

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
Факультет мистецтвознавства та сучасних арт-практик
Кафедра теорії та історії мистецтва

КВАЛІФІКАЦІЙНА БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

на тему: **«Кураторські практики в мистецтві США
1950—1960-х років: внесок Клементя Грінберга
у популяризацію абстрактного експресіонізму»**

Виконала: здобувачка IV курсу бакалаврату,
групи мист/бак. — 22, заочна форма навчання
спеціальності 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
освітньо-професійної програми
«Мистецтвознавство. Теорія та історія
мистецтва»

РУДЕНКО МАРІЯ ДЕНИСІВНА

Керівник: доцент, кандидат мистецтвознавства
РУСЯЄВА МАРИНА ВІКТОРІВНА

Рецензент: доцент, кандидат історичних наук
АНДРЕС ГАННА ОЛЕКСАНДРІВНА

Київ — 2026

АНОТАЦІЯ

Руденко Марія Денисівна. Кураторські практики в мистецтві США 1950—1960-х років: внесок Клементя Грінберга у популяризацію абстрактного експресіонізму. — Рукопис.

Кваліфікаційна бакалаврська робота за освітньо-професійною програмою «Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва». Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2026.

Кваліфікаційну бакалаврську роботу присвячено дослідженню кураторських практик в американському мистецтві 1950—1960-х років крізь призму теоретичної та практичної діяльності Клементя Грінберга (Clement Greenberg, 1909—1994). Проаналізовано інституційний та ідеологічний контекст формування нью-йоркської мистецької сцени доби Холодної війни: досліджено роль Музею сучасного мистецтва (MoMA) під керівництвом Альфреда Барра-молодшого, приватних фондів — Фонду Рокфеллера та Фонду Форда, а також Конгресу за свободу культури (Congress for Cultural Freedom) у міжнародному просуванні американського мистецтва. Розглянуто абстрактний експресіонізм як внутрішньо різноманітний художній феномен, що об'єднував напрями «живопису дії» (action painting) та «живопису колірного поля» (color field painting), на прикладі творчості Джексона Поллока, Марка Ротка та Віллема де Кунінга. Визначено теоретичні засади формалізму Клементя Грінберга: принцип медіальної специфічності, поняття «чистоти» мистецтва, опозицію авангарду і кітч, а також його полеміку з Гарольдом Розенбергом і Мейєром Шапіро. Проаналізовано виставку «Post-Painterly Abstraction» (Los Angeles County Museum of Art, 1964) як єдиний безпосередній кураторський проєкт Клементя Грінберга, реалізований за принципом «білого куба». Досліджено структурно-парадоксальний зв'язок між формалістичною теорією критика та культурною дипломатією США: встановлено, що декларована аполітичність абстрактного експресіонізму

перетворювала його на ефективний ідеологічний аргумент у протистоянні радянському соціалістичному реалізму, попри те що сам Клемент Грінберг не виступав свідомим ідеологом. Наукова новизна дослідження полягає у першому в українському мистецтвознавстві комплексному аналізі кураторської діяльності Клемент Грінберга із залученням новітньої зарубіжної літератури — монографій Керолайн Джонс «Eyesight Alone» (2005) та Даніела Неофету «Rereading Abstract Expressionism» (2021). Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їх використання в навчальних курсах з теорії та історії кураторства, з історії американського мистецтва XX ст., а також у подальших дослідженнях рецепції формалізму в українському мистецтвознавстві. Робота складається зі вступу, трьох розділів (восьми підрозділів) з висновками до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (44 позиції) та додатків з ілюстраціями. Загальний обсяг основного тексту — 120 000 знаків з пробілами (60 сторінок).

Ключові слова: *кураторські практики, абстрактний експресіонізм, Клемент Грінберг, формалізм, культурна дипломатія, Холодна війна, США, виставкова діяльність, модернізм, мистецтвознавство.*

ABSTRACT

Rudenko Mariia. Curatorial Practices in American Art of the 1950s—1960s: Clement Greenberg's Contribution to the Popularization of Abstract Expressionism. — Manuscript.

Bachelor's qualifying thesis for the educational and professional programme "Art Criticism. Theory and History of Art". National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2026.

The bachelor's qualifying thesis investigates curatorial practices in American art of the 1950s—1960s through the lens of the theoretical and practical activities of Clement Greenberg (1909—1994). The institutional and ideological context of the formation of the New York art scene during the Cold War is analyzed, including the

roles of the Museum of Modern Art (MoMA) under Alfred H. Barr Jr., private foundations such as the Rockefeller Foundation and the Ford Foundation, and the Congress for Cultural Freedom in the international promotion of American art. Abstract Expressionism is examined as an internally diverse artistic phenomenon, encompassing both "action painting" and "color field painting", through the work of Jackson Pollock, Mark Rothko, and Willem de Kooning. Greenberg's formalist theoretical principles are defined: the concept of medium specificity, the notion of artistic "purity", the avant-garde/kitsch opposition, and his polemics with Harold Rosenberg and Meyer Schapiro. The exhibition "Post-Painterly Abstraction" (Los Angeles County Museum of Art, 1964) is analyzed as Greenberg's sole direct curatorial project, organized according to the "white cube" principle. The structurally paradoxical relationship between Greenberg's formalist theory and US cultural diplomacy is investigated: it is established that the declared apoliticism of Abstract Expressionism made it an effective ideological argument against Soviet Socialist Realism, even though Greenberg himself was not a conscious ideologue. The scientific novelty of the research consists in the first comprehensive analysis in Ukrainian art history of Greenberg's curatorial activity, drawing on the latest foreign scholarship — Caroline A. Jones's "Eyesight Alone" (2005) and Daniel Neofetou's "Rereading Abstract Expressionism" (2021). The practical significance of the results lies in their potential use in courses on the theory and history of curating, the history of twentieth-century American art, and further research on the reception of formalism in Ukrainian art history. The thesis consists of an introduction, three chapters (eight sections) with conclusions to each chapter, general conclusions, a list of sources (44 items), and appendices with illustrations. The total volume of the main text is 120,000 characters including spaces (60 pages).

Key words: *curatorial practices, Abstract Expressionism, Clement Greenberg, formalism, cultural diplomacy, Cold War, USA, exhibition activity, modernism, art history.*

ЗМІСТ

СПИСОК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	7
ВСТУП	8
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ	11
1.1. Історіографія	11
1.2. Джерельна база дослідження	26
Висновки до розділу 1	29
РОЗДІЛ 2. АБСТРАКТНИЙ ЕКСПРЕСІОНІЗМ І ТЕОРЕТИЧНА СИСТЕМА КЛЕМЕНТА ГРІНБЕРГА	31
2.1. Мистецьке середовище США та культурна стратегія в умовах Холодної війни	31
2.2. Абстрактний експресіонізм як художній феномен	37
2.3. Формалізм Клемент Грінберга: автономія мистецтва, поняття «чистоти» та полеміка з сучасниками	39
Висновки до розділу 2	44
РОЗДІЛ 3. КУРАТОРСЬКІ ПРАКТИКИ КЛЕМЕНТА ГРІНБЕРГА ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ АБСТРАКТНОГО ЕКСПРЕСІОНІЗМУ	47
3.1. Клемент Грінберг як ідеологічний куратор: вплив на виставкову практику та формування канону	47
3.2. Виставка «Post-Painterly Abstraction» (1964): аналіз кураторського проєкту	51
3.3. Абстрактний експресіонізм як інструмент культурної дипломатії США: роль Клемент Грінберга	55
Висновки до розділу 3	60
ВИСНОВКИ	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	66
ДОДАТКИ	72

<i>Додаток А. Ілюстрації</i>	72
<i>Анотований список ілюстрацій</i>	72
<i>Ілюстрації</i>	73

СПИСОК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

LACMA — Los Angeles County Museum of Art (Художній музей округу Лос-Анджелес)

MoMA — The Museum of Modern Art, New York (Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк)

ЦРУ — Центральне розвідувальне управління США

ВСТУП

Актуальність теми. Кураторська діяльність як самостійна інтелектуальна практика сформувалась у другій половині XX століття і невіддільна від нью-йоркської мистецької сцени 1950—1960-х років. Саме в цей період фігура куратора вийшла за межі музейної адміністрації і перетворилась на активного агента формування художнього канону, смислів і символічних ієрархій. Одним із ключових учасників цього процесу став критик і теоретик Клемент Грінберг (Clement Greenberg, 16.01.1909—07.05.1994), чії формалістичні концепції визначали логіку виставкових рішень, музейного відбору й міжнародного просування американського мистецтва впродовж кількох десятиліть.

Актуальність теми зумовлена кількома чинниками. По-перше, попри значний зарубіжний дослідницький доробок, у вітчизняному мистецтвознавстві відсутнє комплексне дослідження кураторських практик Клемент Грінберга із залученням новітньої літератури, зокрема монографій американської науковиці Керолайн Джонс «Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses» (Jones, 2005) та британського дослідника Даніела Неофету «Rereading Abstract Expressionism, Clement Greenberg and the Cold War» (Neofetou, 2021). По-друге, тема має очевидний практичний вимір: усвідомлення механізмів перетворення критичної теорії на кураторську стратегію є безпосередньо релевантним для сучасної мистецтвознавчої практики.

Мета дослідження — проаналізувати вплив критичної позиції Клемент Грінберга на кураторські практики та виставкову політику США упродовж 1950—1960-х років та визначити його роль у глобальному утвердженні абстрактного експресіонізму.

Задля досягнення поставленої мети передбачено вирішити наступні *завдання*:

- 1) дослідити стан вивчення проблеми;

- 2) проаналізувати джерельну базу дослідження;
- 3) встановити характер інституційних та ідеологічних умов, у яких формувались американські кураторські практики доби Холодної війни;
- 4) визначити основні естетичні та філософські принципи теоретичної системи Клементя Ґрінберга та простежити їх внутрішню логіку і полемічний контекст;
- 5) проаналізувати виставкові стратегії Клементя Ґрінберга на прикладі виставки «Post-Painterly Abstraction» (1964);
- 6) дослідити зв'язок між критичною теорією Клементя Ґрінберга та культурною дипломатією США і встановити характер цього зв'язку.

Об'єкт дослідження — кураторські практики та виставкова діяльність у мистецькому просторі США 1950—1960-х років.

Предмет дослідження — вплив критичної і теоретичної позиції Клементя Ґрінберга на формування виставкових стратегій та популяризацію абстрактного експресіонізму.

Методи дослідження обумовлено поставленою метою і завданнями кваліфікаційної роботи. Вони містять у собі як загальнонаукові, так і вузькоспеціальні методи. До загальнонаукових належать *фактологічний* та *аналітичний* методи, які дозволили вивчити й проаналізувати інформацію, що міститься у наукових працях. До отриманого фактичного матеріалу було застосовано *історіографічний* метод, який дав змогу дослідити історію вивчення теми. Спеціальні методи дослідження також дозволили вирішити низку завдань. *Історико-генетичний метод* використано для дослідження еволюції кураторських практик і теоретичної системи Клементя Ґрінберга у хронологічній послідовності. *Порівняльно-аналітичний метод* дозволив зіставити концепції Клементя Ґрінберга з позиціями Гарольда Розенберга і Мейєра Шапіро. *Метод контекстуального аналізу* застосовано для розгляду виставкових проєктів у зв'язку з ідеологічним контекстом Холодної війни. *Іконографічний аналіз* окремих творів задіяно для підтвердження теоретичних тез. *Інституційний аналіз* забезпечив розуміння ролі Музею сучасного

мистецтва в Нью-Йорку (Museum of Modern Art, далі — МоМА) та галерейної структури у формуванні канону.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в українському мистецтвознавстві *вперше* здійснено комплексний аналіз кураторської діяльності Клемента Грінберга із залученням новітньої зарубіжної літератури.

Уточнено характер зв'язку між формалістичною критикою і культурною дипломатією США як структурно-парадоксального.

Набула *подальшого розвитку* концепція куратора-теоретика на матеріалі виставки 1964 року.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали та висновки кваліфікаційної бакалаврської роботи можуть бути використані у навчальних курсах з теорії та історії кураторства, з історії американського мистецтва XX століття, а також у подальших наукових дослідженнях, присвячених рецепції формалізму в українському мистецтвознавстві.

Структура та обсяг роботи. Кваліфікаційна бакалаврська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (59 позицій) і додатку А — анотованого списку ілюстрацій та власне ілюстрацій (7 позицій). Загальний обсяг кваліфікаційної дипломної роботи — 79 сторінок, з них основного тексту — 58 сторінок.

Робота виконана самостійно та не містить плагіату.

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія

Упродовж 1950—1960-х років американська арт-критика та кураторська діяльність пройшли шлях від маргінальних практик до визначальних чинників формування західного художнього канону, а географічний центр мистецького життя змістився з Парижа до Нью-Йорка. Одним з найвпливовіших учасників цього процесу був критик і теоретик Клемент Грінберг (1909—1994), якому американський дослідник Дональд Каспіт присвятив окрему монографію «Clement Greenberg, Art Critic» (Kuspit, 1979) — спробу реконструювати формалістичну структуру критичного методу Грінберга через детальний розгляд його статей і рецензій.

Наукове вивчення кураторських практик в американському мистецтві 1950—1960-х років та ролі Клемент Грінберга у формуванні модерністського канону має широку і розгалужену бібліографію. Розгляд літератури з цього питання дає можливість виокремити чотири хронологічні етапи у дослідженні цієї теми:

- перший (кінець 1930-х — 1960-ті) — формування первинного теоретичного корпусу;
- другий (1970—1980-ті) — ревізійністська критика;
- третій (1990-ті — 2000-ні) — біографічні та інституційні дослідження;
- четвертий (2010-ті — 2020-ті) — сучасний переосмислення спадщини критика у світлі постколоніальної теорії та глобальної історії мистецтва.

1.1.1. Перший етап (кінець 1930-х — 1960-ті роки) пов'язано як із текстами самого Клемент Грінберга, так і з працями його сучасників — критиків і теоретиків, які формували інтелектуальне середовище нью-йоркської мистецької сцени. Серед ранніх творів Клемент Грінберга на особливу увагу заслуговують есеї «Avant-Garde and Kitsch» («Авангард і кітч»)

(Greenberg, 1939, p. 34—49) та «Towards a Newer Laocoon» («До пошуків новішого Лаокоона») (Greenberg, 1940, p. 296—310).

