжает жить в мире символов рекламы, коммерции и потребления, пусть даже иногда в извращенной форме, но не в искусстве авангарда.



лев против орла

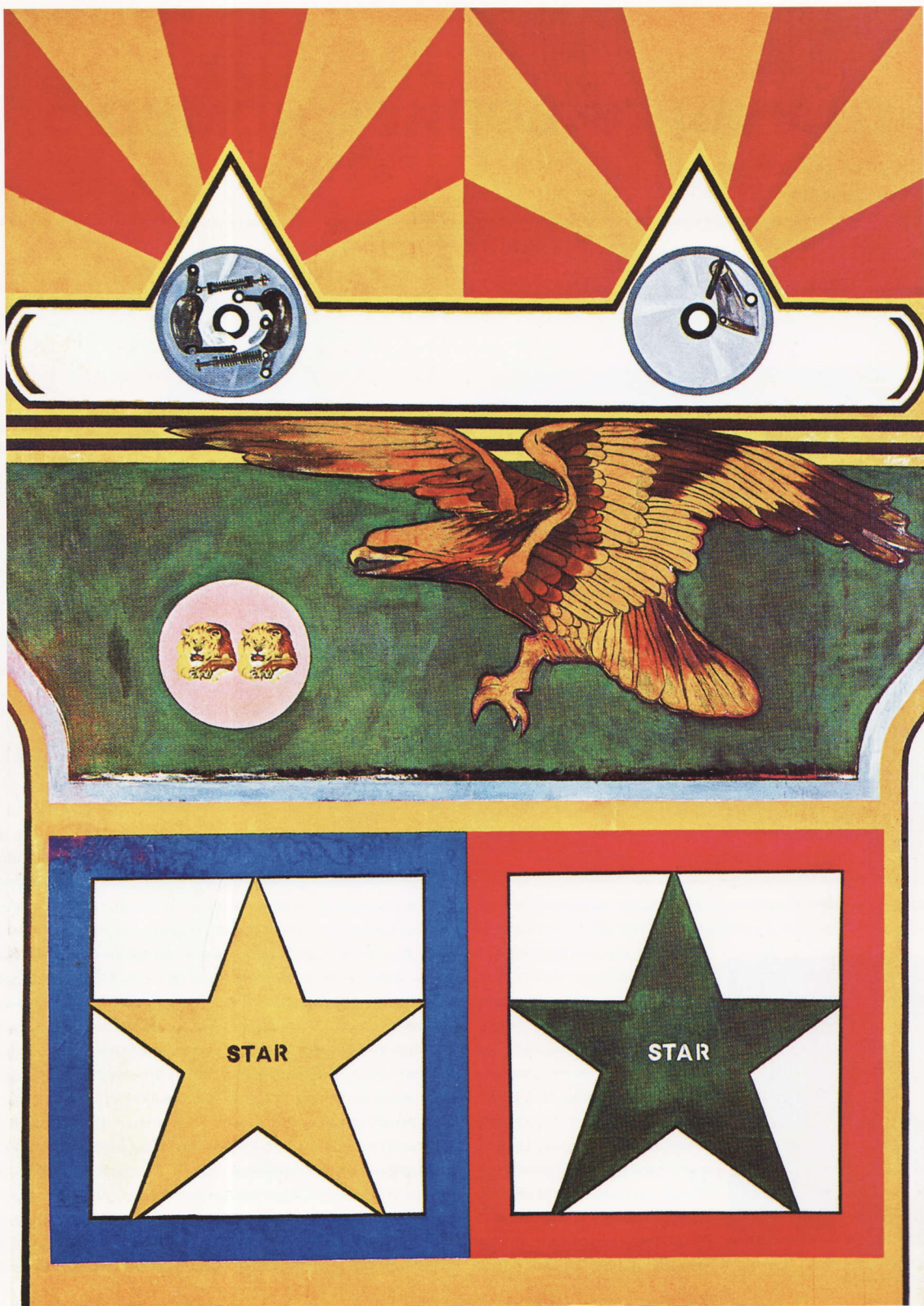
Холст, масло. 213 x 153 см

Гент, Музей современного искусства

=====

Хотя Филлипс считается самым американским среди британских художников поп-арта, он обращался в творчестве к европейским традициям, как к эталонам. При этом художник ориентировался на далекую историю, на времена до обновления живописи мастерами эпохи Возрождения. «Мои картины являются... объединением в пространстве иконографических и технических факторов, которые складываются в единый сюжет. В живописи до начала эпохи Возрождения эти факторы имеют сложную визуальную подачу с центральной картиной и прочими связанными с ней сценами, которые, со своей стороны, описывают историю или явление». Ввиду формальности знакового языка, который предпочитает использовать художник, его заявление удивляет, несмотря на то, что он может объединить в визуальной зависимости две мифологические фигуры, например льва и орла. Очевидно, что его образный язык происходит из фонда популярной культуры. Шаблонный характер подачи изображения, рисунка и использования цвета не вызывает сомнения. С другой стороны, он так расположил отдельные элементы этой ранней картины, как обычно рассказывали истории из жизни святых в своих произведениях средневековые художники, то есть, разделив работу на очевидные, отделенные друг от друга зоны, которые лишь иногда перекрываются по краям. В центре картины в круге изображены две головы льва. К ним на темно-зеленом

фоне приближается орел с мощными крыльями. Возможно, представленные здесь знаменитые товарные знаки, осознанно основанные на мифологическом значении животных форм, должны воплощать мужество и силу. Мифология больше не объясняет явления мира, но помогает создать положительный имидж коммерческой продукции. Композицию венчают схематически трактованные красные и желтые лучи и два перфорированных круга в треугольниках; внизу на белом фоне представлены две звезды с надписями STAR. Вопреки фигуративности своих форм картина производит впечатление абстрактной. Она выполнена как конструктивный чертеж, однако изображенные объекты не подходят друг другу. Только способ их расположения, формальные удвоения и трактовка придадут им эстетическую убедительность. В картине *Лев против орла* (*Lion Versus Eagles*) – заголовок, впрочем, искажает очевидное положение дел – в отличие от живописи до начала эпохи Возрождения, вниманию предлагается разновидность интегративной оптической модели повествования, содержательный размер которой основан не на цепочке образов, а на взаимном перекрывании разнородных впечатлений от картины.



заказная живопись номер 5

Холст, масло. 172 x 300 см

Частная коллекция



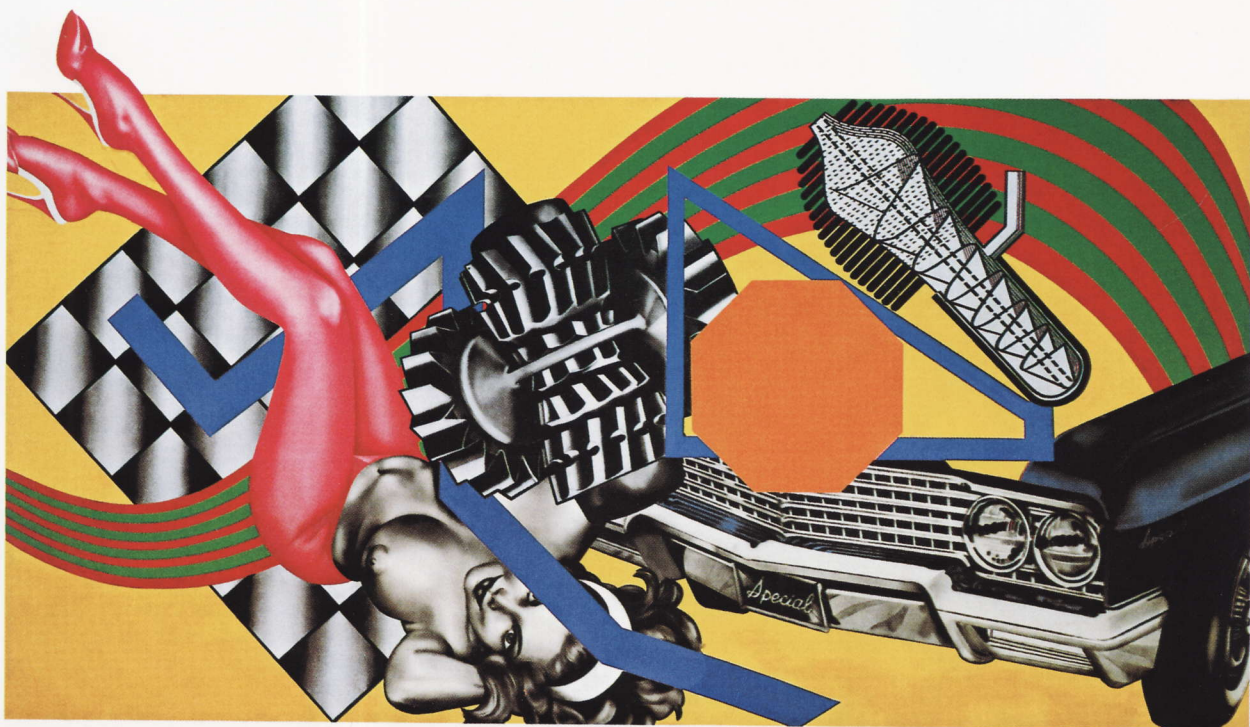
Необычный формат картины говорит о том, что при ее создании художник стремился обратиться к принципам воздействия средств массовой информации. Используя похожие друг на друга и почти безразмерные экранные изображения, кино пыталось составить достойную конкуренцию быстро распространявшемуся телевидению и предотвратить собственный упадок. Словно сойдя с экрана кинотеатра, картина Филлипса предлагает зрителю множество разнородных визуальных впечатлений, а ее кружащиеся в вихре формы находят соответствие в шумном