«Авангард і кітч» вважають знаковою працею Клемент Грінберга, яка стала класикою художньої критики XX століття. Її було вперше опубліковано 1939 року в троцькістському часописі «Partisan Review» на тлі гострих дебатів про роль мистецтва в умовах насування тоталітарних режимів у Європі. У цьому есеї Клемент Грінберг проаналізував складні взаємовідносини між авангардним мистецтвом, ринковим капіталом і тоталітарними системами — нацизмом, фашизмом та сталінізмом. Дослідника турбувало розмежування між високим і низьким мистецтвом, або, як він його ще називав, вищою і масовою культурою. На його думку, авангард — це «локомотив» справжнього мистецтва, який вимагає інтелектуальних зусиль від глядача, тоді як кітч — це пагубна сила, що спрощує смаки і проникає в усі сфери повсякденного життя. Кітч він визначав як «ерзац-мистецтво» — масову продукцію, що виникла внаслідок індустріальної революції і призначена для задоволення потреб міських робітників і буржуазії, позбавлених доступу до автентичної культурної традиції. На відміну від нього, авангард — це пошук художниками справжньої естетичної якості, незалежної від ринку, що допомагає зберегти культуру в умовах засилля індустріальної масової продукції (Greenberg, 1939, p. 34—49).

Наступного, 1940 року в тому ж лівому часописі Клемент Грінберг опублікував есей «До пошуків новішого Лаокоона», присвячений обґрунтуванню й захисту абстрактного мистецтва та аналізу історичного розвитку модернізму (Greenberg, 1940, p. 296—310). Це есе швидко перетворилося на своєрідний маніфест формалізму та історичне виправдання абстрактного мистецтва. Його назва не є випадковою, оскільки відсилає до трактату німецького драматурга, літературного критика і теоретика мистецтва доби Просвітництва Готхольда Ефраїма Лессінга «Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie» («Лаокоон, або про межі живопису і поезії»), написаного 1766 року, в якому розмежовувалися можливості живопису та

поезії. Майже через двісті років Клемент Грінберг оновив цю дискусію, застосувавши її до модернізму. На його думку, живопис, скульптура, поезія та інші види мистецтва мають розвиватися, спираючись виключно на власні унікальні властивості (так звані *medium*), а не запозичувати методи інших мистецтв; зокрема, живопис — це не оповідь, а площина, колір і форма. В есеї особливій критиці піддано романтизм і реалізм XIX століття, оскільки за час розквіту цих стилів художники перетворили візуальне мистецтво на «ілюстрацію» або «літературу» з приматом сюжету, а не форми. Саме тому, за твердженням Клемент Грінберга, авангард є єдиним життєздатним мистецтвом, оскільки відмовився від наслідування природі та зосередився на «чистоті» й самосвідомості самого мистецтва (Greenberg, 1940, p. 296—310).

Отже, цей початковий етап діяльності Клемент Грінберга науковці визнають «марксистським», оскільки в есеях «Авангард і кітч» (1939) та «До пошуків новішого Лаокоона» (1940) він виступив як протосоціальний історик мистецтва. У цих текстах, що згодом стали хрестоматійними, сформульовано його ключову концепцію взаємозв'язку між авангардним мистецтвом і соціумом — концепцію, яку він надалі переглядатиме й уточнюватиме впродовж усієї творчої кар'єри.

Подальша еволюція теоретичної позиції Клемент Грінберга у 1950—1960-ті роки зафіксована у програмному тексті «Modernist Painting» («Модерністський живопис») — памфлеті серії Forum Lectures, виданому радіостанцією «Голос Америки» (Voice of America) 1960 року і повторно опублікованому в «Arts Yearbook 4» 1961 року (Greenberg, 1961). У цьому тексті, який згодом неодноразово перевидавали, зокрема в четвертому томі зібрання його критичних есеїв за редакцією Джона О'Браяна «Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism» (O'Brian, ed., 1995, vol. 4: p. 85—93), Клемент Грінберг сформулював найбільш канонічне визначення модернізму як саморефлексивної критики кожного мистецького медіуму засобами, властивими саме цьому медіуму.

Збірник «Art and Culture: Critical Essays» («Мистецтво і культура: критичні есеї»), виданий видавництвом Beacon Press 1961 року (Greenberg, 1961), об'єднав основні есеї критика 1939—1960-х років і став своєрідним підсумком першого, найбільш «канонічного» етапу його теоретичної діяльності — саме на цей збірник найчастіше посилаються дослідники, аналізуючи становлення формалістичної доктрини.

Кінець 1930-х — 1960-ті роки були ознаменовані діяльністю цілої плеяди визначних американських арт критиків, серед яких на особливу увагу заслуговує теоретик мистецтва, художній критик та історик Мейєр Шапіро. Його вважають одним із найвпливовіших гуманітаристів-мислителів ХХ століття, який докорінно змінив методологію дослідження візуальної культури. Саме тому його стаття «The Nature of Abstract Art» («Природа абстрактного мистецтва»), опублікована в журналі «Marxist Quarterly» за два роки до знаменитого есея Клемент Грінберга 1937 року, є однією з ключових для першого етапу (Schapiro, 1937, p. 77—98). На відміну від формалістичного підходу Клемент Грінберга, Мейєр Шапіро наполягав на соціальній і історичній зумовленості будь-якого, навіть найбільш «автономного», мистецтва, критикуючи спроби розглядати абстракцію поза контекстом класової боротьби та економічних трансформацій модерності. Ця стаття стала фундаментом соціальної історії мистецтва та заклала теоретичну базу для американського абстрактного експресіонізму. Згодом вона стала теоретичним підґрунтям для ревізіоністської критики формалізму 1970—1980-х років.

Серед інших сучасників Клемент Грінберга принципово важливою для розуміння інтелектуального середовища епохи є стаття видатного американського арткритика, філософа і історика культури Гарольда Розенберга «The American Action Painters» («Американські живописці дії»), опублікована в журналі «ARTnews» у грудні 1952 року (Rosenberg, 1952, p. 22—23, 48—50). У цій статті автор запропонував альтернативне до грінбергівського формалізму трактування абстрактного експресіонізму — як «живопису дії» (action painting), де полотно перетворюється не на завершений

об'єкт, а на «арену» екзистенційної події. Відзначимо, що завдяки цій статті було закладено нове розуміння творчості. На думку Гарольда Розенберга, мистецтво — це психологічний та біографічний акт митця. Окрім того, відбулось формування міфу про абстрактний експресіонізм і прославлення американського мистецтва. Отже, ця стаття започаткувала одну з найпродуктивніших інтелектуальних опозицій в американській художній критиці XX століття — опозицію «об'єкт versus подія», яка визначатиме дискусії про абстрактний експресіонізм упродовж наступних десятиліть.

Важливими хрестоматійними джерелами для розуміння інтелектуального середовища першого етапу є фундаментальна антологія британських дослідників Чарльза Гаррісона і Пола Вуда «Art in Theory 1900—2000: An Anthology of Changing Ideas» («Мистецтво в теорії 1900—2000: антологія мінливих ідей»), що у своєму другому виданні (Harrison, Wood, eds., 2003) систематизує ключові теоретичні тексти XX століття. До таких праць також може бути зарахована антологія художника Роберта Мазервелла «The Dada Painters and Poets: An Anthology» («Художники й поети дадаїзму: антологія»), вперше видана 1951 року і перевидана у 1989 році (Motherwell, ed., 1951/1989). Ці видання дозволяють реконструювати інтелектуальний контекст, у якому формувалися ранні тексти Клемент Грінберга — контекст лівої нью-йоркської інтелігенції, пов'язаної з часописом «Partisan Review» та європейською емігрантською спільнотою.

1.1.2. Другий етап (1970—1980-ті роки) — ревізійністська хвиля, упродовж якої Клемент Грінберг продовжував працювати і писати, водночас стаючи об'єктом дедалі гострішої критики молодшого покоління дослідників. 1972 року, готуючи нову редакцію збірки своїх есеїв «Art and Culture», Клемент Грінберг суттєво переробив текст «Авангард і кітч». Зокрема, він вніс до тексту низку змін, спрямованих на уточнення історичних прикладів і пом'якшення деяких категоричних тверджень. Серед основних змін — виправлення помилкової ідентифікації творів українського художника Іллі Рєпіна як зразка кітчу та відмова від жорсткого ототожнення кітчу з

академічним мистецтвом загалом; у своїх пізніших коментарях дослідник визнав, що його первісна класифікація була надто спрощеною, за що його гостро критикували колеги. Водночас і згодом Клемент Грінберг відстоював свою основну тезу про протистояння авангарду і масової культури. Редакція есею «Авангард і кітч» 1972 року зробила аргументацію критика виваженішою у світлі цієї критики (Greenberg, 1989, p. 3—21).

Переломною роботою цього етапу стала стаття американської дослідниці Еви Кокрофт «Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War» («Абстрактний експресіонізм — зброя холодної війни»), опублікована в журналі «Artforum» у червні 1974 року (Cockcroft, 1974, p. 39—41). Ця невелика за обсягом, але надзвичайно впливова стаття вперше системно пов'язала просування абстрактного експресіонізму на міжнародній арені з культурною дипломатією США та операціями Центрального розвідувального управління (далі — ЦРУ) у сфері культурного патронажу. Ева Кокрофт показала, що декларована «аполітичність» формалістичного мистецтва парадоксальним чином перетворювала його на ідеальний інструмент ідеологічної боротьби з радянським соціалістичним реалізмом: саме відсутність прямого політичного змісту дозволяла представляти абстрактний експресіонізм як втілення «свободи творчості», протиставленої тоталітарному контролю над мистецтвом. Стаття Еви Кокрофт започаткувала цілий напрям досліджень, що отримав назву «холодновоєнного ревізіонізму» (Cold War revisionism), і досі залишається одним з найбільш цитованих текстів з цієї проблематики.

Фундаментальним дослідженням цього напрямку стала монографія канадського мистецтвознавця Сержа Гілбо («How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War» («Як Нью-Йорк украв ідею сучасного мистецтва: абстрактний експресіонізм, свобода і холодна війна»), опублікована видавництвом University of Chicago Press 1983 року в перекладі Артура Голдхаммера з французької (Guilbaut, 1983, p. 1—277). Серж Гілбо детально проаналізував політичні та ідеологічні умови, що

уможливили прийняття й просування творчості Джексона Поллока (Jackson Pollock), Віллема де Кунінга, Марка Ротка та інших художників нью-йоркської школи в період 1946—1951 років. Дослідник стверджував, що в умовах ранньої холодної війни ліберальне мистецтво, яке претендувало на «свободу» від будь-якої ідеології, саме завдяки цій претензії стало ефективним знаряддям американської культурної гегемонії: *«Якщо Париж асоціювався з минулим, то Нью-Йорк мав репрезентувати майбутнє»* (Guilbaut, 1983, p. 43) (*тут і далі переклад з англійської автора — М. Р.*). Книга Сержа Гілбо викликала жваву дискусію в академічному середовищі: рецензенти відзначали як її новаторський внесок у поєднання історії мистецтва із соціальною і політичною історією, так і ризик надмірного «спрощення» — зведення складної мережі художніх, інституційних і ринкових чинників до моделі свідомої державної пропаганди. Попри ці дискусії, монографія Сержа Гілбо залишається одним з найбільш фундаментальних текстів для розуміння інституційного контексту просування абстрактного експресіонізму і є базовою працею для другого етапу історіографії теми.

Збірник британського дослідника Френка Фраскіни «Pollock and After: The Critical Debate» («Поллок і після: критична дискусія»), вперше виданий 1985 року видавництвом Harper & Row (Fraschina, ed., 1985, p. 1—288) і перевиданий у розширеній редакції видавництвом Routledge 2000 року (Fraschina, ed., 2000, p. 1—384), об'єднав ключові полемічні тексти про абстрактний експресіонізм, включно з програмними есеями самого Клемента Грінберга, відповідями Майкла Фрида і Т. Дж. Кларка, а також ревізіоністськими статтями Еви Кокрофт і Сержа Гілбо. Структура збірника — поділ матеріалу на частини, присвячені формалістичній критиці, ревізіоністській дискусії про холодну війну та маккартизм, і подальшому переосмисленню дискусії — стала своєрідною моделлю для подальших історіографічних оглядів теми, у тому числі для структури цього дослідження.

Книга американської журналістки і дослідниці Френсіс Стонор Сондерс «The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters» («Культурна

холодна війна: ЦРУ і світ мистецтва та літератури»), опублікована видавництвом The New Press 1999 року (у британському виданні — під назвою «Who Paid the Piper?», видавництво Granta Books) (Saunders, 1999, p. 1—509), є найбільш докладною документальною реконструкцією діяльності ЦРУ у сфері культурного патронажу в Європі та США. На основі архівних матеріалів і розсекречених документів Френсіс Стонор Сондерс показала механізми фінансування Конгресу за свободу культури (Congress for Cultural Freedom), журналів, конференцій і виставкових проєктів через мережу підставних фондів. Хоча книга присвячена насамперед літературі та інтелектуальним журналам, а не образотворчому мистецтву, вона є незамінним джерелом для розуміння загального інституційного механізму, в рамках якого функціонувала і культурна дипломатія у сфері образотворчого мистецтва, описана Євою Кокрофт і Сержем Гілбо.

Видання американського дослідника Лоренса Еллоуея «Topics in American Art since 1945» («Теми американського мистецтва після 1945 року»), опубліковане видавництвом Norton 1975 року (Alloway, 1975, p. 1—288), документує інституційний вимір просування нью-йоркського мистецтва із позиції безпосереднього учасника й спостерігача художнього процесу — Лоренс Еллоуей працював куратором у галереях та музеях Нью-Йорка і Лондона і добре знав особисто більшість художників і критиків, про яких писав.

1.1.3. Третій етап (1990-ті — перше десятиліття 2000-х років) пов'язаний насамперед із появою першої повноцінної біографії критика та масштабних монографічних досліджень його теоретичної спадщини.

Першою повноцінною інтелектуальною біографією Клемент Грінберга є книга американської дослідниці Флоренс Рубенфелд «Clement Greenberg: A Life» («Клемент Грінберг: життя»), опублікована видавництвом Scribner 1997 року (Rubinfeld, 1997, p. 1—336). На основі численних інтерв'ю з художниками, критиками та особистими знайомими Клемент Грінберга Флоренс Рубенфелд реконструювала біографію критика від його дитинства в

родині польсько-єврейських емігрантів через становлення як редактора «Partisan Review» до перетворення на «оракула» нью-йоркського художнього світу. Рецензенти відзначали, що ця біографія є одночасно «прискіпливо дослідженою» і «справедливою» (an absorbing, fair-minded biography), яка не уникає згадок про конфліктний характер Клемент Грінберга та звинувачення в конфлікті інтересів унаслідок його тісних особистих стосунків із художниками, твори яких він просував, але водночас переконливо доводить його центральне значення для американської художньої критики XX століття. Книга Флоренс Рубенфелд є основним джерелом біографічних відомостей для цього дослідження, зокрема щодо особистих контактів Клемент Грінберга з Джексоном Поллоком та інших аспектів його практичної участі у формуванні художнього канону (Rubenfeld, 1997, p. 134, 200).

Монографія американської мистецтвознавиці Керолайн Джонс «Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses» («Лише зір: модернізм Клемент Грінберга і бюрократизація чуттів») (Jones, 2005) є найбільш масштабним і впливовим аналізом формалістичної критики Клемент Грінберга — численні академічні цитування засвідчують її центральне місце в сучасній дискусії про спадщину критика. Центральна теза Керолайн Джонс полягає в тому, що грінбергівська концепція «оптичності» (opticality) — ідея, за якою модерністське мистецтво сприймається виключно «лише зором» — не є нейтральною естетичною категорією, а є симптомом ширшого процесу «бюрократизації чуттів» у американській культурі середини XX століття: подібно до того, як технології hi-fi ізолювали слух як окреме чуттєве поле, формалістична критика Клемент Грінберга ізолювала зір, відповідаючи логіці раціоналізації та сегментації чуттєвого досвіду, характерній для післявоєнного американського суспільства. Як зазначає сама дослідниця у передмові до книги, її мета — «вичерпати» (*"construe the Greenberg effect, in order to be done with it"*) «ефект Грінберга» в історії мистецтва» (Jones, 2005, p. xxix). Рецензенти охарактеризували монографію як «амбіційну й переконливу» (ambitious and convincing), що поєднує

детальний аналіз критичних текстів із широким культурно-історичним контекстом (Jones, 2005, p. 1).

Серед інших важливих праць цього часу — монографія американського дослідника Майкла Лея «Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s» («Переосмислення абстрактного експресіонізму: суб'єктивність і живопис у 1940-ті роки»), видана видавництвом Yale University Press 1993 року (Leja, 1993, p. 1—374), яка зосереджується на психоаналітичних та екзистенціалістських джерелах абстрактного експресіонізму; монографія американського дослідника Хела Фостера «The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century» («Повернення реального: авангард на межі століть»), видана видавництвом MIT Press 1996 року (Foster, 1996, p. 1—299); та підсумкова праця британського мистецтвознавця Т. Дж. Кларка «Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism» («Прощання з ідеєю: епізоди з історії модернізму»), видана видавництвом Yale University Press 1999 року (Clark, 1999, p. 1—452), у якій авторитетний критик формалізму підсумовує власну ревізійністську позицію щодо нью-йоркської школи.

Стаття Френка Фраскіни «Institutions, Culture, and America's Cold War Years: The Making of Greenberg's Modernist Painting» («Інституції, культура і роки холодної війни в Америці: створення "Модерністського живопису" Грінберга»), опублікована в журналі «Oxford Art Journal» 2003 року (Fraschina, 2003, p. 69—97), є незамінним джерелом для розуміння конкретного інституційного й біографічного контексту, в якому було написано програмний текст «Modernist Painting» — зокрема обставин замовлення тексту радіостанцією «Голос Америки» в рамках державної пропагандистської програми.

Хрестоматійне видання американських дослідників Девіда і Сесілії Шапіро «Abstract Expressionism: A Critical Record» («Абстрактний експресіонізм: критичний літопис»), опубліковане видавництвом Cambridge University Press 1990 року (Shapiro D., Shapiro C., eds., 1990), збирає первинні

документи і критичні відгуки епохи, що дозволяє дослідникам звертатися безпосередньо до джерел, а не лише до їх пізніших інтерпретацій.

Чотиритомне зібрання критичних есеїв Клемент Грінберга під редакцією канадського дослідника Джона О'Браяна «Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism», видане видавництвом University of Chicago Press у 1986—1995 років (O'Brian, ed., 1986—1995), є найбільш повним і вичерпним корпусом текстів критика, що систематизує також архівні матеріали Смітсонівського інституту (Smithsonian Institution, [б. р.]). Це видання є основним джерелом первинних текстів для будь-якого сучасного дослідження спадщини Клемент Грінберга.

Серед контекстуальних праць цього періоду слід відзначити монографію американського дослідника Томаса Кроу «The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent» («Піднесення шістдесятих: американське і європейське мистецтво в епоху незгоди»), видану видавництвом Abrams 1996 року (Crow, 1996, р. 1—224), яка аналізує перехід від абстрактного експресіонізму до мистецтва 1960-х років у широкому трансатлантичному контексті; монографію американського філософа Артура Данто «After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History» («Після кінця мистецтва: сучасне мистецтво і межі історії»), видану видавництвом Princeton University Press 1997 року (Danto, 1997, р. 1—239), у якій формалізм Клемент Грінберга розглядається як останній великий «наратив» історії мистецтва перед його остаточним розпадом у добу постмодернізму; та монографію бельгійського дослідника Тьєррі де Дюва «Kant after Duchamp» («Кант після Дюшана»), видану видавництвом MIT Press 1996 року (de Duve, 1996, р. 1—519), яка пропонує філософську генеалогію естетичного судження від Імануеля Канта через Клемент Грінберга до Марселя Дюшана.

Основоположне значення для розуміння джерел формалізму Клемент Грінберга має монографія засновника відділу живопису й скульптури Музею сучасного мистецтва (МоМА) Альфреда Барра-молодшого «Cubism and Abstract Art» («Кубізм і абстрактне мистецтво»), видана музеєм 1936 року

(Barr, 1936, p. 1—249) — перший системний виклад телеологічної концепції розвитку модернізму, яка безпосередньо вплинула на формування історичної схеми, застосованої Клементом Грінбергом.

1.1.4. Четвертий, сучасний етап (2010-ті — 2020-ті роки). Четвертий, сучасний етап історіографії теми пов'язаний із переосмисленням спадщини Клемент Грінберга у світлі постколоніальної теорії, глобальної історії мистецтва та критичного музеєзнавства.

Ключовою працею цього етапу є монографія британського дослідника Даніела Неофету «Rereading Abstract Expressionism, Clement Greenberg and the Cold War» («Перечитуючи абстрактний експресіонізм, Клемент Грінберга і холодну війну»), видана видавництвом Bloomsbury Visual Arts 2021 року (Neofetou, 2021, p. 1—240). На відміну від класичної ревізійністської тези, згідно з якою критика Клемент Грінберга була прямим інструментом ідеологічного просування абстрактного експресіонізму за кордоном, Даніел Неофету пропонує протилежний хід: перечитуючи тексти критика крізь оптику Теодора Адорно та Моріса Мерло-Понті, він доводить, що сама критична система Грінберга — навіть попри її залучення до культурної дипломатії США — містить елементи, які суперечать тій ідеологічній функції, для якої абстрактний експресіонізм використовувався. Залучаючи до аналізу й художників, яких сам Клемент Грінберг свого часу залишав поза увагою — зокрема Джоан Мітчелл та Нормана Льюїса — дослідник показує, що телесний і афективний вимір абстрактного експресіонізму чинить опір логіці капіталістичної інструменталізації мистецтва. Водночас Даніел Неофету докладно документує ранній «марксистський» етап творчості Клемент Грінберга та поступову елімінацію класового аналізу з його текстів 1940—1950-х років (Neofetou, 2021, p. 15—41). Монографія Даніела Неофету є однією з найновіших та найавторитетніших праць, залучених до цього дослідження, і визначає його теоретичну новизну: вона дозволяє уникнути спрощеного зведення спадщини Клемент Грінберга виключно до функції «знаряддя холодної війни».

Дослідження американського мистецтвознавця Стівена Полкарі «Abstract Expressionism and the Modern Experience» («Абстрактний експресіонізм і досвід модерності»), видане видавництвом Cambridge University Press 1991 року (Polcari, 1991, p. 1—370), хоча хронологічно й передує основному масиву четвертого етапу, у сучасній історіографії використовується насамперед для реконструкції широкого культурного й психологічного контексту руху — досвіду світової війни, юнгіанської психології та архаїчної міфології, — що дозволяє вийти за межі вузько формалістичного або вузько політичного прочитання абстрактного експресіонізму.

Монографія американського дослідника Джеймса Меєра «What Was Contemporary Art?» («Що таке було сучасне мистецтво?»), видана видавництвом MIT Press 2013 року (Meyer, 2013, p. 1—320), розглядає трансформацію категорії «сучасності» в американському мистецтві другої половини XX століття і дає змогу простежити подальшу долю кураторських моделей, започаткованих за участю Клементя Грінберга, у пізнішому концептуальному й інституційному мистецтві.

Книга американського мистецтвознавця Брайана О'Догерті «Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space» («Всередині білого куба: ідеологія простору галереї»), видана видавництвом Lapis Press 1986 року, але активно перевидавана й перерічтувана саме на четвертому етапі у зв'язку з критичним музеєзнавством (O'Doherty, 1986, p. 1—120), є основоположним текстом для аналізу просторової організації виставки «Post-Painterly Abstraction» (1964) у термінах ідеології «білого куба» (O'Doherty, 1986, p. 14).

Каталог виставки «Abstract Expressionism: The Critical Developments» («Абстрактний експресіонізм: критичні розвитки») за редакцією американського куратора Майкла Опінга, виданий галереєю Albright-Knox Art Gallery та видавництвом Abrams 1987 року (Auping, ed., 1987, p. 1—296), документує критичне середовище навколо однієї з провідних регіональних інституцій, що колекціонували й виставляли абстрактний експресіонізм поза

межами Нью-Йорка, і часто залучається до досліджень четвертого етапу як приклад «децентралізованого» прочитання канону.

Книга британського теоретика мистецтва Джона Берджера «Ways of Seeing» («Способи бачення»), створена на основі однойменного телевізійного циклу BBC і видана видавництвом Penguin 1972 року (Berger, 1972, p. 1—176), хоча безпосередньо не присвячена абстрактному експресіонізму, є важливим методологічним орієнтиром для критичного аналізу візуального сприйняття й ідеології погляду, що активно використовується в сучасних дослідженнях «оптичності» Клементя Грінберга.

Стаття американського критика Майкла Фрида «Art and Objecthood» («Мистецтво і об'єктність»), опублікована в журналі «Artforum» у червні 1967 року (Fried, 1967, p. 12—23), хронологічно належить до межі другого і третього етапів, проте її значення для сучасної дискусії про спадщину формалізму є постійним: ця стаття є найважливішою реакцією на грінбергівський формалізм у наступному поколінні критиків і часто розглядається як його остання впливова теоретична модифікація перед мінімалізмом.

1.1.5. Вітчизняна історіографія. У вітчизняному мистецтвознавстві тема перебуває на початковому етапі освоєння. Значущою є дисертаційна робота української незалежної кураторки, арткритикині, галеристки Лізи Герман «Кураторська практика в сучасному мистецтві: світовий досвід та український контекст», захищена в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) 2016 року (Герман, 2016). Лізи Герман вперше в українському мистецтвознавстві звернулася до діяльності Клементя Грінберга в контексті еволюції виставкових практик і дематеріалізації кураторського методу 1960-х років (Герман, 2016, с. 15, 84). Зокрема науковиця наголошує, що «тези К. Грінберга до певного часу сприймалися фактично як офіційна доктрина сучасного мистецтва США (за кошти держави К. Грінберг їздив Європою з лекціями, що популяризували американських художників-абстракціоністів) і стали основою багатьох дебатів 1960-х рр.»

(Герман, 2016, с. 84). Проте вона спеціально не зосредила увагу на його ролі як «куратора-теоретика» у вузькому сенсі — саме ця прогалина визначає актуальність і наукову новизну запропонованого дослідження.

Короткі згадки про діяльність Клементя Грінберга та його вплив на теорію західного мистецтва і трансформацію формалістичного мистецтва в елітарне містяться у статті Анастасії Барановської, присвяченої у тому числі суперечностям концептуального й кітчевого мистецтва ХХ століття (Барановська, 2020, с. 78).

У кандидатській дисертації Дар'ї Чемберджі (2020, с. 88) «Інсталяція як візуально-комунікативна практика творення сучасного мистецького простору» Клемент Грінберг згаданий лише як відомий американський критик, що писав про Марселя Дюшана.

До підвалин концепції медіаспецифічності Клементя Грінберга звернулася Олександра Осадча, аналізуючи перформативність слайд-фотографії як відеодокументації слайд показів Олександра Ситниченка. Наголошується, що цю ідею згодом піддано критиці, особливо за часів художніх практик, які відійшли від ідеї «чистого» мистецтва (Osadcha, 2024).

Поліна Байцим, даючи визначення терміна «Авангард» для глосарію на платформі Минуле/Майбутнє/Мистецтво (Past/Future/Art), серед інших науковців визначила Клементя Грінберга, який ще у першій половині ХХ століття наголошував, що авангард повинен «знаходитись в опозиції до масової культури» (Байцим, 2026).

Також відзначимо поки що єдиний переклад українською праць Клементя Грінберга. Мова йде про його визначний есей «Авангард і кітч» (1939), переклад якого здійснено на платформі онлайн журналу «Вперед» наприкінці 2020 року за збірником праць Клементя Грінберга «Art and Culture: Critical Essays» 1989 року (Грінберг, 2020).

Отже, дослідники американського мистецтва ХХ століття в українському мистецтвознавстві здебільшого звертаються до теми абстрактного експресіонізму побіжно, в рамках загальних курсів історії

західного мистецтва або в контексті порівняльного аналізу з українським мистецьким андеграундом і неофіційним мистецтвом радянської доби, проте спеціальних статей, тим паче монографічних досліджень кураторської спадщини Клементя Грінберга в українському мистецтвознавстві станом на 2026 рік не виявлено.

Підсумовуючи, слід констатувати: у вітчизняному мистецтвознавстві відсутнє комплексне дослідження кураторських практик Клементя Грінберга із залученням новітніх праць — Керолайн Джонс (2005) і Данієла Неофету (2021). Саме ці аспекти становлять наукову новизну пропонованого дослідження.

1.2. Джерельна база дослідження

Під час збирання матеріалів для написання кваліфікаційної бакалаврської роботи була сформована джерельна база, яку складають шість груп матеріалів.

1.2.1. Першу і центральну групу становлять первинні теоретичні тексти Клементя Грінберга: «Avant-Garde and Kitsch» («Авангард і кітч») (Greenberg, 1939), «Towards a Newer Laocoon» («До пошуків новішого Лаокоона») (Greenberg, 1940), «Modernist Painting» («Модерністський живопис») (Greenberg, 1960; Greenberg, 1961), збірник «Art and Culture: Critical Essays» («Мистецтво і культура: критичні есеї») (Greenberg, 1961) та збірник «Homemade Aesthetics: Observations on Art and Taste» («Домашня естетика: спостереження про мистецтво і смак») (Greenberg, 1999). Доступ до цих текстів забезпечено через фонди Наукової бібліотеки Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА), а також через бази даних JSTOR і Project MUSE.

1.2.2. Другу групу становлять каталоги виставок: каталог виставки «Post-Painterly Abstraction» (Greenberg, 1964), складений безпосередньо Клементом Грінбергом, та каталог виставки «The New American Painting as

Shown in Eight European Countries 1958—1959», виданий МоМА (Museum, 1959). Доступ до цих матеріалів забезпечено через цифровий архів МоМА (moma.org/research).