«звучании» кинопечатлений. Однако внешнее построение полотна определяют не параметры временной кинокартинки – английский художник последовательно выстраивает отдельные элементы на двумерной плоскости картины, законы которой и определяют убедительность полотна. Целостность прямоугольной поверхности, правда, нарушает кончик туфли на высоком каблучке, надетой на ногу полуобнаженной красотки, которая разместилась на картине диаго-

нально. Эта же деталь одновременно подчеркивает и предметность картины. Взгляд девушки в стиле пин-ап скользит по зрителю так, как будто он проходит мимо. Наряду с ней на картине сгруппированы всевозможные предметы: шестеренки, решетка радиатора американского автомобиля, схематичный рисунок свечи зажигания. Здесь же представлены оранжевый восьмиугольник, волнистая красно-зеленая полоса, зигзагообразная линия и поставленный на угол квадрат с переливающимися шахматным полем. Все это собрано на неоднородном желтом фоне. Во всех мотивах переплетаются плоскостные и трехмерные элементы. Исключение составляет лишь девушка, тело которой целиком трактовано иллюзионистически объемно, в духе профессиональных художников. Голова и тело девушки – фотографически черно-белые, красивые ноги – бело-красные. Сочетание мотивов и их подобное монтажу соединение напоминают об игровых окнах флиппера (электронного бильярда). Тогда как контрасты дополнительных цветов – красного и зеленого, синего и оранжевого, синего и желтого – подражают вспышкам на заднем плане. Игра, секс, техника, товарные знаки общества потребления смешиваются в сумбурной картине. Во время повторного художественного обучения в Королевском колледже искусств в Лондоне Филлипс познакомился с Аленом Джоунсоном, с которым позднее ездил в США, а также с Боширом, Колфилдом и Хокни, вместе с которыми он основал третье, самое известное общество английского поп-арта.



* 1939 – Бирмингем, Великобритания



Велвита

Холст, масло. 152 x 178 см

Нью-Йорк, коллекция Луиса К. Мейзеля



Пин-ап – так обозначали изображения девушек, которые рабочие и солдаты прикалывали к дверцам шкафов, а водители грузовиков – к стенам кабин, чтобы хоть немного разнообразить серый будничный мир. Основой для живописных пин-ап служили фотографии. Даже Мэрилин Монро начинала свою карьеру, позируя для этих изображений. Адресаты пин-ап – мужчины, причем преимущественно мещанского происхождения. Шаблоном жанра является образ девушки с соблазняющим взглядом, сладострастно открытым ртом, длинными ногами и большими грудями; пару ей составляет другой образ – застенчивая и нерешительная девушка, желающая скрыть от любопытных глаз свою наготу. Оба образа являются плодами мужских сексуальных фантазий и нарочно вычленены из мира мужчин. В иерархии изобразительного искусства



*1935 – Сакраменто, Калифорния, США

пин-ап относятся к более вульгарным изображениям, нежели сентиментальные и воинственные комиксы, источники вдохновения Лихтенштейна, или этикетки с коробок от моющего средства и суповых банок, многократно повторявшиеся Уорхолом. Тем не менее даже они получили в поп-арте художественную трактовку. Путь в музеи им проложил представитель калифорнийского поп-арта Мел Рамос. Для него не существует принципиального эстетического различия между претенциозным и

пошлым искусством. Так же мало он разграничивает коммерческое и некоммерческое искусство. Художник, аналогично Уорхолу, начинал с прославления таких героев комиксов, как Бэтман, а затем обратился к женским образам с календарных и журнальных страниц. Под покровом предрассветных сумерек «сексуальной революции», прибегая к асептически сексуальным образам, началась «эпоха Возрождения желания», которая охотно использовала средства рекламы, чтобы «донести» свою продукцию «до мужчины». В картине *Велвита (Velveta)* упаковка плавленого сыра служит постаментом обнаженной девушке стройных пропорций. Ее образ напоминает *Обнаженную* скульптора-классициста Антонио Кановы; девушка демонстрирует зрителю свою красивую спину, но при этом, повернув голову с превосходно уложенными волосами, она бросает на него взгляд, исполненный тоски. Точно воспроизведенные надписи на упаковке сыра, а также ее форма имеют такую же эстетическую значимость, как и гладко написанное тело красавицы с двумя ямочками над круглыми ягодицами. Соединение несовместимых элементов наделяет картину абсурдностью с небольшим оттенком сюрреализма. На подсознательном уровне в картине читается циничное заявление, что личное счастье может состоять лишь в постоянном потреблении таких суррогатов, как пин-ап, или лакомств фабричного изготовления.



черный рынок

Холст, дерево, металл, масло. 152 x 127 см

Кёльн, Музей Людвига

К уличному указателю с надписью «One Way» прикреплена веревка. Она связывает картину с темным деревянным ящиком на полу, на котором написано «OPEN». Живопись в равной степени является и частью жизни, и частью искусства, провозгласил Раушенберг, обозначив свое положение художника в промежутке между ними. Возможно, его позицию символизирует веревка. Она фактически и символически связывает разнородные объекты. На плоскости картины художник расположил повседневные предметы, создав напряженное эстетическое поле. Посередине он поместил горизонтально четыре блокнота с раскрашенными металлическими держателями. Они борются за внимание зрителя

с уличным указателем, надпись на котором сообщает об улице с односторонним движением. Кроме того, на плоскости картины представлены фотография купола Капитолия в Вашингтоне, номерной знак автомобиля, а также разбросанные числа и буквы. На них накладываются спонтанно написанные живописные участки; они связывают объемные предметы и акцентируют на них внимание. Группу произведений, к которым относится работа *Черный рынок*

(*Black Market*), художник удачно назвал *Комбинированная живопись* (*Combine Paintings*). Искусство, которое под эгидой Клемент Гринберга и абстрактной живописи обратилось к сферам возвышенного и абсолютного, он вновь приблизил к реальности, нарушив застенчивость эстетической теории авангарда. Уже тот факт, что его работы не являются ни чисто живописными полотнами, ни исключительно скульптурами, а своеобразно соединяют в себе обе эти дисциплины, проливает свет на художественную позицию художника. Раушенберг, друживший с композитором Джоном Кейджем и хореографом Мерсом Каннингемом и учившийся у Джозефа Алберса в колледже «Блэк Маунтейн», прежде чем сконцентрироваться на пространстве и плоскости, устраивал хеппенинги и сам в них участвовал. Он причисляется к пионерам поп-арта. Хотя его творчество имеет прямое отношение ко многому из того, что подробно прорабатывал поп-арт, например к средствам связи и буквам, художник не ставил перед собой целей поп-арта. Раушенберг обращал внимание не на пленительные стороны городской цивилизации, а на использованное и отбракованное, на вещи, которые уже утратили свой блеск. Обыденному его картины придают новое патетическое значение, и в итоге имеют больше общего с абстрактным экспрессионизмом, нежели с поп-артом.



*1925 – Порт-Артур, Техас, США



Без названия (джоан кроуфорд)

Холст, масло. 92 x 78 см

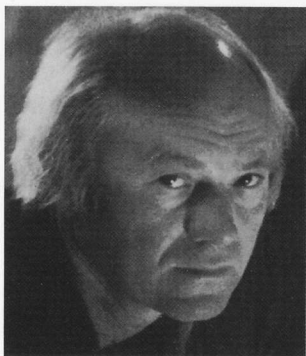
Кёльн, Музей Людвига



Книга, написанная дочерью великой кинозвезды, обеспечила ей печальную посмертную славу. Дочь представила Джоан Кроуфорд как «свою плохую мать». Все было подчинено карьере актрисы: и частная жизнь, и ее дочь. Актриса часто играла женщин, делающих карьеру, жестко, целеустремленно и успешно, в странном симбиозе искусства и жизни. Основой для картины стал красочный рекламный плакат, возможно, выполненный по фотографии. На картине внешние отличительные черты Кроуфорд превратились в почти карикатурные клише: широко раскрытые глаза с утяжеленными ресницами, кроваво-красный рот в похোжей на гримасу профессиональной улыбке, и завитая прическа. Маска

пристально смотрит мимо зрителя. Чего она добивается, неясно – художник обрезал красное поле справа, на котором приведены слова актрисы. Только обрезанная сигарета в левой руке звезды дает зрителю некую зацепку. Розенквист крадет у рекламы ее убедительность, содержание и функцию. Неожиданно она превращается в эстетический феномен, живописный монтаж шрифтов – черного позитивного изображения текста и белого негативного, почтовую открытку с автографом, выполнен-

ную в стиле плаката и в той же тщательно подобранной цветовой гамме, которая охотно используется в рекламе мыла. Различные красные и охристые тона на полосатом зелено-сером фоне определяют цветовой сценарий изображения. Картина, без сомнения, перекликается с более известными изображениями Мэрилин Монро работы Уорхола. От них ее принципиально отличают лишь более тщательное письмо и система воздействий. Причина последнего отличия заключается в моделях. В искусстве «маске» Кроуфорд, в отличие от «маски» Мэрилин, не удалось превратиться в икону. Напротив, кино поставило обеих на один и тот же уровень «звезд Олимпа». Образ Кроуфорд, разумеется, сформировался раньше. Прежде чем Розенквист взялся за кисть, с момента последнего успеха актрисы в фильме «Whatever Happened to Baby Jane?» («Что случилось с Крошкой Джейн?»; 1962) Роберта Олдриха (в котором также снималась Бетт Дэвис) прошло два года. Дива к тому времени уже руководила производством напитков. Кроуфорд была воплощением типа эмансипированной женщины – в иллюзии кино и в реальности. И так как картина Розенквиста не является портретом, она рассказывает, скорее, о механизмах культурной индустрии, которая превращает людей в образы, нежели о психологии изображенного персонажа.



*1933 – Гранд Форкс, Северная Дакота, США

Joan Crawford says — "I've
mild
ab
C

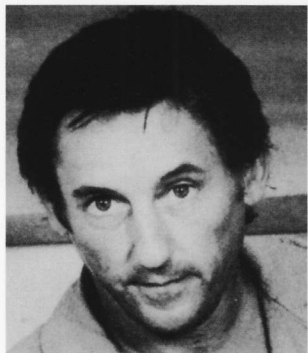


стандартная станция в амарилло, тexas

Холст, масло. 165 x 315 см

Гановер, Нью-Гемпшир, Художественный музей Гуда, Дартмут-колледж

Когда Эдвард Руша приехал из Оклахомы в Лос-Анджелес, он твердо решил прекратить учебу, которая должна была подготовить его к карьере коммерческого художника. Он поступил в Институт искусств Шуинара, кузницу таланта, из которой вышли многие художники студии Уолта Диснея, но, с другой стороны, учились и такие художники, как Роберт Ирвин и Билли Э. Бенгстон. Как он часто говорил, репродукция картины-мишени Джаспера Джонса в журнале «Print» навела его на мысль посвятить себя серьезному искусству (fine art). Несмотря на это, он заимствовал мотивы из того мира, который соответствовал его первоначальному намерению, перенося приемы и способы изображения стандартизованных регалий популярной культуры в область претенциозного искусства. Наряду с Уорхолом Руша является знаковой фигурой поп-арта. Обоих связывает нечто больше, чем формальные поверхностные отношения. *Стандартная станция в Амарилло, Texas* (Standard Station Amfrillo, Texas) – это обобщенный образ всех бензоколонок на «Route 66» («Шоссе 66»), которое проходит между родным городом художника и центром индустрии развлечений. Неоднократно про-



*1937 – Омах, Небраска, США

езжая по этому шоссе, он сфотографировал заправочные станции, а затем опубликовал черно-белые снимки в тонкой книжке под название «Twenty-six Gasoline Stations» («Двадцать шесть бензоколонок»). Тираж составил 400 экземпляров. По словам художника, название книги подсказала игра слов, прежде всего, сочетание числительного «twenty-six» и определения «gasoline». Руша является единственным поп-художником, который использовал фотографию, не изменяя ее в своих целях; он использовал ее в наиболее соответствующей форме: для иллюстрирования книги. Работа *Стандартная станция в Амарилло, Texas* также обязана своим появлением механической технике цветной печати на холсте. Определение «standard» приобретает в работе двусмысленность, так как оно характеризует как изображенные предметы и их промышленный характер, так и современное искусство. Определение как торговая марка парит над крышей стандартной заправочной станции и пятью не менее стандартными колонками красного цвета. Четкие контуры здания контрастируют с мягким переходом от горизонта к небу. Последний принадлежит к самым стандартным приемам традиционной живописи. Прибегая к простым средствам, художник усиливает внешнюю банальность повседневного мира и принятые в искусстве клише до образцовой картинки продвинутого технического уровня.



ГОЛЛИВУД

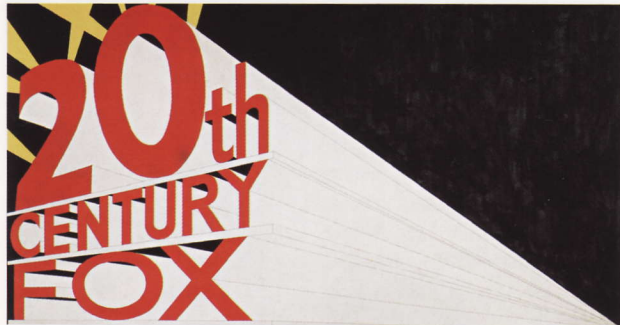
Трафаретная печать. Тираж 100 экземпляров. 31,6 x 103,5 см

Частная коллекция

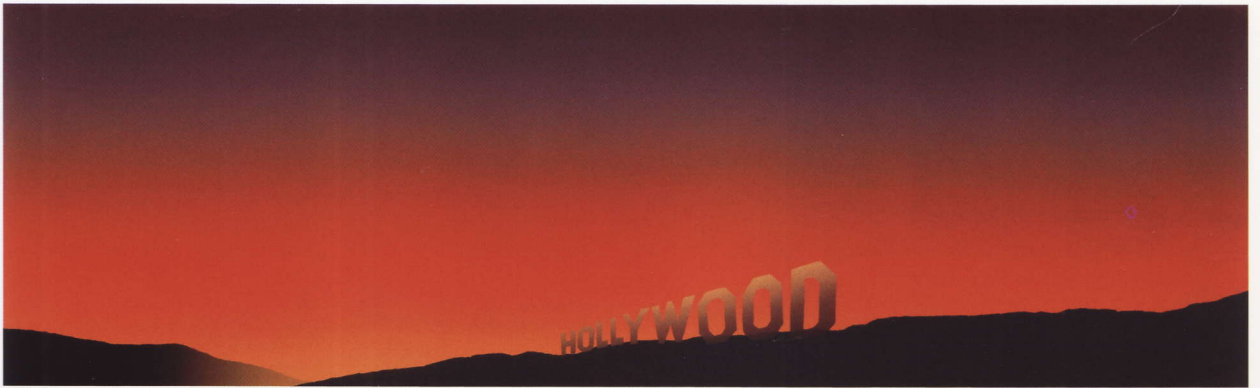


Мифы не поддаются передаче средствами визуального искусства. Тем не менее иногда мифы кристаллизуются вокруг картин, а иногда мифы порождают картины. Примером последних являются иконы, отражающие веру в то, что изображенный образ реально в них воплотился, или кинофильмы со своей беспрецедентной уверенностью в собственной правоте. Мифы являются коллективными воспоминаниями дописьменных времен. Они происходят из сферы устного рассказа. Современные мифы, напротив, являются коллективными порождениями мира. Они витают вокруг изделий промышленного производства, автомобилей, кораблей, железных дорог, а иногда также и вокруг населенных пунктов и целых регионов. Однако в первую очередь они сконцентрированы вокруг «фабрики грез», как однажды называли кино. Мифическими качествами были наделены некоторые кинозвезды; среди них: Грета Гарбо, Глория Свенсон, Марлен Дитрих, Хэмфри Богарт, Ава Гарднер, Марлон Брандо,

Джеймс Дин, а также рано умершая Мэрилин Монро. Поп-арт – это искусство, которое было сильно увлечено современными мифами. Уорхол создал нимб над Монро, Веллельман и Розенквист – над «Beetle», как в США называли «жука» фирмы «Фольксваген». Руша, живший в непосредственном соседстве с Голливудом, решил визуализировать миф о метрополии кино. В нескольких работах он изобразил движущуюся торговую марку одной из таких крупных студий, как «20th Century Fox»; он позволил буквам «HOLLYWOOD» появиться над темным, немного неровным горизонтом на фоне утреннего (или вечернего) неба, одновременно близким и далеким, как призрак. В верхних своих частях буквы почти светятся, и только благодаря легкой тени они выделяются на фоне яркого небосвода. Художник является специалистом по визуальному воздействию букв и звукоподражательных слов. Он мастерски придает им особую наглядность, которой на самом деле они не обладают. Голливуд! Голливуд! В контексте картины Руша название звучит с некоторым благоговением и особенным удивлением. *Голливуд (Hollywood)* – литография в формате синемаскопического фильма (вид широкоэкранного кинофильма. – Примеч. перев.), таит в себе все фантазии, которые называют одним словом – кино. В духе давно забытых эстетических теорий, Руша мобилизует силу воображения зрителей своих картин, и искусство появляется в голове. Не случайно этот художник также считается ключевой фигурой концептуального искусства. С другой стороны, он доказывает, что многие различия между классическим и современным искусством сводятся всего лишь к формальностям.