1.2.3. Третю групу складають архівні матеріали: чотиритомне зібрання критичних есеїв Клемент Грінберга під редакцією канадського дослідника Джона О'Браяна «Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism» (O'Brian, ed., 1986—1995), в якому систематизовано також архівні матеріали Смітсонівського інституту (Smithsonian Institution), зокрема фонд особистих документів критика «Clement Greenberg Papers», доступний через цифровий архів Online Archive of California (oac.cdlib.org).

1.2.4. Четверту групу становлять монографічні дослідження та наукові статті. Перша підгрупа — це монографії: Лоренса Еллоуея «Topics in American Art since 1945» (Alloway, 1975); Сержа Гілбо «How New York Stole the Idea of Modern Art» (Guilbaut, 1983); Майкла Опінга «Abstract Expressionism: The Critical Developments» (Auping, 1987); Девіда і Сесілії Шاپіро «Abstract Expressionism: A Critical Record» (Shapiro D., Shapiro C., 1990); Стівена Полкарі «Abstract Expressionism and the Modern Experience» (Polcari, 1991); Майкла Лея «Reframing Abstract Expressionism» (Leja, 1993); Хела Фостера «The Return of the Real» (Foster, 1996); Френсіса Томаса Кроу «The Rise of the Sixties» (Crow, 1996); Флоренс Рубенфелд «Clement Greenberg: A Life» (Rubenfeld, 1997); Стонора Сондерса «The Cultural Cold War» (Saunders, 1999); Т. Дж. Кларк «Farewell to an Idea» (Clark, 1999); Керолайн Джонс «Eyesight Alone» (Jones, 2005); Даніела Неофету «Rereading Abstract Expressionism, Clement Greenberg and the Cold War» (Neofetou, 2021), тощо;

Серед другої — наукові статті у збірках статей й часописах, як-от: Френк Фраскіна, редактор і упорядник збірок «Pollock and After: The Critical Debate» (Fraschina, ed., 1985; 2000), та його стаття «Institutions, Culture, and America's Cold War Years» в Oxford Art Journal (Fraschina, 2003). Окрім того, — це окремі статті в журналах «Artforum» (Fried, 1967; Kozloff, 1973; Cockcroft, 1974), «October» та «Art Bulletin», доступні через бази JSTOR і Art Full Text.

1.2.5. П'яту групу складають загальні праці та антології з історії американського модернізму: Альфред Барр-молодший «Cubism and Abstract Art» (Barr, Jr., 1936); Роберт Мазервелл «The Dada Painters and Poets: An Anthology» (Motherwell, 1951/1989); Брайан О'Догерті «Inside the White Cube» (O'Doherty, 1986); Тьєррі де Дюва «Джон Берджер «Ways of Seeing» (Berger, 1972); Kant after Duchamp» (de Duve, 1996); Артур Данто «After the End of Art» (Danto, 1997); Чарльз Гаррісон і Пол Вуд «Art in Theory 1900—2000» (Harrison, Wood, 2003) та Джеймс Меєр «What Was Contemporary Art?» (Meyer, 2013) — праці, що формують ширший філософський, інституційний і культурний контекст американського модернізму.

1.2.6. Шосту групу становлять **інтернет-ресурси**: цифровий архів Музею сучасного мистецтва (Museum of Modern Art Digital Archive, moma.org/research), архів Смітсонівського інституту (Online Archive of California: Clement Greenberg Papers, oac.cdlib.org) та довідковий ресурс The Art Story Foundation (theartstory.org). Окрім того використано музейні, архівні та інші електронні ресурси для пошуку ілюстрацій. Усі електронні ресурси верифіковано станом на квітень 2025 — червень 2026 років.

Зазначимо, що при формуванні джерельної бази дослідниця стикнулася з низкою практичних обмежень, типових для роботи в умовах заочної форми навчання та перебування за межами України: частина монографій (зокрема повні тексти Керолайн Джонс і Данієла Неофету) опрацьована переважно за допомогою електронних версій, рецензій та анотацій, доступних через відкриті академічні бази даних, а не за виданнями з фондів Наукової бібліотеки НАОМА. Це обмеження враховано при формулюванні висновків дослідження і не впливає на коректність наведених бібліографічних описів, які перевірено за офіційними каталогами видавництв (University of Chicago Press, Yale University Press, MIT Press, Bloomsbury Visual Arts тощо).

Висновки до розділу 1

Проведений аналіз історіографії дослідження дозволяє зробити такі узагальнення.

По-перше, встановлено, що вивчення кураторських практик в американському мистецтві 1950—1960-х років та ролі Клемент Грінберга у формуванні модерністського канону розвивається у чотирьох послідовних хронологічних етапах, кожен з яких характеризується власною методологічною домінантою. Перший етап (кінець 1930-х — 1960-ті), репрезентований насамперед первинними текстами самого Клемент Грінберга («*Avant-Garde and Kitsch*», 1939; «*Towards a Newer Laocoon*», 1940; «*Modernist Painting*», 1960/1961) та працями його сучасників — Гарольда Розенберга й Мейєра Шапіро, — заклав теоретичний фундамент формалізму і водночас визначив головні лінії його подальшої критики. Другий етап (1970—1980-ті) ознаменувався ревізійністською хвилею, у рамках якої дослідники — Ева Кокрофт, Серж Гілбо, Френк Фраскіна, Френсіс Стонор Сондерс — уперше системно пов'язали просування абстрактного експресіонізму з культурною дипломатією США та діяльністю ЦРУ через Конгрес за свободу культури. Третій етап (1990-ті — 2000-ні) позначений переходом від політико-ідеологічної критики до біографічного та інституційного аналізу: монографія Флоренс Рубенфелд «*Clement Greenberg: A Life*» (1997) уперше реконструювала особисту й професійну біографію критика, а монографія Керолайн Джонс «*Eyesight Alone*» (2005) запропонувала найбільш масштабне філософсько-культурологічне переосмислення формалізму як «бюрократизації чуттів». Четвертий, сучасний етап (2010-ті — 2020-ті) представлений насамперед монографією Данієла Неофету «*Rereading Abstract Expressionism, Clement Greenberg and the Cold War*» (2021), яка переглядає спадщину Клемент Грінберга через призму критичної теорії Теодора Адорно та феноменології Моріса Мерло-Понті, ставлячи під сумнів пряме ототожнення формалістичної критики з функцією «зброя холодної війни».

По-друге, проаналізована джерельна база дослідження визначена як репрезентативна: вона включає шість груп матеріалів — первинні теоретичні тексти Клементя Грінберга, виставкові каталоги, архівні матеріали (зокрема чотиритомне зібрання за редакцією Джона О'Браяна та матеріали Смітсонівського інституту), монографічні дослідження та наукові статті, загальні праці й антології з історії американського модернізму, а також верифіковані електронні ресурси (цифровий архів МоМА, архів Смітсонівського інституту). Доступ до більшості первинних і вторинних джерел забезпечено через фонди Наукової бібліотеки НАОМА, а також через бази даних JSTOR і Project MUSE.

По-третє, виявлено суттєву лаку у вітчизняному мистецтвознавстві: дисертаційна робота Лізи Герман «Кураторська практика в сучасному мистецтві: світовий досвід та український контекст» (НАОМА, 2016) є фактично єдиною українською науковою працею, що згадує діяльність Клементя Грінберга в контексті кураторства, проте без спеціального зосередження на його теоретичній системі та конкретних кураторських проєктах. Відсутність комплексного дослідження кураторських практик Клементя Грінберга із залученням новітньої зарубіжної літератури — насамперед монографій Керолайн Джонс (2005) і Данієла Неофету (2021) — у вітчизняному мистецтвознавстві підтверджує актуальність і наукову новизну пропонованого дослідження.

Таким чином, проведений історіографічний аналіз і характеристика джерельної бази дають підстави для переходу до основної частини дослідження — аналізу інституційного й ідеологічного контексту формування нью-йоркської мистецької сцени (розділ 2) та безпосередньо кураторських практик Клементя Грінберга (розділ 3).

РОЗДІЛ 2.

АБСТРАКТНИЙ ЕКСПРЕСІОНІЗМ І ТЕОРЕТИЧНА СИСТЕМА КЛЕМЕНТА ГРІНБЕРГА

2.1. Мистецьке середовище США та культурна стратегія в умовах Холодної війни

Після 1945 року ситуація у світовому мистецтві змінилася доволі різко. США вийшли з війни як єдина велика індустріальна держава Заходу, що не зазнала руйнувань на власній території, тоді як Париж — місто, яке протягом майже століття вважалося безальтернативним центром художнього життя, — опинився в стані, далекому від колишньої впливовості: галереї закриті чи спустошені, частина художників у вигнанні, видавнича й виставкова інфраструктура потребувала відбудови. Для Нью-Йорка це створило незвичну ситуацію: місто, яке донедавна сприймалося як периферія стосовно Парижа, отримало шанс претендувати на роль нового центру. Важливо, однак, що цей перехід не стався «сам собою» — за ним стояла ціла низка цілеспрямованих інституційних рішень, які варто розглянути докладніше.

Фундаментальними інституціями в процесі культурного просування стали Рада з міжнародного культурного обміну при Державному департаменті США (United States Department of State), Фонд Рокфеллера (Rockefeller Foundation) та Фонд Форда (Ford Foundation). Однак найбільш дослідженим механізмом залишається участь ЦРУ у підтримці Конгресу за свободу культури (Congress for Cultural Freedom), заснованого 1950 року. Через цю організацію американські спецслужби непрямо фінансували видання журналів, проведення міжнародних конференцій і виставкових проєктів (Saunders, 1999, p. 14). Цей факт, який став публічним лише у 1966—1967 роках унаслідок журналістських розслідувань американської преси, кардинально змінив академічне розуміння механізмів просування американського мистецтва в Європі — саме на цьому факті ґрунтується центральна теза

«холодновоєнного ревізйонізму», започаткованого статтею Еви Кокрофт (Cockcroft, 1974, р. 39—41) і розвиненого в монографії Сержа Гїлбо (Guilbaut, 1983).

Окремо варто зупинитися на механізмі фїнансування Фонду Форда, бо саме на його прикладї добре видно так звану модель «довгого повідця» (long leash policy): держава прямо не виступає донором, кошти йдуть через приватну структуру, яка офіційно зберігає повну незалежність у виборі проєктів. У 1957 році фонд утворив у своїй структурі окремий підрозділ — Відділ гуманітарних наук і мистецтв (Humanities and Arts Division), завдання якого формулювалося відкрито: підтримка проєктів, що сприяють поширенню американської культури за кордоном. За кілька десятиліть сукупні витрати фонду в цьому напрямку склали суму, що вимірюється сотнями мільйонів доларів. Однією з програм, які фїнансувалися в цей спосіб, була «Intercultural Publications» — мережа інтелектуальних журналів у різних країнах: «Encounter» (Велика Британія), «Der Monat» (ФРН), латиноамериканське видання «Cuadernos» Конгресу за свободу культури, а також низка американських журналів, серед яких — «Partisan Review», «Kenyon Review» та «New Leader». Наприкінці 1960-х років журналісти встановили, що за фїнансуванням і Конгресу за свободу культури, і самої програми «Intercultural Publications» через Фонд Форда стояли кошти ЦРУ; після цього кілька людей, які тривалий час брали участь у проєкті, — зокрема редактор «Encounter» Стівен Спендер, — публічно з нього вийшли. Тут варто звернути увагу на один момент, який, на нашу думку, легко упустити: серед видань цієї мережі опинився і журнал «Partisan Review» — той самий, у якому 1939 року Клемент Грінберг опублікував есей «Avant-Garde and Kitsch» і середовище якого, як показано в підрозділі 2.3, сформувало його ранні теоретичні погляди. Це не означає, що сам Клемент Грінберг чи журнал «Partisan Review» у 1939 році були пов'язані з державним фїнансуванням — на той момент Конгресу за свободу культури ще не існувало, а сам журнал був марксистським, — однак це демонструє, що те саме інтелектуальне середовище, з якого вийшов критик,

через п'ятнадцять-двадцять років опинилося в центрі мережі культурної дипломатії США, частково завдяки тим самим персональним зв'язкам і тому самому статусу «незалежної», антисталінської лівої інтелігенції, який ці видання мали ще до війни.

Ключовою інституційною сценою став МоМА у Нью-Йорку, заснований 1929 року. Під керівництвом першого директора Альфреда Барра-молодшого цей музей перетворився на провідний інструмент легітимації та інтернаціоналізації американського модернізму. Ще у своїй ранній монографії «Cubism and Abstract Art» (1936) Альфред Барр сформулював телеологічну концепцію розвитку мистецтва від постімпресіонізму через кубізм до абстракції (Barr, 1936, p. 19), яка ідеально узгоджувалась з амбіціями культурної політики США післявоєнного періоду: історія мистецтва представлялась як лінійний рух до «чистої» абстракції, кінцевим утіленням якого виступало саме американське мистецтво. Саме в рамках цієї логіки МоМА організував масштабний виставковий проєкт «The New American Painting as Shown in Eight European Countries 1958—1959» (МоМА, 1959), що об'їздив вісім країн Західної Європи — Швейцарію, Італію, Німеччину, Бельгію, Францію, Нідерланди, Велику Британію та Іспанію — і представив роботи сімнадцяти провідних художників нью-йоркської школи, серед яких — Джексон Поллок, Віллем де Кунінг, Марк Ротко, Барнет Ньюман, Франц Кляйн, Аршил Горкі, Адольф Готтліб, Філіп Гастон, Роберт Мазервелл та інші. Куратором виставки виступила Дороті Міллер, а організацію закордонного туру здійснював Міжнародний відділ МоМА (International Program), створений 1953 року під керівництвом Портера Маккрея спеціально для циркуляції виставок музею за межами США.

Якщо подивитися на маршрут виставки, він сам по собі розповідає певну історію. Тур розпочався у квітні 1958 року в Кунстхалле Базеля (Kunsthalle Basel) — причому одночасно там же показували окрему персональну виставку Джексона Поллока, теж організовану під егідою Міжнародної ради МоМА (International Council). Далі — Мілан, Мадрид, Берлін, Брюссель, у січні

1959 року — Музей сучасного мистецтва в Парижі. Останньою точкою мав стати Лондон, і тут виникла проблема: галерея Тейт (Tate Gallery) хотіла прийняти виставку, але організаційні витрати виявилися надто високими для бюджету туру. Розв'язання знайшлося доволі несподівано — фінансування взяв на себе американський меценат Джуліус Флайшман, людина, пов'язана з Конгресом за свободу культури. Цей, на перший погляд, дрібний епізод варто запам'ятати: він добре показує, як приватна філантропія, формально не маючи нічого спільного з державною політикою, насправді часто «дотягувала» культурно-дипломатичні проєкти до фінішу там, де офіційних коштів не вистачало. Ще одна деталь, яка заслуговує на увагу: директор МоМА Рене д'Арнонкур у передмові до каталогу визнавав, що навіть у самому Нью-Йорку музей дотепер не наважувався показати настільки повний огляд абстрактного експресіонізму — і це попри те, що головні прориви Джексона Поллока і Віллема де Кунінга відбулися щонайменше років п'ятнадцять до того (Guilbaut, 1983). Тобто пріоритетом для МоМА в цьому випадку була саме міжнародна, а не внутрішньоамериканська легітимація нового мистецтва.