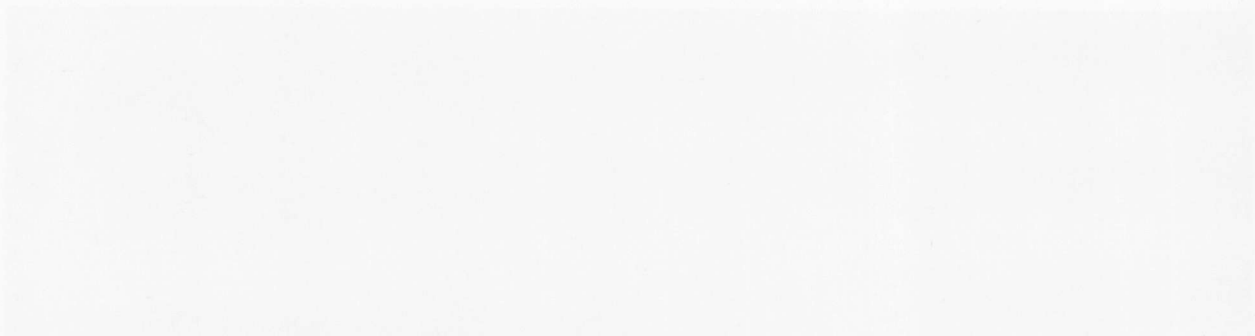
Большая торговая марка с восемью прожекторами. 1962



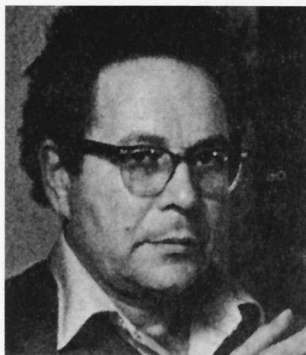
ЖЕНЩИНА, МОЮЩАЯ НОГИ В РАКОВИНЕ

Гипс, раковина, стул. Высота 152 см

Кёльн, Музей Людвига



Сначала в течение десяти лет он был живописцем, но, разочаровавшись в ограниченных возможностях живописи передавать трехмерное пространство, он обратился к скульптуре. Однако новые работы художника вполне соответствуют той живописи, какой занимался Джордж Сегал. Художник остался верен своим убеждениям. Даже будучи скульптором, он продолжал следовать эмпирическому направлению в искусстве. Тем не менее было бы неправильно причислять его к художественному течению, известному главным образом в Европе под названием «реализм».



* 1924 – Нью-Йорк, США –
† 2000 – Саут-Брансуик,
Нью-Джерси, США

Кроме того, реализм – это всего лишь художественное ограничение, требующее заниматься реальностью. Сегал же больше интересуется собственно реальностью, нежели позицией, которая выражается в художественном высказывании. Его подход обусловлен прагматизмом американской культуры. «Я создал пространство; то, что заполняет пространство объектами и называется скульптурой». То, к чему стремился художник, нельзя выразить определеннее. В 1958 году Сегал выполнил свою

первую скульптуру. *Женщина, моющая ноги в раковине* (*Woman Washing her Feet in a Sink*) также принадлежит к ранним работам. Она содержит все черты, которые характеризуют искусство Сегала. Фигура из гипса, обостренное пространство, которое определяет пространственное существование фигуры, реальные предметы, которые утверждают фигуру в реальности. Вместо того чтобы художественно перерабатывать предметы согласно определенному представлению о реальности, Сегал демонстрирует их в сочетании с фигурой, определившей заголовок работы, – единственным образом, который он подчинил художественной трансформации. Фигура создавалась по реальной модели. Художник снимал формы с модели при помощи наложения гипсовых бандажей. В результате появилась пустая форма, которую Сегал использовал совсем не так, как это делается в традиционной скульптуре (когда на ее основе создается окончательный образ): он отметил промежуточную стадию создания скульптуры печатью законченной работы. Следовательно, следы процесса изготовления остались очевидными. Между фигурами из гипса и реальными предметами работ художника появляется некоторая напряженность, похожая на ту, которая существует между фотографией и ее объектом. В зрительной памяти сохраняется картина удручающего одиночества – образ женщины неопределенного возраста в убогом пространственном окружении, которая делает что-то, что никого не интересует. Нелюбопытный и поэтому не особенно фотографичный мотив.



окно ресторана

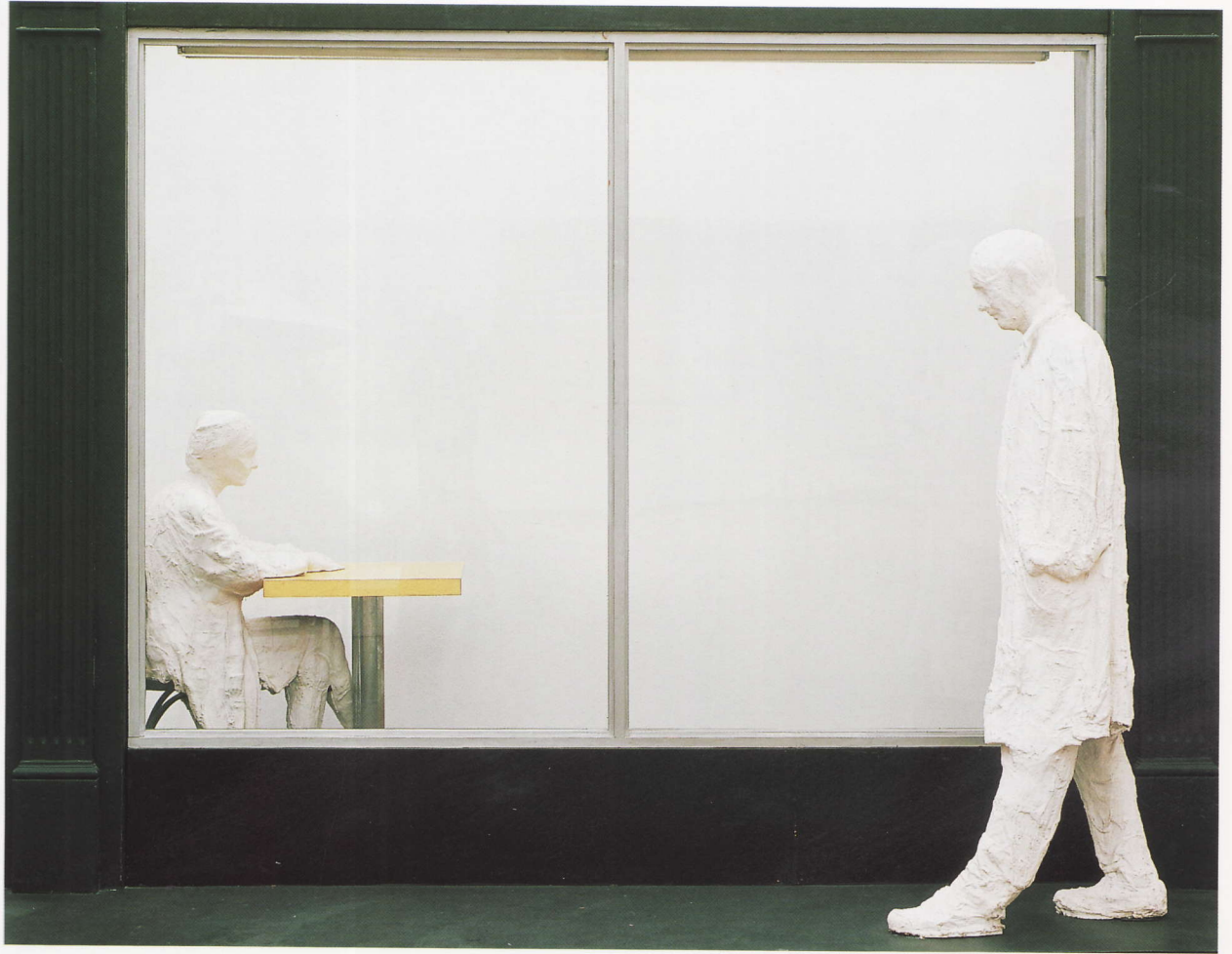
Гипс, окно, дерево, металл, плексиглас, неоновые лампы, стул, стол. 244 x 340 x 206 см

Кёльн, Музей Людвига

=====

Потерянная женщина сидит за пустым столом за окном ресторана, погруженный в себя мужчина, засунувший руки в карманы пальто, проходит мимо. Он еще не достиг ее, но вряд ли подойдя, он заметит женщину, хотя окно ресторана показывает ее, совершенно как витрина. Художник выполнил обе фигуры в гипсе по живым моделям. Остальную часть композиции составляют, как это обычно бывает в его творчестве, реальные объекты: окно, стол, стул. Сцена выглядит неуютно. В «решающее мгновение» появляется то, что убедительно опровергает исходящие от коммерческой культуры веселые обещания счастья и довольства в мире потребления: пронзительное одиночество человеческой личности в тени блестящего мира. Если произведение вообще имеет отношение к поп-арту, то как так называемая пустая, или негативная, форма, а именно – наглядным отсутствием всех признаков, которые отличают поп-арт. В поп-арте Сегал является инородным телом. Вместо этого он опирается на определенную традицию чисто американского искусства. Ссылка на известную картину Эдварда Хоппера *Ночные ястребы* (*The Nighthawks*, 1942), также изображающую сцену в вечернем ресторане, однозначна. Художник лишь уменьшил количество действующих лиц и свел противоречивую атмосферу к ее неприкрытой сущности. С другой стороны, «Diner» («пункт общественного питания») – это одно из знаковых явлений американской культуры. Под этим термином подразумевается не

ресторан в европейском понимании, а американские закусочная, бар, забегаловка или ресторан для автомобилистов. В голливудских фильмах они играют существенную роль в общественных отношениях. Как ни странно, имеется подсознательная связь технических коммуникативных средств и сегаловской версии поп-арта. Большинство произведений Сегала имеют фотографическую структуру и в какой-то мере являются материализацией массово воспроизводимых работ претенциозных фотографов. Как и в фотографии, в его работах также застывают типичные ситуации, а их усиление способствует появлению повествования, которое имеет место лишь в голове зрителя. Художник обращается к теневой стороне кажущегося постоянно веселым общества потребления, на людей, которые не могут или не хотят поддаваться его соблазнам, он показывает противоположность того мира, который создает реклама и специальные журналы, разрабатывающие концепцию «образа жизни». Одновременно он создает убедительное доказательство способности искусства удерживать открытой пропасть между претензией и реальностью. Ретроспективу произведений Сегала можно представить себе только как кошмарный сон.



прилавок с тортами

Холст, масло. 93 x 183 см

Кёльн, Музей Людвига

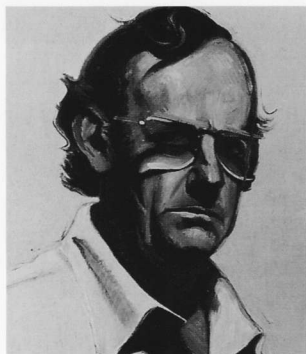
Как на витрине кондитерского магазина перед зрителем выставлены и стремятся привлечь торты различных размеров и форм. Пяти-ярусные образцы, в тщательном украшении которых преобладает белый цвет, находятся на верхней полке. Они выглядят, как храмы в исторических голливудских фильмах Сесила Б. де Милля.

Меньшие варианты, более яркие по цвету, нагромождены на нижней полке, некоторые разрезаны, так что позволяют заглянуть в аппетитную внутреннюю часть. Справа и слева они обрезаются краем картины, и два ряда тортов простираются за пределы картинной рамы. Каждый раз цвет намекает на специфические вкусовые особенности пирога, и, несмотря на то, что синий цвет в этом контексте кажется экзотическим,

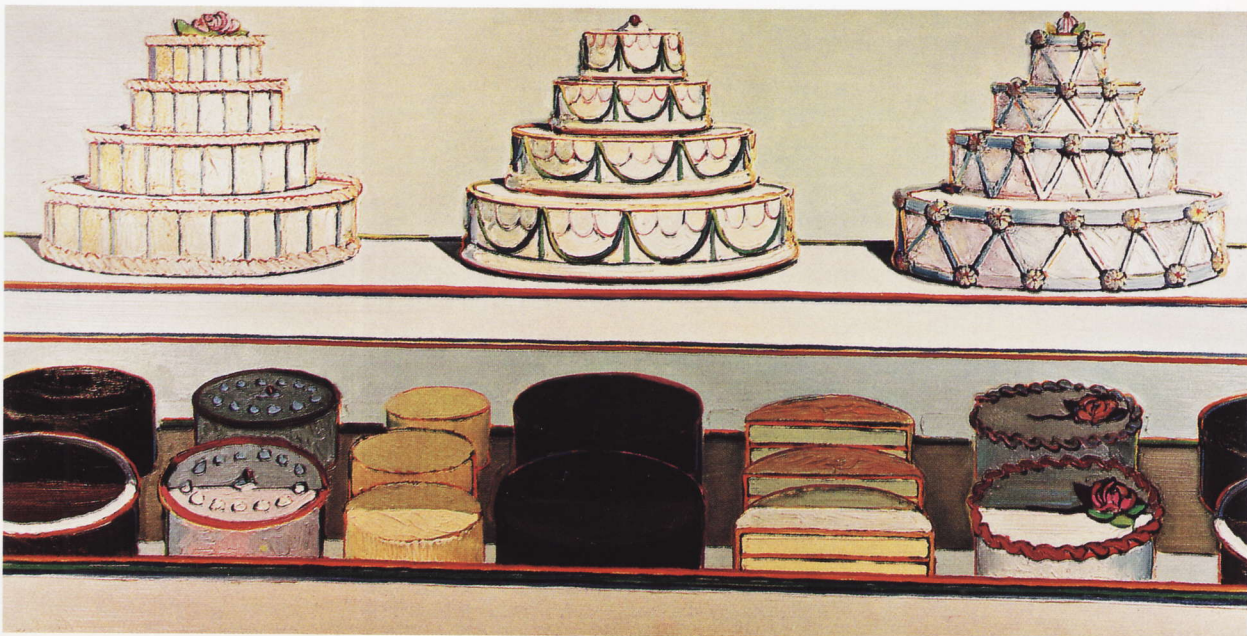
для находчивого кондитера он не является недостижимым. На картине преобладают кремовые тона; здесь, конечно, также представлены густой коричнево-шоколадный и сливочно-белый. Картина возвращает утраченную многозначность вышедшему из моды понятию «вкус», который когда-то был эстетической категорией, и подсознательно напоминает о потере, которую понесло изобразитель-

ное искусство в результате того, что оно было сведено к одним оптическим раздражителям.

Уэйн Тибо является представителем калифорнийского варианта поп-арта. Поверхность его картин обнаруживает следы работы художника. Сохраняются следы кисти. Краска кладется не плакатно и не анонимно, но почерку мастера очень далеко до субъективной экспрессии абстрактного экспрессионизма. Она сразу дважды копирует пироги и торты: посредством повторения цвета (локальной краски) и в силу особенного наложения краски. Последнее подчеркнуто и несколько навязчиво намекает на физические характеристики мотивов, кремообразную консистенцию тортов. Важная роль в картине наряду с изображенными предметами отведена свету. Он оставляет совсем немного тени. Художник говорил, что его интересовало, «что происходит, когда подобие цвета и содержания картины становится максимальным; густая яркая белая краска ложится на пирог, как сахарная глазурь». Тибо – это своего рода калифорнийский Шарден, который отрезал свой кусок от пирога искусства; он же – представитель поп-арта, прежде всего благодаря выбору своих сюжетов. *Прилавок с тортами* (*Cake Counter*) подтверждает то, что Тибо является высококвалифицированным художником: по центру картины в горизонтальном направлении проходит оптический излом. При его посредстве художник придает предметам чрезвычайную пластичность. Внешнее единство картины при этом не нарушается.



* 1920 – Меса, Аризона, США



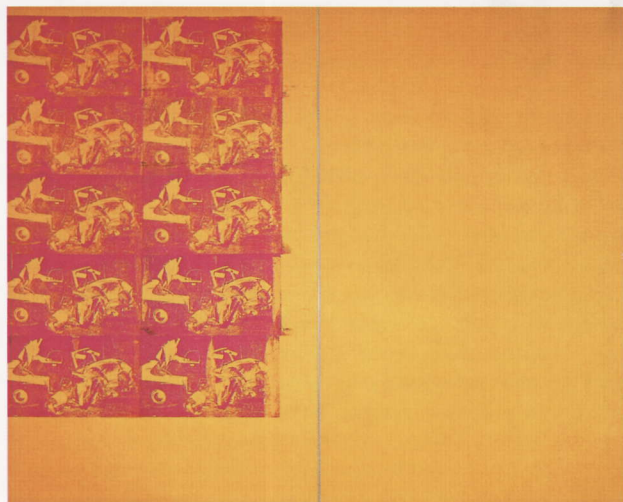
129 погибших в реактивном самолете

Холст, акриловые краски. 254,5 x 182,5 см

Кёльн, Музей Людвига

Титульный лист «New York Mirror» официально сообщил о случившемся 4 июня 1922 года, в понедельник. Прописными буквами написано: 129 DIE IN JET («129 погибших в реактивном самолете»). Между строками помещалась большая фотография. На ней на фоне безоблачного неба как зловещее предзнаменование возвышалось полуразрушенное крыло упавшей машины. Перед обломками стоят несколько полицейских или рабочих; они показаны в профиль или со спины. Вскоре после падения самолета Уорхол с помощью диапроектора спроектировал титульный лист газеты на холст и скопировал его. Название газеты, ее крупный заголовок и иллюстрация (вместе с указанием автора) составили картину, с которой художник начал серию *Картины смерти* (*Todesbildern*). В этой серии он обнаруживал теневые стороны «american way of life» («американского пути развития»), прославляемый в остальных работах художника. Буквы, в особенности крупный заголовок, имеют продолжительное и решающее действие. Они буквально режут глаза. В более поздних произведениях Уорхол добивался аналогичного действия при помощи неоднократного повторения на картине одного и того же изображения. Невозможно противостоять убедительной силе прописных букв и скопированной средствами живописи фотографии. Текст и изображение ударяют по самому больному месту, хотя авиакатастрофы уже чуть ли не превратились в будничное явление. Копию фотографии художник формально привел к графической четкости букв и свел детали репродукции к нескольким более лаконичным формулам. Таким образом, он усилил связь картины с абстракцией, которая уже наметилась в результате увеличения исходного образца. Незначительное художественное вмешательство отдаляет картину от ее прототипа и реального события, лишает ее любого намека на неприятный реализм и превращает художественное высказывание в предостережение. Одновременно оно поднимает совокупность текста и изображения до уровня вневременного символа. Информировующую реальность бульварной газеты Уорхол помещает в реальность искусства. Идею для картины Уорхолу поддал Генри Гельдцалер, бывший одно время куратором в музее Метрополитен в Нью-Йорке