За підсумками туру директор Міжнародного відділу Портер Маккрей зафіксував у пресрелізі музею, що виставка «справила сенсацію» в Європі — реакція варіювалася від ентузіазму до відкритої ворожості, проте, за його словами, всюди визнавалося, що в Америці виник «новий, унікальний і самобутній» тип живопису, вплив якого можна було побачити вже й у творчості європейських художників (Guilbaut, 1983). Зростання кількості закупівель американських творів для державних і приватних колекцій за кордоном, а також рекордна відвідуваність виставки в Тейт-галереї стали для організаторів підтвердженням успіху цієї культурно-дипломатичної місії. Водночас американський критик і поет Кеннет Рексрот, аналізуючи влітку 1959 року підсумки європейського туру виставки та паралельної ретроспективи Джексона Поллока, звертав увагу на політичну упередженість частини європейської пресової реакції — як ліворадикальної, так і консервативної (Rexroth, 1959), — що ще раз підтверджує: рецепція «нового

американського живопису» в Європі була невіддільною від загального ідеологічного клімату холодної війни, а не визначалася виключно художніми критеріями.

Важливо також зазначити, що виставка «The New American Painting» не була першим і єдиним проєктом Міжнародного відділу МоМА: ще 1955 року, у рамках культурної програми «Salute to France», музей організував масштабну виставку «Modern Art in the U.S.A.», що об'єднала понад п'ятсот творів з усіх куратораторських відділів музею. Це свідчить про системний, а не одноразовий характер культурно-дипломатичної діяльності МоМА протягом 1950-х років, у рамках якої виставка 1958—1959 років стала найбільш резонансним, але не унікальним епізодом.

Узагальнюючи символічну логіку цього процесу, Серж Гілбо зазначає: *«Якщо Париж асоціювався з минулим, то Нью-Йорк мав репрезентувати майбутнє»* (Guilbaut, 1983, р. 43). Європейський тур «The New American Painting» 1958—1959 років можна розглядати як практичну реалізацію саме цієї символічної заміни: виставка не лише експонувала твори, а й буквально демонструвала європейській публіці новий географічний центр художнього новаторства, причому робила це через інституційний апарат — Музей сучасного мистецтва, — функціонально пов'язаний, як буде показано в підрозділі 3.3, з державною культурною дипломатією США.

Окрім великих інституцій, принципову роль у формуванні нью-йоркської мистецької сцени відіграли приватні галереї. У галереї Бетті Парсонс (Betty Parsons Gallery), заснованій 1946 року, вперше почали системно представляти творчість Джексона Поллока, Барнета Ньюмана та Марка Ротка; галерея Сідні Дженіса (Sidney Janis Gallery), заснована 1948 року, перебрала функцію провідного майданчика для першого покоління абстрактних експресіоністів у 1950-х роках, представляючи також Йозефа Альберса, Вільяма Базіотеса, Аршила Горкі та Філіпа Гастона. Показово, що та сама галерея Сідні Дженіса 1962 року організувала виставку «International Exhibition of the New Realists», яка стала одним із перших масштабних оглядів поп-арту, — факт, який

ілюструє швидкість, з якою нью-йоркська галерейна інфраструктура переорієнтувалася від абстрактного експресіонізму до художніх напрямів, що прямо суперечили формалістичним критеріям Клемента Грінберга, проаналізованим у підрозділі 2.3.

Особливої уваги заслуговує постать британського критика і куратора Лоренса Еллоуея, монографія якого «Topics in American Art since 1945» (Alloway, 1975) уже згадувалась серед джерел дослідження (див. підрозділ 1.2). Лоренс Еллоуей належав до Незалежної групи при Інституті сучасного мистецтва в Лондоні (Institute of Contemporary Arts), де у 1955—1960 роках обіймав посаду заступника директора, і саме в цей період познайомив британську публіку з американським абстрактним експресіонізмом, — зокрема через рецензію на виставку «The New American Painting» у галереї Тейт 1959 року. У 1961 році Лоренс Еллоуей переїхав до Нью-Йорка, а в 1962—1966 роках працював куратором Музею Гуггенхайма (Solomon R. Guggenheim Museum). Його кар'єра є наочним прикладом транзитного характеру нью-йоркської мистецької сцени цього періоду: критики й куратори вільно переміщувались між Лондоном і Нью-Йорком, а самі категорії, якими описувалось нове американське мистецтво, формувалися в постійному діалозі (а почасти й конкуренції) між американськими та європейськими інтелектуальними колами. Це спостереження є важливим корективом до надмірно «націоналістичної» інтерпретації нью-йоркської сцени як суто американського феномену: міжнародна циркуляція критиків, подібна до тієї, що репрезентована постаттю Лоренса Еллоуея, була складовою тієї самої інфраструктури культурного обміну, яка — на офіційному, державному рівні — реалізовувалась через Міжнародну програму МоМА.

У цьому середовищі арт-критики набували ролі своєрідних «архітекторів репутацій» і формувачів ієрархій художньої значущості. Клемент Грінберг діяв саме в точці перетину органічного мистецького середовища, що складалося навколо цих галерей, та цілеспрямованої державної культурної

стратегії, і ця позиція надавала його критичним судженням виняткової стратегічної ваги (Jones, 2005, p. 7).

Слід також зазначити, що культурна стратегія США цього періоду не була монолітною: дослідниця Френсіс Стонор Сондерс у монографії «The Cultural Cold War» документує наявність внутрішніх суперечностей між офіційною державною позицією — яка часто залишалась консервативною щодо «абстрактного» мистецтва, особливо в Конгресі США, де неодноразово лунала критика абстрактного мистецтва як «прокомуністичного» — і неформальною стратегією таких структур, як Конгрес за свободу культури, що діяли через приватні фонди саме для уникнення прямого офіційного схвалення (Saunders, 1999, p. 14). Ця подвійність культурної політики є важливим контекстуальним фактом для подальшого аналізу парадоксального зв'язку між формалізмом Клемент Грінберга і культурною дипломатією, до якого ми звернемося у підрозділі 3.3 цього дослідження.

2.2. Абстрактний експресіонізм як художній феномен

Абстрактний експресіонізм виник у Нью-Йорку наприкінці 1930-х — на початку 1940-х років як синтез сюрреалістичного психічного автоматизму, принесеного художниками-емігрантами з Європи (зокрема Андре Массоном та Роберто Матта), абстрактних тенденцій авангарду початку ХХ століття та специфічного американського психологічного клімату повоєнної тривоги, описаного Стівеном Полкарі через категорії юнгіанської психології та архаїчної міфології (Polcari, 1991, p. 1—20). Рух об'єднував художників, вкрай різних за темпераментом, методами та цілями, що сам Клемент Грінберг визнавав уже в ранніх текстах, наголошуючи на відсутності спільної «школи» у вузькому сенсі.

Мистецтвознавці традиційно виокремлюють дві основні течії всередині руху. Перша — «живопис дії» (action painting), термін, запропонований американським критиком Гарольдом Розенбергом у грудні 1952 року

(Rosenberg, 1952, p. 22), — пов'язується з творчістю Джексона Поллока, Віллема де Кунінга та Франца Кляйна. Для цих художників процес нанесення фарби мав характер тілесного акту: Джексон Поллок розкладав незаґрунтоване полотно на підлозі майстерні і рухався навколо нього, розливаючи й розбризкуючи фарбу — техніка, відома як «drip painting» (іл. А.1). Полотно перетворювалося на своєрідний «слід» події, а не на завершений образ. Друга течія — «живопис колірного поля» (color field painting), представлена творчістю Марка Ротка, Барнета Ньюмана та Кліффорда Стілла (іл. А.2). У цій течії акцент зміщувався від фізичного жесту до медитативного, майже релігійного переживання кольору й великих площин полотна.

Джексон Поллок (1912—1956) залишається найбільш упізнаваною постаттю руху. Його метод «drip painting» руйнував традиційну ієрархію центру і периферії композиції: так звана «*all-over composition*» («суцільна композиція») заповнює всю поверхню полотна рівномірно, унеможливлюючи фокусування погляду глядача на якійсь окремій ділянці. Клемент Ґрінберг, один з перших прихильників творчості Джексона Поллока ще з 1943—1944 років, вбачав у його методі підтвердження власної тези про те, що живопис досягає художньої зрілості через усвідомлення власних медіальних меж (Greenberg, 1961, p. 208).

Марк Ротко (1903—1970) наполягав на метафізичному, майже сакральному вимірі своїх робіт, заявляючи: «Мене цікавлять лише людські емоції — трагедія, екстаз, приреченість» (цит. за: Sandler, 1970/1996, p. 172). Великі однотонні площини кольору в роботах Марка Ротка створювали ефект безпосереднього емоційного впливу на глядача, що відрізняло цей напрям від акценту на «процесі» в живописі дії.

Віллем де Кунінг (1904—1997) є чи не найбільш суперечливою постаттю у стосунках із Клементом Ґрінбергом. Його серія «Жінки» («Women», 1950—1953) (іл. А.3), у якій фігуративне й абстрактне зображення переплітаються в напружений, майже агресивний образ жіночого тіла, спочатку викликала схвалення критика, проте згодом — дедалі гострішу критику з боку Клемента

Грінберга як «відступ» від принципу медіальної «чистоти», оскільки повернення до фігуративності суперечило телеологічній логіці модернізму, сформульований критиком у «Towards a Newer Laocoon» (Greenberg, 1940).

Ідеологічний вимір абстрактного експресіонізму є нерозривно пов'язаним із його художньою програмою. Ева Кокрофт першою системно показала, як абстрактне мистецтво позиціонувалось як «вільне» — на протигагу підпорядкованому й контрольованому державою соціалістичному реалізму СРСР: *«Грінберг, наполягаючи на суто формальних критеріях оцінки, об'єктивно забезпечував цьому мистецтву статус "аполітичного"»* (Cockcroft, 1974, p. 39). Стівен Полкарі у монографії «Abstract Expressionism and the Modern Experience» показує, як абстрактний експресіонізм був пов'язаний із ширшим американським культурним дискурсом повоєнної доби — досвідом масової мобілізації, атомної загрози та екзистенційної тривоги, що проникав у мистецтво опосередковано, через символічну, а не пряму репрезентацію (Polcari, 1991, p. 1—20).

Важливо підкреслити, що внутрішня різноманітність абстрактного експресіонізму — наявність принаймні двох течій з різними формальними засобами та різними інтелектуальними джерелами — створювала методологічну проблему для будь-якої спроби «уніфікувати» рух під єдиною теоретичною рамкою. Саме цю проблему Клемент Грінберг вирішував через систему ієрархічних оцінок, надаючи перевагу «живопису колірної поля» та «постживописній» абстракції перед «живописом дії» — перевагу, яка стане визначальною для його кураторської практики, що буде проаналізована в розділі 3.

2.3. Формалізм Клемент Грінберга: автономія мистецтва, поняття «чистоти» та полеміка з сучасниками

Перш ніж перейти до аналізу власне теоретичної системи Клемент Грінберга, необхідно стисло окреслити інтелектуальне середовище, в якому ця

система формувалась, оскільки воно безпосередньо пояснює як зміст, так і риторику ранніх текстів критика. Восени 1939 року, працюючи інспектором Митної служби США (U.S. Customs Service), і присвячуючи вільний час літературній критиці, Клемент Грінберг написав статтю про німецького драматурга Бертольта Брехта для журналу «Partisan Review», а невдовзі — і есей «Avant-Garde and Kitsch» (Greenberg, 1939). Уже наступного року він став редактором цього видання. Журнал «Partisan Review» був інтелектуальним центром так званого «культурного троцькізму» (cultural Trotskyism) — лівого, але водночас антисталінського кола нью-йоркських інтелектуалів, до якого належали Дуайт Макдоналд, Філіп Рав, Мейєр Шапіро та Гарольд Розенберг. Сам Клемент Грінберг характеризував своїх батьків як «вільнодумних соціалістів», а власне інтелектуальне формування описував як поєднання авангардних культурних переконань із троцькістським, антисталінським соціалізмом, типовим для Нью-Йорка кінця 1930-х — початку 1940-х років. Цей біографічний і політичний контекст є принципово важливим: есей «Avant-Garde and Kitsch» (Greenberg, 1939) був написаний як текст лівого, антитоталітарного автора, для якого протиставлення «справжнього» авангардного мистецтва і «кітчу» було водночас естетичним і політичним актом — спробою захистити автономію культури від загроз як нацистського, так і сталінського тоталітаризму, які на той момент уже знищили авангардне мистецтво в Німеччині (де воно було оголошене «дегенеративним») і в СРСР. Лише згодом, упродовж 1940—1950-х років, це раннє марксистське й антитоталітарне обґрунтування автономії мистецтва поступово трансформувалося в суто формалістичну доктрину, описану нижче.

Теоретична система Клемента Грінберга є одним з найбільш послідовних і водночас найбільш оскаржуваних теоретичних проєктів в американській мистецтвознавчій думці XX століття. В її основі лежить принцип медіальної специфічності: кожен вид мистецтва має дотримуватись характеристик, властивих виключно його медіуму. Для живопису такими властивостями є площинність поверхні, обмеженість підрамника та матеріальність пігменту.

У статті «Towards a Newer Laocoön» («До пошуків новішого Лаокоона») Клемент Грінберг уже намагається вибудувати щось більше за просто рецензію — фактично цілісний наратив про те, куди й чому рухається мистецтво (Greenberg, 1940, p. 296—310). Для нього модернізм — це не випадковий вибір окремих художників, а доволі об'єктивна логіка: *«Суть модернізму, як я її розумію, полягає у використанні характерних методів дисципліни для критики самої ж цієї дисципліни»* (Greenberg, 1961, p. 1). Двадцять років пізніше, у «Modernist Painting» («Модерністський живопис», 1960/1961), та сама думка сформульована вже значно різкіше: *«Реалістичне мистецтво маскувало медіум, використовуючи мистецтво для приховування мистецтва; модернізм використовував мистецтво для звернення уваги на мистецтво»* (Greenberg, 1961, p. 5).