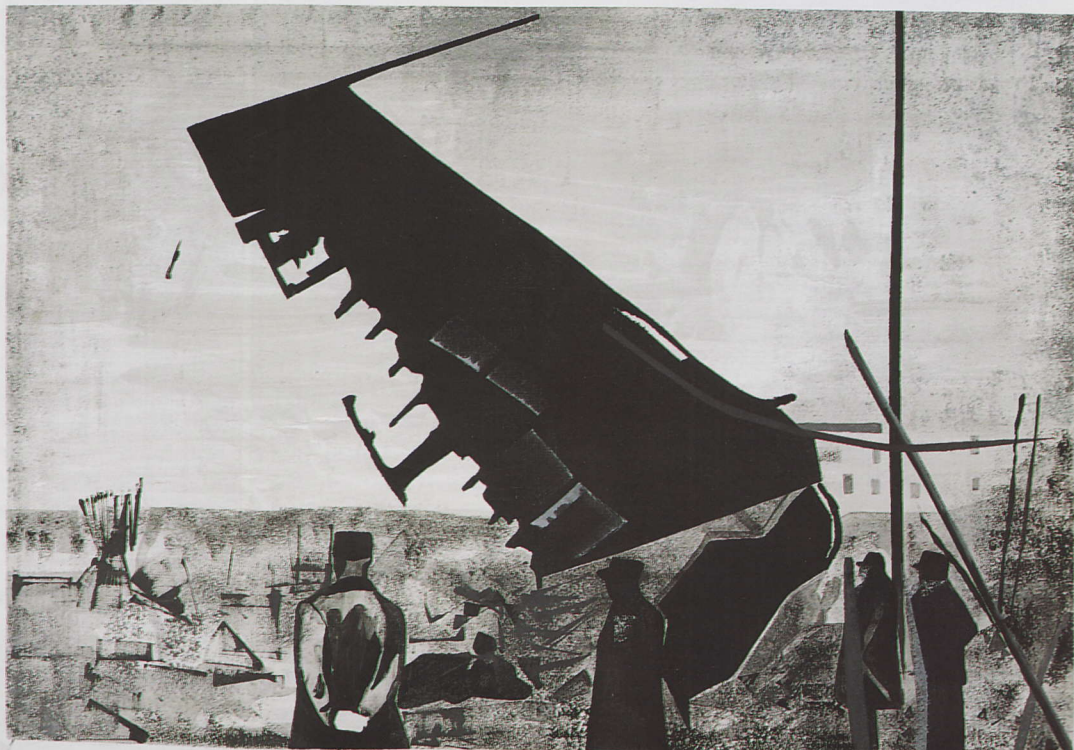
и одним из немногих бойцов за продвижение поп-арта в музеи. Художник встретил его случайно за чтением «New York Mirror» в баре Манхэттена, и Гельдцалер предложил ему сделать титульную страницу газеты предметом картины. Уорхол всегда был открыт внешним стимулам, они были составной частью его эстетических принципов, порой он специально искал их. Реализованная немного позже идея Уорхола о создании «Factory» («фабрики») по изготовлению его картин базировалась не только на коммерческих соображениях, но и отражала художественную позицию мастера, который видел в современных художниках не гениальных творцов гениальных произведений, а своего рода катализатор самых разнообразных внешних влияний.



Оранжевая автомобильная авария, 10 повторений. 1963



129 DIE



(UPI RADIO TELETYPE)

IN JET!

ЗОЛОТАЯ МЭРИЛИН МОНРО

Холст, полимерные краски, трафаретная печать, масло. 211 x 145 см

Нью-Йорк, Музей современного искусства, дар Филипа Джонсона

Энди Уорхол был, наверное, тем, кто создал миф о Мэрилин Монро. Эта заслуга не принадлежит ни Голливуду, ни печати. Как коммерческое кино, так и апологеты актрисы в прессе сделали из нее лишь секс-символ и первообраз блондинки. Между тем, из мнимых и подлинных биографий известно, что актриса страдала от такого отношения. Пока она была жива, люди смеялись над ее честолюбием, не воспринимая ее как серьезного, мыслящего и чувствующего человека. Лишь немногие составляли исключение. Уже будучи звездой, актриса успешно закончила обучение в известной актерской школе в Нью-Йорке, однако выполнить желание актрисы играть драматические роли индустрия развлечений посчитала нарушением правил игры. Вскоре после ее ранней смерти в 1962 году,

внимания актриса второго плана голливудского кино. Однако от репутации «секс-бомбы» ей никогда и не удавалось избавиться полностью. Помимо ее привлекательного тела кинопромышленность эксплуатировала лишь ее комедийный талант. В почетном звании серьезной актрисы она ей отказала. Лишь «Автобусная остановка» (1956) Джошуа Логона и «Неприкаянные» (1960) Хьюстона подарили Монро значительные роли, которые подтвердили ее драматический талант. Многие кинозвезды – современницы Монро – пользовались у общественности большим авторитетом, нежели она сама. Только после гибели актрисы ее собственная слава увеличилась, словно смерть была условием для этого. Уорхол идолизировал незначительный фотопортрет Монро с застывшей стандартной улыбкой. Он поместил ее образ на обширное поле, которое охватило его как настоящее паспарту, и покрыл всю поверхность золотой краской, цветом небесного Иерусалима, который придавал иконам их вневременное действие. Приоткрытые губы, глаза, волосы – лицо, которое в результате применения трафаретной печати утратило объемность и реалистичность, – выделяются на общем фоне картины, напоминая звезду на золотом небе. Во многих более поздних версиях Уорхол освободил созданный им образ-идол от влияния церковного искусства, постоянно повторяя одно и то же изображение или преподнося зрителю одну лишь улыбку Мэрилин. Так художник указывал на способ производства мифического образа в средствах массовой информации. Он создавал все новые и новые варианты звездного образа, и их непрерывная последовательность напоминала появление на свет продукта промышленного производства, обыкновенного товара.



* 1931 – Питтсбург, Пенсильвания
† 1987 – Нью-Йорк, США

Уорхол превратил довольно обыкновенный снимок американского фотографа Франка Повольни, выполненный в начале пятидесятих годов XX столетия, в икону популярной культуры. Когда появилась сама фотография, Монро рассталась с календарями и почтовыми открытками, на которых ее образ имел большой успех среди военных. Благодаря Джону Хьюстону («Асфальтовые джунгли», 1950) и Джозефу Манкевичу («Все о Еве», 1950) она к тому времени уже успела проявить себя как достойная



80 двухдолларовых банкнот (лицевая и оборотная стороны)

Холст, трафаретная печать. 210 x 96 см

Кёльн, Музей Людвига

=====

Если привести содержание картины к самой короткой формулировке, то она будет звучать так: восемьдесят долларов. Другой темы у этой картины не существует. На холсте представлены восемьдесят долларов: эта сумма складывается из сорока банкнот ценностью в два доллара. Художник отобразил лицевую и оборотную стороны банкнот, распределив их по четыре штуки в ряд на десяти уровнях. Чтобы расшифровать содержание картины, требуется лишь уметь считать. Работа не требует от зрителя ничего, кроме незначительных арифметических действий, так что процесс ее понимания идет по понятному, рациональному пути. Возможные ложные интерпретации исключаются с самого начала. Также не стоит опасаться, что зритель не узнает мотив на холсте. Этот мотив столь же современен, как Бог в теократических государствах. Так что сравнение с иконами (которое в полной мере применимо к картинам Уорхола) касается, прежде всего, этого изображения долларовых купюр. Только на месте божественного образа в данном случае оказываются деньги. А также связанная с ними магическая система, которая базируется на вере. Кроме того, долларовые купюры воплощают (в прямом значении этого слова) то, что они воспроизводят в реальности: деньги. Не существует принципиальной разницы между картиной и тем, что она изображает, между «искусственной» видимостью доллара, оттиснутой

на холсте при помощи трафаретной печати, с одной стороны, и настоящими банкнотами – с другой. Оба представляют абстрактную систему, коммерческие бумаги, ценность которых сильно превосходит реальную стоимость затраченных на них материалов. С тем различием, что коммерческая стоимость произведений Уорхола, изображающих долларовые купюры, значительно выше реальной ценности представленных денежных знаков. Чтобы выявить это различие, необходимо произвести акт обмена. Ни один художник до Уорхола не разоблачал миф о несовместимости духовных и материальных ценностей столь безжалостно. Одновременно он отчетливо обозначил имеющуюся в искусстве связь экономических и культурных механизмов, признав их основополагающими для современного произведения искусства. Следовательно, ценность произведения искусства определяется не только его художественными качествами, как считалось ранее, но также его стоимостью и – что немаловажно – престижем автора. Успешное обращение в мире коммерции является составляющей его художественной (не эстетической) ценности. Так что каждый акт продажи одной из картин Уорхола с изображением долларов наполняет ее содержание новой жизнью.