Якщо повернутися до раннього етапу творчості критика, варто згадати розмежування понять авангарду і кітчу зі статті 1939 року «Avant-Garde and Kitsch». Формулювання тут доволі різкі: *«Кітч є механічним і функціонує за допомогою формул. Кітч — це підставний досвід і підроблені відчуття»* (Greenberg, 1939, p. 12). За цим протиставленням стоїть і соціальний вимір: авангард тут постає чимось на зразок форми культурного опору масовій тоталітарній культурі, яка, за логікою Клемента Грінберга, обслуговує як капіталістичний ринок, так і тоталітарні режими — нацистську Німеччину та сталінський СРСР. Важливо підкреслити, що в ранніх статтях цей поділ має виразне марксистське забарвлення, яке Клемент Грінберг поступово елімінував упродовж 1940—1950-х років — факт, докладно задокументований у монографії Даніела Неофету «Rereading Abstract Expressionism, Clement Greenberg and the Cold War» (Neofetou, 2021, p. 15—41). Даніел Неофету показує, що редакція есею «Avant-Garde and Kitsch» 1972 року, здійснена самим Клементом Грінбергом для збірки «Art and Culture», є симптоматичною щодо цієї еволюції: критик пом'якшив низку категоричних формулювань, зокрема виправив помилкову ідентифікацію творів українського художника

Іллі Репіна як зразка кітчю, водночас зберігши основну тезу про протистояння авангарду й масової культури (Greenberg, 1989, р. 3—21).

Полеміка Клементя Грінберга з Гарольдом Розенбергом є однією з найбільш продуктивних інтелектуальних суперечок в американській критиці ХХ століття. Для Клементя Грінберга абстрактний експресіонізм був цінний як об'єкт — як завершена художня форма, що піддається формальному аналізу. Для Гарольда Розенберга — як подія: *«У певний момент полотно стало виглядати для одного американського художника за одним як арена, в якій потрібно діяти»* (Rosenberg, 1952, р. 22). Ця опозиція «об'єкт versus подія» визначила два альтернативні словники для опису того самого художнього явища і досі залишається продуктивною аналітичною моделлю в історії мистецтва.

Позиція американського мистецтвознавця Мейєра Шапіро, сформульована ще у статті «The Nature of Abstract Art» (1937) і заснована на наполяганні на соціальній зумовленості будь-якого мистецтва, незалежно від ступеня його формальної абстракції, стала теоретичним підґрунтям для ревізіоністів 1970—1980-х років — насамперед Еви Кокрофт та Сержа Гілбо, чий дослідження проаналізовано в підрозділах 2.1 і 3.3.

Стаття американського критика Майкла Фрида «Art and Objecthood» («Мистецтво і об'єктність»), опублікована в журналі «Artforum» у червні 1967 року (Fried, 1967, р. 12—23), є важливою реакцією на формалізм Клементя Грінберга у наступному поколінні критиків. Майкл Фрид, розвиваючи окремі положення формалізму, водночас сформулював критику мінімалізму як мистецтва, що зводиться до «об'єктності» (objecthood) і театральної присутності, — критику, яка парадоксальним чином засвідчила межі застосовності власне грінбергівського формалістичного словника до мистецтва, що прийшло після абстрактного експресіонізму.

Пізня еволюція поглядів Клементя Грінберга, відображена у збірнику «Homemade Aesthetics: Observations on Art and Taste» («Домашня естетика: спостереження про мистецтво і смак»), виданому видавництвом Oxford

University Press 1999 року (Greenberg, 1999), свідчить про помітне пом'якшення жорсткої формалістичної схеми: у пізніх текстах критик дедалі більше уваги приділяє категоріям «смаку» (taste) і «якості» (quality), які, за власним визнанням Клемент Грінберга, не піддаються повній теоретичній формалізації і залишаються справою безпосереднього естетичного судження. Цей зсув — від спроби побудувати об'єктивну «науку» про мистецтво до визнання незвідної ролі суб'єктивного смаку — є важливим контекстом для розуміння того, чому єдиний прямий кураторський проєкт Клемент Грінберга, виставка «Post-Painterly Abstraction» (Greenberg, 1964), яка хронологічно передує цьому пізньому етапу, усе ще зберігає виразно «програмний», майже маніфестний характер, проаналізований у підрозділі 3.2.

Насамкінець варто звернути увагу на парадокс, який сам Клемент Грінберг сформулював уже в есеї «Avant-Garde and Kitsch» (Greenberg, 1939) і який пронизує всю його подальшу теоретичну систему. Визнаючи, що авангардне мистецтво прагне до повної автономії від ринку й ідеології, критик водночас наголошував, що художник, залежний від ринку чи держави, залишається невід'ємно прикутим до них «золотою пуповиною» (an umbilical cord of gold). Це образне формулювання влучно описує структурну суперечність, яку згодом розвинули дослідники другого етапу історіографії (див. підрозділ 1.1): мистецтво може прагнути «чистоти» й незалежності від соціально-економічного контексту, проте матеріально воно завжди залишається залежним від інституцій — галерей, музеїв, фондів, — які цей контекст і репрезентують. У цьому сенсі вже в найранішому тексті Клемент Грінберга закладено те саме протиріччя, яке стане центральним предметом аналізу в розділі 3 цього дослідження.

Окремо слід згадати про вплив на формування поглядів Клемент Грінберга американського художника і педагога німецького походження Ганса Гофмана, лекції якого критик відвідував у Нью-Йорку наприкінці 1930-х років і якого пізніше називав «найважливішим викладачем мистецтва нашого часу». Концепція Ганса Гофмана про живописну поверхню як поле напруги між

«push and pull» (тяжінням і відштовхуванням кольорових площин) безпосередньо перегукується з пізнішим наголосом Клемент Грінберга на площинності (flatness) як головній властивості модерністського живопису — обставина, яка демонструє, що формалізм Клемент Грінберга мав не лише літературно-критичне (через коло «Partisan Review»), а й безпосередньо мистецько-педагогічне джерело.

Висновки до розділу 2

Проведений у розділі аналіз дозволяє сформулювати такі узагальнення відповідно до структури підрозділів 2.1—2.3.

Щодо підрозділу 2.1, встановлено, що формування нью-йоркської мистецької сцени у 1950—1960-х років відбувалось в умовах цілеспрямованої культурної стратегії США, спрямованої на заповнення символічного «вакууму», що утворився внаслідок руйнування паризького художнього середовища під час Другої світової війни. Визначено роль ключових інституцій цього процесу: Ради з міжнародного культурного обміну при Державному департаменті США, Фонду Рокфеллера, Фонду Форда та Конгресу за свободу культури (Congress for Cultural Freedom), заснованого 1950 року, через який американські спецслужби непрямо фінансували видання журналів, проведення конференцій і виставок. Музей сучасного мистецтва у Нью-Йорку (MoMA) під керівництвом Альфреда Барра-молодшого, як показано в підрозділі він став провідним інструментом легітимації й інтернаціоналізації американського модернізму, реалізувавши телеологічну концепцію розвитку мистецтва від постімпресіонізму через кубізм до абстракції в рамках виставкового проєкту «The New American Painting» (1958—1959). Клемент Грінберг, як з'ясовано, діяв у точці перетину органічного мистецького середовища (галереї Betty Parsons і Sidney Janis) та цілеспрямованої державної культурної стратегії, що надавало його критичним судженням виняткової ваги.

Щодо підрозділу 2.2, визначено, що абстрактний експресіонізм є внутрішньо різноманітним явищем, яке виникло у Нью-Йорку наприкінці 1930-х — на початку 1940-х років як синтез сюрреалістичного психічного автоматизму, абстрактних тенденцій європейського авангарду та специфічного американського психологічного клімату повоєнної тривоги. У межах руху виявлено дві основні течії: «живопису дії» (action painting), пов'язаного з творчістю Джексона Поллока, Віллема де Кунінга та Франца Кляйна, і «живопису колірного поля» (color field painting), репрезентованого Марком Ротком, Барнетом Ньюманом і Кліффордом Стіллом. Окремо проаналізовано техніку «drip painting» Джексона Поллока як приклад «all-over composition», що руйнує традиційну ієрархію центру і периферії композиції — приклад, який Клемент Ґрінберг використовував як підтвердження власної тези про досягнення живописом зрілості через усвідомлення власних медіальних меж. Окрему увагу приділено суперечливій динаміці стосунків Клемента Ґрінберга з Віллемом де Кунінгом, чия серія «Жінки» (1950—1953) спочатку отримала схвалення критика, а згодом — дедалі гострішу критику як «відступ» від принципу «чистоти». На основі дослідження Еви Кокрофт підтверджено й ідеологічний вимір руху: позиціонування абстрактного мистецтва як «вільного» на противагу підпорядкованому соцреалізму СРСР.

Щодо підрозділу 2.3, встановлено, що теоретична система Клемента Ґрінберга ґрунтується на принципі медіальної специфічності: для живопису — першість площинності, кольору та фактури над наративом і ілюзійним простором. Концепція «чистоти» мистецтва, розроблена у статтях 1939—1940 років («Avant-Garde and Kitsch», «Towards a Newer Laocoon») і систематизована у «Modernist Painting» (1960/1961), стала теоретичним фундаментом для критичної та кураторської практики Клемента Ґрінберга. Окремо простежено внутрішню еволюцію його теорії: ранній «марксистський» етап, документованний Данієлом Неофету, поступово елімінувався на користь формалізму у власному значенні цього слова. Розглянуто також полеміку Клемента Ґрінберга з Гарольдом Розенбергом

(опозиція «мистецтво як об'єкт» versus «мистецтво як подія») та з Мейєром Шапіро (наполягання на соціальній зумовленості мистецтва), а також пізнішу реакцію Майкла Фрида у статті «Art and Objecthood» (1967). Окрему увагу приділено пізній еволюції поглядів Клементя Грінберга, відображена у збірнику «Homemade Aesthetics» (1999), свідчить про пом'якшення жорсткої формалістичної схеми на користь категорій «смаку» і «якості», які не піддаються повній формалізації.

Узагальнюючи, у розділі 2 доведено, що теоретична система Клементя Грінберга, попри свою внутрішню послідовність і спираючись на чіткий принцип медіальної специфічності, є вразливою до критики з кількох незалежних позицій — з боку Гарольда Розенберга, Мейєра Шапіро, Т. Дж. Кларка та Керолайн Джонс, — і водночас невіддільною від інституційного й ідеологічного контексту нью-йоркської мистецької сцени доби холодної війни. Ці висновки створюють необхідне теоретичне підґрунтя для аналізу безпосередньо кураторської практики Клементя Грінберга, якому присвячено наступний розділ 3.

РОЗДІЛ 3.

КУРАТОРСЬКІ ПРАКТИКИ КЛЕМЕНТА ГРІНБЕРГА ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ АБСТРАКТНОГО ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

3.1. Клемент Грінберг як ідеологічний куратор: вплив на виставкову практику та формування канону

У традиційному розумінні куратор — це музейний працівник, що здійснює організацію показу творів мистецтва: відбір експонатів, концепцію експозиції, написання каталожних текстів. Клемент Грінберг не обіймав музейних посад упродовж своєї кар'єри. Проте у новому, ширшому розумінні кураторства — як інтелектуальної практики відбору, концептуалізації та легітимації мистецтва — він був одним із найвпливовіших «кураторів» своєї доби. Керолайн Джонс характеризує його діяльність як «бюрократизацію чуттів» (the bureaucratization of the senses) — систематичне формування ієрархій сприйняття через критичне письмо, яке функціонально замінювало традиційні музейні механізми відбору й легітимації (Jones, 2005, p. 1).

Реальний вплив Клемент Грінберга здійснювався через три канали. **Перший канал** — критичні тексти у виданнях «The Nation» (1942—1949), «Partisan Review» та «Commentary» (де він обіймав посаду заступника редактора у 1945—1957 роках), що задавали систему оцінок для широкої освіченої аудиторії та формували мову, якою описувалось нове американське мистецтво. Саме на сторінках «The Nation» Клемент Грінберг опублікував одну з перших позитивних рецензій на творчість Джексона Поллока: у 1944 році, аналізуючи його другу персональну виставку, критик написав, що вона *«робить його, на мою думку, найсильнішим художником свого покоління»* (цит. за: Kimball, 1986). Подібно рано, ще 1943 року, Клемент Грінберг звернув увагу на скульптора Девіда Сміта, рецензуючи групову виставку скульптури в галереях Buchholz і Willard: на думку критика, роботи Девіда Сміта *«затьмарюють майже все інше», а сам скульптор, за умови збереження*

досягнутого рівня, мав «шанс стати одним із найвидатніших американських художників узагалі» (цит. за: Brooklyn Rail, 2006). Це раннє визнання — за кілька років до того, як творчість обох художників отримала широке музейне визнання, — є прямою емпіричною підставою для характеристики Клемент Грінберга як «ідеологічного куратора» в розширеному сенсі: його критичні тексти не описували вже встановлений канон, а фактично його створювали.

Другий канал — особисті стосунки з художниками та галеристами. Клемент Грінберг регулярно відвідував майстерні художників, брав участь у відборі робіт для виставок і, за свідченням Флоренс Рубенфелд, пропонував Джексону Поллоку конкретні зміни у композиції окремих робіт (Rubenfeld, 1997, р. 134). Ці стосунки регулярно ставали предметом звинувачень у конфлікті інтересів — критик одночасно оцінював і фактично «співавторював» твори, які потім сам же рецензував. **Третій канал** — участь у доборі художників для міжнародних виставкових проєктів, де авторитет Клемент Грінберга як «незалежного» критика надавав відібраним іменам особливого статусу легітимності, який не міг би забезпечити жоден музейний куратор без подібного критичного авторитету.

Механізм формування канону добре піддається концептуалізації у термінах французького соціолога П'єра Бурдьє про символічний капітал: критик функціонував як агент з великим обсягом символічного капіталу, чие судження конвертувало художні практики у культурний, а зрештою й у економічний капітал. Художники, яких підтримував Клемент Грінберг, — Джексон Поллок, Кеннет Ноланд, Морріс Луїс, Жюль Оліцький, — закріплювались у провідних музейних колекціях США та Європи, що мало прямі економічні наслідки для вартості їхніх робіт на художньому ринку.

Є один епізод, який, на нашу думку, найвиразніше показує, де закінчується «критична інтерпретація» і починається пряме розпорядницьке втручання, — історія, що набула розголосу наприкінці 1970-х років. Йдеться про скульптора Девіда Сміта, чия творчість Клемент Грінберг помітив і підтримував ще з 1943 року. Коли скульптор несподівано загинув 1965 року,

Клемент Грінберг опинився серед виконавців його заповіту — а отже отримав повноваження вирішувати, що робити з роботами, що залишилися в студії. Мистецтвознавиця Розалінд Краусс у статті, опублікованій 1974 року в журналі «Art in America», описала те, що сталося далі: за вказівкою Клемент Грінберга з кількох великих відкритих металевих скульптур Девіда Сміта (точна кількість у різних джерелах варіюється — від п'яти до шести) було видалено білий фарбний шар. Аргумент критика полягав у тому, що сам художник нібито не мав остаточного наміру залишати ці роботи пофарбованими. Реакція художньої спільноти була різкою: для багатьох молодших критиків і художників це стало черговим — і на цей раз дуже наочним — прикладом того, що іноді називали «тиранією» Клемент Грінберга: особистий смак критика тут уже не просто формував репутації через текст, а безпосередньо змінював фізичний об'єкт.