консервная банка от кэмпбелловского супа I

Холст, акриловые краски, акриловые краски Liquitex, трафаретная печать. 92 x 61 см

Ахен, Новая галерея — коллекция Людвиг

=====

В июле и августе 1962 года художник впервые выставил свои картины с изображениями банок от супа американской фирмы «Кэмпбелл». Он показал публике 32 картины, представив их так, как выставляли в то время консервы в супермаркетах — выстроенными в ряды, на равном расстоянии друг от друга: полностью в соответствии с актуальным в свое время правилом «product placement» («расстановки продуктов»), основанном на коммерческой эстетике. Однако картины были выставлены не в обычном универсаме Лос-Анджелеса, а в галерее Ферус. Каждая картина была оценена в сотню долларов, в реальности изображенные Уорхолом объекты стоили всего 29 центов. В техническом отношении картины были продуктом полумеханического процесса, результатом живописи и механической печати. Хотя поверхностное рассмотрение не позволяло выявить различия между отдельными картинами, в деталях они отличались друг от друга: каждая представляла банку с содержимым нового вкуса и этим выделялась из общей массы. Выставка представляла собой осознанную провокацию. Эта провокация основывалась не только на использовании самого обычного мотива и шаблонности изображения, но и на умышленном сравнении художественной галереи и супермаркета, торговли произведениями искусства и торговли пищевыми продуктами. Социальный контекст, в котором рождается на свет произведение искусства, был так же важен для Уорхола (который изучал социологию), как и специфические темы его картин, имеющие социальную окрашенность. Кэмпбелловские супы, кока-кола, келлогговские

хлопья и моющие средства Брилло, — все эти перенесенные Уорхолом в сферу искусства продукты американской промышленности, как секс и смерть, были частью жизни американского среднего класса, представителем которого был сам художник. Картина *Консервная банка от кэмпбелловского супа I* (Campbell's Soup Can I) — более позднее, увеличенное изображение банки с томатным супом, сама по себе может вызывать ошибочное впечатление, что художник стремился лишь к прославлению идиомы популярной культуры. Однако не менее важным для него было и воздействие на общество. «Замечательность этой страны заключается в том, — сказал он однажды, — что Америка породила традицию, когда даже самые богатые потребители, по сути дела, покупают те же самые вещи, что и самые бедные. Можно смотреть телевизор, пить кока-колу и думать, что президент пьет колу, Лиз Тейлор пьет колу, и ты вот тоже пьешь колу. Кола — это кола, и даже если у тебя будет больше денег, они не позволят достать тебе колу получше». Похожего действия художник хотел добиться и от искусства. С помощью стандартизованных методов производства он подарил ему обаяние одинаковости. После того как в роли «великой уравнилельницы» (Джонатан Край) на культурной сцене уже выступила фотография, искусство вместе с Уорхолом пошло по проторенной дорожке.



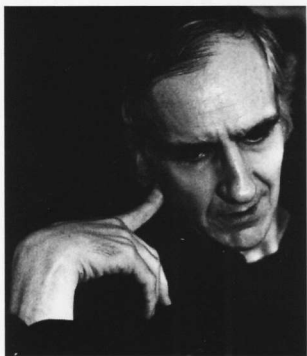
ванна 3

Холст, масло, пластмасса, различные предметы. 213 x 270 x 45 см

Кёльн, Музей Людвига

Лучшей рекламы ванн для однокомнатных квартир не придумаешь. Однако картина рекламирует лишь искусство художника. Необычная работа – сочетание нарисованных предметов и реальных двери, полотенца, коврика, контейнера для белья, занавески. В современном искусстве такие монтажи обычно имели целью разрушить любую иллюзию. Так было, например, в кубизме. Здесь же, напротив, решение картины лишь увеличивает ее иллюзорность. В результате фотографической манеры письма исчезают различия между живописью и реальностью. Лишь плоский силуэт обнаженной светловолосой женщины, вытирающей спину полосатым красно-белым полотенцем, указывает на искусственность ее окружения. То, что она обнажена, зритель додумывает сам. На картине присутствует лишь намек на наготу, выражающийся в осторожно нарисованных грудных сосках и треугольнике лобка. Весселман начинает меланхолическую игру с различными

уровнями реальности, втягивая в нее предметы реального мира. Силуэт женщины даже не является обычным силуэтом. Он белый вместо черного и не является обычным для силуэта контурным изображением. На самом деле мнимый силуэт оказывается шаблоном, оснащенным явными сексуальными раздражителями, знаками-намекками, которые обыкновенно очень пластично развивает (мужская) фантазия. Созданная художником среда определила границы воображения. Ее идеальная чистоплотность ограничила сексуальные представления. На картине не появляется ничего из того, что было бы запрещено в рекламе. В коммерческой среде сексуализированной американской поп-культуры Весселман не раз искусно переосмысливал эротический мир Анри Матисса. Он полностью искоренил намеки на темные стороны сексуальности, которые подсознательно присутствуют в некоторых картинах француза, и превзошел последнего в искусственности. Этому, как ни странно, способствовали реальные объекты, вводившиеся Весселманом в его произведения. Реальное перешло в сферу искусственного.



*1931 – Цинциннати, Огайо, США



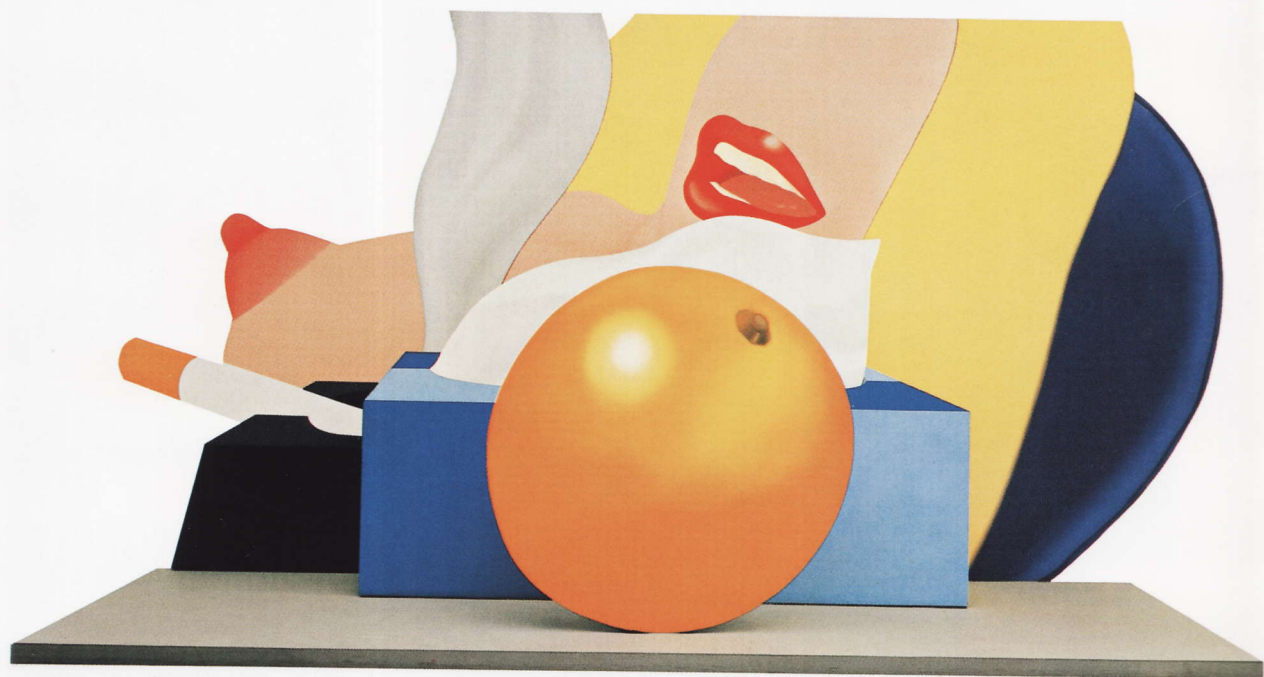
Большая американская обнаженная № 98

Пять холстов, составленных в трех плоскостях. 250 x 380 x 130 см

Кёльн, Музей Людвига

Художник Том Весселман часто и явно отдавал дань уважения одержимому отношению американских мужчин к пышным грудям, в том числе и в этом составленном из пяти холстов изобразительном объекте. К изображению груди он добавил несколько соответствующих элементов: длинные светлые волосы модели, красный манящий, открытый для поцелуя рот, с ослепительно белыми зубами вверху и розовым языком внизу, светящийся оранжевый апельсин с ярким бликом на переднем плане и дымящуюся сигарету – на среднем плане. Синяя прямоугольная коробка с бумажными носовыми платками, черная пепельница и полукруглая подушка дополняют композицию. Благодаря емкому устройству созданной в трех плоскостях работы намеки на сексуальность сразу бросаются в глаза. Художник наглядно включил их в сцену. Отсутствие всяких личностных характеристик в лице блондинки, которое внешне написано очень гладко, без всяких признаков ручной работы, сообщают об источнике вдохновения: это реклама. Хотя Весселман откровенно использует эффекты и формы, заимствованные из ее словаря, он решительно меняет ее стратегию. Вместо того чтобы при помощи секса привлечь внимание зрителей на привычные предметы общества потребления, он восхваляет сам секс и превращает изображенные объекты

в выразительные сексуальные символы. Чрезвычайно изысканные краски придают произведению соблазнительную силу и совершенствуют платкатные клише. В результате возникает возбуждающая напряженность, пропасть над самым порогом восприятия, которую художник создает осознанно. Пока Весселман искал подходящую для себя форму выражения, он экспериментировал с экспрессионистской живописью в стиле Виллема де Кунинга, создавал абстрактные и обращающиеся к средствам массовой информации коллажи, а также относительно традиционные изображения предметов и пейзажей. Его опыт работы с техникой коллажа – сначала он не копировал оригиналы при помощи живописной техники, как это делали большинство художников поп-арта, а использовал их в неизменном виде – непосредственно отразился в характерной структуре его поп-произведений.



натюрморт № 20

Смешанная техника. 104 x 122 x 14 см

Буффало, Художественная галерея Олбрайт-Нокс, дар Сеймора Х. Нокса-мл.