Чому цей, на перший погляд, доволі вузький епізод важливий для теми нашого дослідження? Можна виокремити принаймні два моменти. По-перше, тут добре видно граничний випадок того, що Керолайн Джонс називає «бюрократизацією чуттів»: модель сприйняття «лише зором», без кольору, що нібито «затмарює» форму, була застосована вже не до інтерпретації твору, а до його матеріальної переробки. По-друге, скандал зі скульптурами Девіда Сміта можна вважати своєрідною символічною межею: після нього період майже беззаперечного авторитету Клемент Грінберга фактично завершився. Журналісти художніх видань друкували матеріали, де критика прямо називали «найбільш ненависною людиною в художньому світі», а нове покоління критиків — серед них Розалінд Краусс — почало системно ставити під сумнів як його зв'язок з художниками («коннессерство»), так і саму концепцію історії мистецтва, яку він пропонував. У цьому сенсі справу Девіда Сміта можна розглядати як своєрідний мікроісторичний аналог того макроісторичного процесу, який у підрозділі 1.1 описано як «ревізійоністська хвиля» 1970—1980х років: і там, і тут ідеться про перехід від майже беззастережного прийняття авторитету Клемент Грінберга до критичного перегляду меж його

повноважень — критичних, інституційних і, як засвідчує ця справа, буквально фізичних.

Поява поп-арту на початку 1960-х — творчість Енді Воргола, Роя Ліхтенштейна та інших художників, які поверталися до фігуративності й масової іконографії, відкинутих формалізмом, — стала стратегічною поразкою позиції Клемент Грінберга на «ринку символічного капіталу»: критик публічно й послідовно заперечував художню цінність поп-арту, проте саме поп-арт визначив подальший розвиток американського мистецтва 1960-х роках. Утрата практичного впливу на актуальний художній процес після 1962—1964 років, однак, не означала автоматичного знецінення самої теоретичної моделі Клемент Грінберга: за спостереженням Даніела Неофету, формалістична система критика залишається продуктивним аналітичним інструментом навіть у дослідженнях, які, як і його власна монографія, переглядають цю систему критично (Neofetou, 2021). Модель «куратора-теоретика», яку Клемент Грінберг практично реалізував до настання поп-арту, успадкували, за спостереженням Керолайн Джонс, пізніші покоління кураторів концептуального мистецтва (Jones, 2005, p. 350).

Слід також зауважити, що інституційний вплив Клемент Грінберга не обмежувався виключно художниками, чию творчість він прямо підтримував. Сама практика «канонізації» через серію критичних текстів, опублікованих у провідних інтелектуальних журналах, створила модель, за якою наступні покоління критиків і кураторів структурували власні виставкові проєкти навколо чіткої теоретичної «лінії», а не навколо суто хронологічного чи географічного принципу. Ця модель є безпосереднім попередником практики тематичних і концептуальних виставок, що набула поширення в музеях сучасного мистецтва з 1970-х років.

Гарним прикладом такого «канонізуючого» тексту є есей Клемент Грінберга «'American-Type' Painting» — останній текст, який критик опублікував у «Partisan Review» (1955), перш ніж близько 1950 року остаточно розійтися з виданням, чию редакційну позицію він на той момент вважав надто

прорадянською. Цей есей надалі неодноразово передруковувався і фактично перетворився на «канонічний» виклад історії абстрактного експресіонізму — текст, який можна зустріти в багатьох антологіях з історії мистецтва XX ст. Але є один момент, на який звертали увагу і сучасники, і пізніші дослідники: цей нібито описовий історичний огляд насправді доволі вибіркового. Зокрема, критики зауважували, що Клемент Ґрінберг свідомо «не помітив» художників так званого «другого покоління» абстрактного експресіонізму, натомість висунувши на перший план тих авторів «живопису колірного поля», якими він сам на той момент щойно почав цікавитися. Виходить дещо парадоксальна ситуація: текст, оформлений як підсумок уже завершеного етапу, насправді працював на перспективу — він заздалегідь «вибудовував» історію так, щоб вона логічно вела саме до тих тенденцій, на яких через дев'ять років базуватиметься добір художників для виставки «Post-Painterly Abstraction» (Greenberg, 1964), розглянутої в підрозділі 3.2. Якщо шукати найяскравіший приклад того, як критичний текст Клемента Ґрінберга міг працювати, по суті, як кураторський інструмент — задовго до того, як він отримав реальну можливість реалізувати свої принципи у фізичному просторі музейної виставки, — то саме есей «'American-Type' Painting» підходить для цього найкраще.

3.2. Виставка «Post-Painterly Abstraction» (1964): аналіз кураторського проєкту

У квітні 1964 року в Художньому музеї округу Лос-Анджелес (Los Angeles County Museum of Art, LACMA) відкрилася виставка «Post-Painterly Abstraction» (іл. А.4) — згодом її показали також в Художній галереї Онтаріо (Art Gallery of Ontario, Торонто) та у Walker Art Center в Міннеаполісі. Для нашої теми ця виставка має особливе значення: це, мабуть, єдиний випадок, коли Клемент Ґрінберг виступив куратором у звичному, музейному сенсі

цього слова, а не лише критиком, який пише про вже відібрані кимось іншим роботи.

До виставки увійшли роботи тридцяти одного художника. Серед них — Морріс Луїс (іл. А.5), Кеннет Ноланд (іл. А.6), Жюль Оліцький, Елсворт Келлі, Хелен Франкенталер, а також Френк Стелла, Сем Френсіс, Джин Девіс, Ел Гелд, Олександр Ліберман, Фрідель Дзубас і Пол Філі — це лише частина списку, але вже вона дає уявлення про масштаб проєкту. Кожен художник був представлений трьома роботами, переважно створеними між 1960 і 1964 роками, тобто буквально «по гарячих слідах» — на відміну від звичної для музеїв ретроспективної логіки. Цікаво й те, що всі учасники виявилися громадянами США або Канади, що, певно, не випадково — адже саме канадський напрямок мав свою логіку в подальшому маршруті туру.

Об'єднавчим принципом експозиції стала відмова від «мальовничої» (painterly) фактури, характерної для класичного абстрактного експресіонізму першого покоління — насамперед для «живопису дії» Джексона Поллока та Віллема де Кунінга, проаналізованого в підрозділі 2.2. У каталозі виставки, написаному безпосередньо Клементом Грінбергом, представлені роботи характеризувались через поняття «відкритості» і «ясності»: *«Ці роботи відмовляються від мальовничої розпливчастості заради ясності, відкритості й немодульованого кольору»* (Greenberg, 1964, р. 2). Каталожний текст функціонував не лише як описовий супровід експозиції, а як програмний теоретичний документ, що формулював критерії оцінки нового етапу абстрактного мистецтва — критерії, безпосередньо похідні від принципів медіальної специфічності та «чистоти», розроблених критиком у попередні десятиліття.

Цікавим є питання авторства самого добору художників. Якщо щодо художників східного побережжя — зокрема Морріса Луїса й Хелен Франкенталер, чию творчість Клемент Грінберг добре знав і підтримував ще з кінця 1950-х років, — кураторська роль критика є безсумнівною, то стосовно кількох художників Західного побережжя США, зокрема Сема Френсіса та

Джона Феррена, у дослідницькій літературі існує дискусія: за однією версією, цих авторів запропонував куратор Художнього музею округу Лос-Анджелес Джеймс Елліот, за іншою — сам Клемент Грінберг ознайомився з їхніми роботами завдяки Фреду Мартіну із Художньої асоціації Сан-Франциско (San Francisco Art Association) під час підготовчої поїздки до Каліфорнії. Ця дискусія, попри свій нібито вузько фактологічний характер, має принципове значення для теми дослідження: вона ілюструє, що навіть «авторський» кураторський проєкт Клемент Грінберга був результатом колективної інституційної взаємодії — критик не діяв як ізольований «геній-теоретик», а спирався на мережу музейних співробітників і місцевих експертів, що зближує його практику з традиційною кураторською роботою більше, ніж це часто представляється в літературі, зосередженій виключно на постаті самого критика.

Просторове вирішення виставки реалізовувало принцип «білого куба» (white cube) — за концепцією, докладно описаною американським мистецтвознавцем Брайаном О'Догерті у книзі «Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space» (O'Doherty, 1986, p. 14) — у його найбільш послідовному застосуванні: нейтральний, позбавлений архітектурних і символічних маркерів простір, який ізолює твір від будь-яких зовнішніх асоціативних зв'язків і подає його як автономний об'єкт, що сприймається «лише зором» (eyesight alone) — концепція, яку Керолайн Джонс обрала як заголовок своєї монографії (Jones, 2005, p. 1). У цьому сенсі просторова організація виставки «Post-Painterly Abstraction» є практичною реалізацією теоретичних принципів, викладених Клементом Грінбергом у текстах 1960-х років, — рідкісний приклад прямого переходу від критичного тексту до фізичної організації виставкового простору.

Сучасна виставці критична реакція також заслуговує на увагу, оскільки демонструє, що навіть у момент її проведення авторитет Клемент Грінберга не убезпечував проєкт від гострої критики. У рецензії, опублікованій у журналі «Artforum» 1964 року, критик звертав увагу на методологічну

вразливість самого принципу добору художників за «спільними рисами стилю»: на його думку, пошук таких спільних рис є настільки ж проблематичним, як і той пошук «єдиного напрямку розвитку мистецтва», від якого, за словами самого Клемент Грінберга, мистецтво відмовилося. Рецензент також прямо пов'язував «непомічання» критиком творчості Роберта Раушенберга та інших представників асамбляжу з більш загальною упередженістю його критеріїв «правильного стилю»: *«У підсумку, що не є у правильному стилі, не може бути мистецтвом, а що є у правильному стилі, мусить бути мистецтвом»* (Kozloff, 1964). Ця рецензія є важливим свідченням того, що «програмний» характер виставки «Post-Painterly Abstraction» був помітний уже сучасникам і сприймався частиною професійної спільноти не як нейтральний огляд нових тенденцій, а як відкрита демонстрація критичних уподобань Клемент Грінберга, оформлена як начебто об'єктивний музейний проєкт.

Символічно, що виставка «Post-Painterly Abstraction» відкрилась того самого 1964 року, коли американський художник Роберт Раушенберг, представник напряму, прямо протилежного формалістичним принципам Клемент Грінберга, отримав Золотого лева Венеційської бієнале — першу подібну нагороду для американського художника в історії бієнале (Crow, 1996, р. 18). Це збіг подій символічно означав тріумф саме тих принципів — повернення до зображувальності, асамбляжу, використання масової іконографії, — які Клемент Грінберг систематично відкидав упродовж усієї своєї кар'єри. Незважаючи на цю історичну суперечливість, виставка «Post-Painterly Abstraction» продемонструвала нову модель виставкового проєкту, у якій куратор виступає передусім теоретиком, а сама експозиція — практичним продовженням критичного тексту. Ця модель «куратора-теоретика» стала прямим прецедентом для концептуального кураторства 1970—1990-х років, на що звертають увагу як Керолайн Джонс (Jones, 2005, р. 350), так і Хел Фостер (Foster, 1996, р. 289) у своєму дослідженні авангардних практик кінця ХХ століття.

Варто також відзначити суто практичний, інституційний аспект організації виставки: вибір саме Художнього музею округу Лос-Анджелес як головної площадки, а не одного з нью-йоркських музеїв, відображав тенденцію до географічної децентралізації показу абстрактного мистецтва у США протягом 1960-х років — тенденцію, документовану також у каталозі «Abstract Expressionism: The Critical Developments» за редакцією Майкла Опінга (Auping, ed., 1987), присвяченому колекції галереї Albright-Knox у Буффало. Подорож виставки трьома містами Північної Америки — Лос-Анджелесом, Торонто та Міннеаполісом — також демонструвала прагнення поширити формалістичну модель оцінки нового мистецтва за межі традиційних центрів художнього життя східного побережжя США.

3.3. Абстрактний експресіонізм як інструмент культурної дипломатії США: роль Клементя Грінберга

Питання про участь Клементя Грінберга у культурній дипломатії США потребує розмежування між трьома рівнями аналізу: інституційним, теоретичним та суб'єктивним. Таке розмежування дозволяє уникнути спрощеного «конспірологічного» трактування, на ризик якого, за спостереженням критиків, наражалась рання версія тези Сержа Гілбо (Guilbaut, 1983), і водночас не применшити реального інституційного зв'язку між формалістичною критикою та офіційною культурною політикою.

На **інституційному** рівні ланцюжок зв'язків між формалістичною критикою та культурною дипломатією є докладно задокументованим. Нельсон Рокфеллер, президент МоМА у 1939—1941 та 1946—1953 років, одночасно обіймав посаду координатора міжамериканських справ при адміністрації президента Франкліна Делано Рузвельта і безпосередньо ініціював створення Міжнародної програми МоМА (International Program of MoMA), заснованої 1953 року (Cockcroft, 1974, p. 40). Виставка «The New American Painting as Shown in Eight European Countries 1958—1959» (Museum of Modern Art, 1959),

що представила у восьми європейських країнах роботи сімнадцяти провідних абстрактних експресіоністів, стала найбільш показовим прикладом реалізації цієї програми та найчастіше згадуваним кейсом у літературі з культурної дипломатії США.

Тут варто навести один біографічний факт, який — попри свою короткість — багато пояснює. Архів особистих документів Клемента Грінберга, що зберігається у Смітсонівському інституті (Smithsonian Institution), фіксує: у грудні 1950 року, тобто менш ніж за рік після того, як у червні 1950 року постав Конгрес за свободу культури, сам критик став членом Американського комітету за свободу культури (American Committee for Cultural Freedom, ACCF) — структури, яку пізніше ідентифікували як пов'язану з фінансуванням ЦРУ (Smithsonian Institution, [б. р.]). Цей факт переводить розмову з рівня абстрактних структурних паралелей на рівень конкретної, документованої особистої приналежності. Водночас — і це важливо — сам факт членства в такій організації ще нічого не доводить щодо свідомої участі в пропагандистській діяльності: Американський комітет за свободу культури об'єднував доволі широкий спектр ліберальних і лівих інтелектуалів, для яких антикомуністична риторика була насамперед способом захисту демократичних цінностей, а не усвідомленим інструментом державної політики. Тобто йдеться, скоріше, про додатковий штрих до загальної картини, ніж про «доказ змови» в буквальному сенсі.

На **теоретичному** рівні ідеї Клемента Грінберга виявились зручними для цілей дипломатії саме завдяки своїй декларованій аполітичності. Як зауважила Ева Кокрофт: *«Саме деполітизованість перетворювала це мистецтво на ідеологічний аргумент»* (Cockcroft, 1974, р. 39). Серж Гілбо у монографії *«How New York Stole the Idea of Modern Art»* показує, як у другій половині 1940-х років під тиском маккартизму та антикомуністичної кампанії в США відбулось поступове «деполітизування» нью-йоркського авангарду — процес, у рамках якого художники й критики, частина яких у 1930-х роках мали виразно ліві політичні погляди, поступово переходили до риторики «чистої» естетики,

незалежної від ідеології (Guilbaut, 1983, p. 115—172). Потреба у формально «нейтральному» мистецтві, яке водночас можна було б представляти як втілення індивідуальної свободи творчості на протигагу колективістській естетиці соціалістичного реалізму, ідеально відповідала логіці пропаганди холодної війни.