=====

Бутылки, нарезанный хлеб, бананы, яблоки, стакан колы и стол, на котором они стоят, демонстрируют возможности оптического обмана в искусстве. Реальными являются шкафчик, его содержимое, люминесцентная лампа, водопроводный кран с двумя ручками и мыло в мыльнице. Взяв краску, бумагу, дерево и упомянутые предметы, Весселман создал гибрид кухни и ванной. В этом ансамбле перекрещиваются три состояния реальности: подлинные предметы, фотография и живопись. Правда, фотографическое оказывается нарисованным, нарисованное – цветной печатью, а реальные вещи – частью произведения искусства, во всяком случае, в свете современного понимания художественного. Проекторы искусства нацеливаются на работу сразу же после появления ее в музее и освещают ее как произведение искусства. С другой стороны, с позиции реальности, произведение предстает обычным украшением комнаты – обрамленной копией картины Пита Мондриана; ее художественное значение несущественно, а смысловое – поблекло. Изображенные фотографически точно пищевые продукты кажутся галлюцинацией, а остальные вещи – ненужными элементами декорации, как и копия картины Мондриана. Столь линейным, как утверждали некоторые критики, поп-арт не был никогда. Среда, в которой заявляет о себе произведение искусства, часто становится одной из тем художников. Условия, в которых

появляется работа, влияют на ее назначение. Напряженность между различными сферами реальности в ансамбле Весселмана выражается в напряженности между иллюзионистической живописью и вещностью, между плоскостью и пространством, между искусством и декоративным оформлением. В жанре натюрморта Весселман создал обширную группу произведений. Центральным объектом натюрмортов художника становится домашнее окружение женщины, кухни и ванны стандартных жилищ в предместьях. Сексуальные образы отступили на второй план, но не исчезли, что доказывает появление в одной и той же работе бананов и круглых яблок. Дело в том, что у Весселмана фрукты, как правило, символизируют мужское и женское начала, что присутствует и в *Натюрморте № 20 (Still Life № 20)*. Сексуальные идеи, как масло сквозь бумагу, проникают сквозь вывеску добропорядочности чопорного американского общества.



УДК 73/76
ББК 85.103 (3)
Х 77

© 2005 TASCHEN GmbH

Hohenzollernring 53, D-50672 Köln

www.taschen.com

Editor: Uta Grosenick, Cologne

Editorial coordination: Sabine Bleßmann, Cologne

Design: Sense/Net, Andy Disl and Birgit Reber, Cologne

Production: Ute Wachendorf, Cologne

Перевод с немецкого Т.А. Граблевской

Главный редактор издательства Т.И. Хлебнова

Редактор И.В. Фураева

Художественный редактор Н.Г. Дреничева

Корректор Л.И. Гордеева

© Издательство АРТ-РОДНИК, издание на русском языке, 2005

125319 Москва, ул. Красноармейская, 25

Т./факс: (095) 151-2956; 151-4521

125319 Москва, а/я 42

info@artrodnik.ru

Отпечатано в Германии

ISBN 5-9561-0142-3

Издательство благодарит архивы, музеи, частные коллекции, галереи и фотографов за их помощь при создании книги и предоставление иллюстраций. Если не имеется отдельного указания, репродукции были взяты из архива издательства. Если не имеется отдельного указания, права на изображенные произведения принадлежат художникам, их наследникам или доверенным лицам и, соответственно, их правопреемникам. Наряду с упомянутыми в подписях к иллюстрациям учреждениями и коллекциями следует отдельно упомянуть:

© на работы Аллана д'Арканджело, Питера Блейка, Патрика Колфилда, Джима Дайна, Реда Грумза, Ричарда Хамилтона, Роберта Индианы, Джаспера Джонса, Роя Лихтенштейна, Кеннета Ноланда, Мела Рамоса, Ларри Риверса, Джеймса Розенквиста, Курта Швиттерса, Уэйна Тибо, Тома Весселмана: VG Bild-Kunst, Бонн, 2004

© на работы Роберта Раушенберга: Роберт Раушенберг / VG Bild-Kunst, Бонн, 2004

© на работы Джорджа Сегала: The George and Helen Segal Foundation / VG Bild-Kunst, Бонн, 2004

© на работы Энди Уорхола: 2004 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/ARS, Нью-Йорк: с. 4, 13 (слева), 15 (слева + справа), 82, 83, 85, 87, 89
© Archiv für Kunst und Geschichte, Берлин: с. 8 (справа), 15 (справа)

ARTOTHEK: с. 18, 56, 75

Bridgeman-Giraudon: с. 10 (справа), 15 (слева)

© The David Hockney No. 1 U. S. Trust: с. 21, 43

© The Estate of Ray Johnson, Нью-Йорк: с. 7 (справа)

Photo Marlborough Gallery, Нью-Йорк, © Ред Грумз: с. 36

Stiftung Sammlung Marx, Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart, Берлин: с. 54

Museum für Moderne Kunst, Франкфурт-на-Майне: с. 7 (слева)

© Клас Ольденбург / Кузи ван Брюгген: с. 7 (слева), 22, 56, 57, 59, 61

© Мел Рамос: с. 67

© Rheinisches Bildarchiv, Кёльн: с. 10 (слева), 45, 77

San Francisco Museum of Modern Art, © Джефф Кунс: с. 27

© Photo SCALA, Флоренция / The Museum of Modern Art, Нью-Йорк, 2003: с. 11, 17 (справа), 19, 23, 31, 73, 85

© Tate Gallery, Лондон, 2004: с. 43

Иллюстрации в тексте:

С. 54: Рой Лихтенштейн. *Женщина в кресле*. 1963

Холст, акриловые краски Magna. 173 x 122 см.

Берлин, коллекция Маркса, Гамбургский вокзал – Музей современности

С. 56: Клас Ольденбург. *Напольный гамбургер*. 1962

Раскрашенная парусина и пенопласт. 132 x 213 см

Торонто, Художественная галерея Онтарио

С. 74: Эдвард Руша. *Большая торговая марка с восемью прожекторами* 1962. Холст, масло. 170 x 339 см

Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни, фонд Перси Уриса

С. 82: Энди Уорхол. *Оранжевая автомобильная авария, 10 повторений*. 1963

Холст, акриловые краски, акриловые краски Liquitex, 2 части. Каждая

332 x 206 см. Вена, Музей современного искусства, коллекция Людвиг

С. 1 РОЙ ЛИХТЕНШТЕЙН

Искусство. 1962

Холст, масло. 91 x 173 см

Частная коллекция

С. 2 ДЖЕЙМС РОЗЕНКВИСТ

Мэрилин Монро I. 1962

Холст, масло, эмалевые брызги. 236 x 183 см

Нью-Йорк, Музей современного искусства, коллекция Сиднея и Харриет Дженисов

С. 4 ЭНДИ УОРХОЛ

Упаковки фирм «Брило»,

«Дел-Монте» и «Хайнц». 1964

Дерево, трафаретная печать

44 x 43 x 36 см; 33 x 41 x 30 см; 21 x 40 x 26 см

Частная коллекция

**в серии «стили, течения
и направления в искусстве»
вышли:**

ПОП-АРТ

Клаус Хоннеф

СЮРРЕАЛИЗМ

Катрин Клингсёр-Лерой

КУБИЗМ

Анна Гентфюрер-Триер

серия издательства

TASCHEN включает также:

EXPRESSIONISM / ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Norbert Wolf

REALISM / РЕАЛИЗМ

Kerstin Stremmel

DADAISM / ДАДАИЗМ

Dietmar Elger

MINIMAL ART / МИНИМАЛИЗМ

Daniel Marzona

FUTURISM / ФУТУРИЗМ

Sylvia Martin

FANTASY ART / ФЭНТЕЗИ

Walter Schurian

ABSTRACT EXPRESSIONISM / АБСТРАКТНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Barbara Hess

VIDEO ART / ВИДЕО-АРТ

Joshua Decter

CONCEPT ART / КОНЦЕПТУАЛИЗМ

Daniel Marzona

DIGITAL ART / КОМПЬЮТЕРНОЕ ИСКУССТВО

Joshua Decter, Mark Tribe

«Назад к истокам видения».

International Herald Tribune, Париж

www.taschen.com

«поп – это любовь, так как поп признает все... поп подобен разрыву бомбы. это американская мечта, оптимистичная, щедрая и наивная».

Роберт Индиана

Поп-арт возник в середине 1950-х годов в Англии, однако своего расцвета он достиг в 1960-х годах в США. Он заменил возвышенное повседневным, изделия массового производства поставил наравне с уникальными предметами и стер различия между высокой и популярной культурами. Средства массовой информации и реклама были основными темами поп-арта, остроумно прославлявшими «общество потребления». Восторг, вызванный поп-артом с момента появления первых его произведений на широкой публике, больше уже не утихал – сегодня же он велик, как никогда ранее.

**ПИТЕР БЛЕЙК АЛЛАН Д'АРКАНДЖЕЛО ДЖИМ ДАЙН РЕД ГРУМЗ
РИЧАРД ХАМИЛЬТОН ДЭВИД ХОКНИ РОБЕРТ ИНДИАНА ДЖАСПЕР
ДЖОНС АЛЕН ДЖОУНС РОЙ ЛИХТЕНШТЕЙН КЛАС ОЛЬДЕНБУРГ ПИТЕР
ФИЛЛИПС МЕЛ РАМОС РОБЕРТ РАУШЕНБЕРГ ДЖЕЙМС РОЗЕНКВИСТ
ЭДВАРД РУША ДЖОРДЖ СЕГАЛ УЭЙН ТИБО ЭНДИ УОРХОЛ
ТОМ ВЕССЕЛМАН**