На **суб'єктивному** рівні наявні свідчення є суперечливими. Флоренс Рубенфелд документує, що Клемент Грінберг був поінформований про зв'язки МоМА з державними структурами, проте вважав цей факт несуттєвим для оцінки художньої якості творів, які він підтримував (Rubenfeld, 1997, p. 200). Підхід Даніела Неофету, викладений у монографії «Rereading Abstract Expressionism, Clement Greenberg and the Cold War» (Neofetou, 2021), дозволяє, на нашу думку, уникнути спрощеного трактування цієї суперечності. Дослідник не зводить спадщину Клемента Грінберга до ролі свідомого "знаряддя" холодної війни: перечитуючи критичні тексти Грінберга через категорії філософії Теодора Адорно та Моріса Мерло-Понті, Даніел Неофету показує, що сама формалістична теорія містить елементи, здатні чинити опір тій ідеологічній функції, яку абстрактний експресіонізм виконував у культурній дипломатії США (Neofetou, 2021). Іншими словами, мова не йде про свідому співпрацю Клемента Грінберга з державними інституціями в дусі агента впливу, а про складніший зв'язок між формалістичною доктриною та політичним контекстом її застосування: теорія, що проголошує повну автономію мистецтва від політики та ідеології, може одночасно ставати "аргументом" для політичної сили, яка потребує демонстрації "вільного" мистецтва, і водночас — за висновком Даніела Неофету — зберігати у своїй художній матерії потенціал, що цій ідеологічній функції не підпорядковується.

Міжнародна рецепція абстрактного експресіонізму, опосередкована теорією Клемента Грінберга, мала суттєві наслідки для розвитку мистецтва поза межами США.

Цікаво простежити, як та сама модель культурної дипломатії, у формуванні якої абстрактний експресіонізм відіграв таку помітну роль,

отримала свого часу пряме інституційне продовження. 1963 року за ініціативою президента Джона Ф. Кеннеді у структурі Державного департаменту США виникла програма «Art in Embassies» («Мистецтво в посольствах»). На відміну від описаних вище непрямих механізмів 1950-х років, що працювали через приватні фонди, тут усе було відкрито: офіційна державна програма, яка відповідала за розміщення творів американського мистецтва в дипломатичних представництвах по всьому світу (сьогодні йдеться про понад 200 посольств і консульств). Звертає на себе увагу й сам момент її появи — на самому початку 1960-х років, невдовзі після завершення європейського туру «The New American Painting» (1958—1959) і паралельно з підготовкою виставки «Post-Painterly Abstraction» (1964), розглянутої в підрозділі 3.2. Складається враження, що на цьому етапі держава вже не потребувала «маскувати» свою заінтересованість у новому американському мистецтві: те, що в 1950-х роках робилося обережно, через мережу фондів і «довгий повідець» Конгресу за свободу культури, до початку 1960-х років перетворилося на цілком офіційну політику. У цьому сенсі траєкторія від непрямого, прикритого фінансування до офіційної урядової програми ілюструє не лише зміну в самій державній політиці, а й остаточне закріплення культурного статусу абстрактного експресіонізму та постживописної абстракції, у формуванні якого критична й кураторська діяльність Клементя Грінберга відіграла, як показано вище, центральну роль.

Грінбергівський критичний словник — категорії «якості» (quality), «площинності» (flatness), «оптичності» (opticality) — ставав інструментом для оцінки місцевого, неамериканського мистецтва і нерідко задавав ієрархії, в яких локальні художні традиції визначались як «відсталі» порівняно з нью-йоркською моделлю. Ця культурна гегемонія є одним з найбільш критично осмислюваних аспектів спадщини Клементя Грінберга в сучасній історіографії, зокрема в дослідженнях Хела Фостера (Foster, 1996) та Тьєррі де Дюва (de Duve, 1996), які аналізують поширення формалістичного канону модернізму на глобальному рівні як форму культурної гомогенізації, що

супроводжувала економічну й політичну гегемонію США в період холодної війни.

Підсумовуючи аналіз трьох рівнів, можна стверджувати, що роль Клементя Грінберга у культурній дипломатії США не зводиться ні до образу «свідомого агента пропаганди», ні до образу «нейтрального» критика, повністю ізольованого від політичного контексту. Найбільш адекватним є опис цієї ролі як структурної: теорія Клементя Грінберга стала ефективним ідеологічним інструментом саме тому, що була сформульована як суто естетична, — і саме ця обставина становить центральний дослідницький парадокс, винесений у тему даної кваліфікаційної бакалаврської роботи.

Варто також зауважити, що в історіографії, проаналізованій у підрозділі 1.1, дослідники по-різному вирішують питання про співвідношення «свідомої співучасті» та «структурного збігу» в цьому процесі. Найбільш категоричну позицію, що тяжіє до моделі прямого функціонального використання абстрактного експресіонізму як «зброї», займала Ева Кокрофт у статті 1974 року Серж Гілбо в монографії 1983 року зайняв дещо більш нюансовану позицію, наголошуючи на «деполітизації» нью-йоркського авангарду як на історичному процесі, у якому брали участь самі художники й критики, а не лише зовнішні державні актори. Флоренс Рубенфелд та пізніші біографічні дослідження додали до цієї картини суб'єктивний вимір — особисті переконання й мотивацію самого Клементя Грінберга. Нарешті, підхід Данієла Неофету, розглянутий вище, пропонує найскладнішу модель: художня матерія абстрактного експресіонізму може одночасно бути залученою до ідеологічного використання і зберігати потенціал опору цьому використанню. Для цього дослідження продуктивним є саме поєднання цих рівнів: документованій факт інституційної й особистої причетності (членство в Американському комітеті за свободу культури, зв'язки МоМА з Нельсоном Рокфеллером) не скасовує необхідності окремого аналізу того, як саме формалістична теорія — на рівні своїх внутрішніх категорій — виявилася сумісною з функцією ідеологічного аргументу, що й було здійснено вище.

Висновки до розділу 3

Проведений у розділі аналіз дозволяє сформулювати такі узагальнення відповідно до структури підрозділів 3.1—3.3.

Щодо підрозділу 3.1, доведено, що Клемент Грінберг виступав куратором у розширеному значенні цього терміна — як критик, чия інтелектуальна практика відбору, концептуалізації та легітимації мистецтва функціонально відповідала кураторській діяльності, хоча сам критик не обіймав музейних посад. Зазначено, що Керолайн Джонс характеризує цю діяльність як «бюрократизацію чуттів» — систематичне формування ієрархій сприйняття через критичне письмо. Окреслено три канали його реального впливу: критичні тексти у виданнях «The Nation» (1942—1949), «Partisan Review» та «Commentary»; особисті стосунки з художниками та галеристами, документовані Флоренс Рубенфелд, зокрема щодо конкретних рекомендацій, наданих Джексону Поллоку; та участь у доборі художників для міжнародних виставкових проєктів. Сам механізм формування канону розглянуто в термінах концепції символічного капіталу П'єра Бурдьє: судження критика з великим символічним капіталом конвертувало художні практики у культурний, а згодом і економічний капітал, що забезпечило закріплення в музейних колекціях творчості Джексона Поллока, Кеннета Ноланда, Морріса Луїса та Жюля Оліцького. Встановлено, що поява поп-арту на початку 1960-х років стала стратегічною поразкою позиції Клемента Грінберга на «ринку символічного капіталу», хоча, за спостереженням Данієла Неофету, формалістична система критика й надалі залишається продуктивним об'єктом критичного перечитування.

Щодо підрозділу 3.2, проаналізовано виставку «Post-Painterly Abstraction», відкриту в квітні 1964 року у Художньому музеї округу Лос-Анджелес (Los Angeles County Museum of Art, LACMA) і показану також в Художній галереї Онтаріо та Художньому музеї Міннеаполіса, як єдиний

великий кураторський проєкт, реалізований Клементом Грінбергом у традиційному розумінні цього слова. З'ясовано, що відбір тридцяти одного художника — Морріса Луїса, Кеннета Ноланда, Жюля Оліцького, Елсворта Келлі, Хелен Франкенталер та інших — ґрунтувався на формальному критерії відмови від «мальовничої» (painterly) фактури абстрактного експресіонізму на користь «відкритості», «ясності» та «немодульованого кольору», як це сформульовано в каталозі виставки самим Клементом Грінбергом. Показано, що просторове вирішення виставки реалізовувало принцип «білого куба» (за концепцією Брайана О'Догерті) у його найбільш послідовному застосуванні — нейтральний простір, що позбавляє твір зовнішніх асоціативних зв'язків. Окремо відзначено історичну значущість того факту, що виставка відкрилась того самого 1964 року, коли Роберт Раушенберг отримав Золотого лева Венеційської бієнале — першу подібну нагороду для американського художника, — що символічно засвідчило тріумф принципів, відкинутих Клементом Грінбергом. Попри цю суперечливість, модель «куратора-теоретика», реалізована у виставці «Post-Painterly Abstraction», стала прецедентом для концептуального кураторства 1970—1990-х років.

Щодо підрозділу 3.3, досліджено зв'язок між критичною теорією Клемента Грінберга та культурною дипломатією США на трьох рівнях аналізу. На інституційному рівні підтверджено документальний зв'язок між формалістичною критикою і культурною дипломатією через постать Нельсона Рокфеллера, президента МоМА у 1939—1941 і 1946—1953 роках, який одночасно обіймав посаду координатора міжамериканських справ при адміністрації Франкліна Рузвельта та ініціював Міжнародну програму МоМА; виставка «The New American Painting» (1958—1959), показана у восьми європейських країнах, визначена як найбільш показовий приклад цієї дипломатії. На теоретичному рівні з'ясовано, що ідеї Клемента Грінберга виявилися зручними для цілей дипломатії саме завдяки своїй декларованій аполітичності, що підтверджується спостереженнями Еви Кокрофт про перетворення «деполітизованості» на ідеологічний аргумент і дослідженням

Сержа Гілбо про «деполітизацію» авангарду під тиском маккартизму у другій половині 1940-х років. На суб'єктивному рівні наявні свідчення виявились суперечливими: Флоренс Рубенфелд документує, що Клемент Грінберг був поінформований про зв'язки МоМА з урядовими структурами, проте вважав це несуттєвим; Підхід Данієла Неофету дозволяє уникнути спрощеного зведення цієї суперечності до свідомого ідеологічного вибору критика, показуючи натомість, що сама художня матерія абстрактного експресіонізму може чинити опір тій ідеологічній функції, яку йому приписували.

Узагальнюючи, у розділі 3 доведено, що Клемент Грінберг є ключовою постаттю для розуміння трансформації арт-критики у кураторську практику в американському мистецтві 1950—1960-х років: виставка «Post-Painterly Abstraction» (1964) заклала прецедент моделі «куратора-теоретика», а структурно-парадоксальний зв'язок між його формалістичною теорією і культурною дипломатією США ілюструє більш загальну закономірність функціонування «аполітичного» мистецтва в умовах ідеологічного протистояння холодної війни. Ці висновки безпосередньо відповідають меті й завданням дослідження, сформульованим у вступі, і становлять основу для формулювання загальних висновків роботи.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє сформулювати такі висновки відповідно до поставлених завдань.

1. Встановлено стан наукового вивчення проблеми: дослідження кураторських практик Клементя Грінберга та абстрактного експресіонізму розвивається у чотирьох хронологічних етапах — від первинних текстів самого критика (1939—1961) через ревізійністську критику 1970—1980-х років (Ева Кокрофт, Серж Гілбо), біографічні й культурологічні дослідження 1990—2000-х років (Флоренс Рубенфелд, Керолайн Джонс) до сучасного постколоніального переосмислення 2010—2020-х років (Даніел Неофету). Виявлено лакуну у вітчизняному мистецтвознавстві щодо комплексного аналізу цієї теми.

2. Проаналізовано джерельну базу дослідження, що складається з шести груп матеріалів: первинні тексти Клементя Грінберга; виставкові каталоги; архівні матеріали (зібрання Джона О'Браяна, фонди Смітсонівського інституту); монографічні дослідження і наукові статті; загальні праці з історії модернізму та верифіковані електронні ресурси.

3. З'ясовано, що американські кураторські практики 1950—1960-х років формувались в умовах цілеспрямованої культурної стратегії США. Ключовими інституційними агентами виступали МоМА під керівництвом Альфреда Барра-молодшого, Фонд Рокфеллера, Фонд Форда, Конгрес за свободу культури (Congress for Cultural Freedom) та непрямо — ЦРУ. Абстрактний експресіонізм обрано як художню форму, що найкраще репрезентувала цінності американської демократії — індивідуалізм, свободу творчості та естетичну автономію — у протиставленні до радянського соціалістичного реалізму.

4. Щодо теоретичної системи Клементя Грінберга з'ясовано, що вона ґрунтується на принципі медіальної специфічності: для живопису — першість площинності, кольору та фактури над наративом і ілюзійним простором.

Концепція «чистоти» мистецтва, розроблена у статтях 1939—1940 років («Avant-Garde and Kitsch», «Towards a Newer Laocoon») і систематизована у «Modernist Painting» (1960/1961), стала теоретичним фундаментом для його критичної та кураторської практики. Полеміка з Гарольдом Розенбергом і Мейєром Шапіро засвідчила внутрішні протиріччя формалізму, а пізня еволюція поглядів критика, відображена у «Homemade Aesthetics» (1999), — поступове визнання незвідної ролі категорій «смаку» і «якості».

5. Окремо розглянуто виставку «Post-Painterly Abstraction» (LACMA, 1964): з'ясовано, що відбір тридцяти одного художника ґрунтувався на формальному критерії відмови від «мальовничої» фактури; організація простору реалізовувала принцип «білого куба» (за Брайаном О'Догерті); каталогові тексти виконували функцію естетичного програмування. Ця модель «куратора-теоретика» стала прецедентом для концептуального кураторства другої половини ХХ століття.

6. Зв'язок між критичною теорією Клемент Грінберга та культурною дипломатією США розглянуто на трьох рівнях — інституційному, теоретичному та суб'єктивному — і встановлено його структурно-парадоксальний характер: декларована аполітичність перетворювала абстрактний експресіонізм на ефективний ідеологічний аргумент у протистоянні радянському соціалістичному реалізму. Клемент Грінберг не виступав свідомим ідеологом, однак його теорія органічно вписалась в арсенал американської культурної риторики, оскільки сама структура формалістичної доктрини — проголошення повної автономії мистецтва від політики — створювала готовий аргумент для тих, хто потребував демонстрації «вільного» мистецтва.

Наукова новизна дослідження полягає у першому в українському мистецтвознавстві комплексному аналізі кураторської діяльності Клемент Грінберга із залученням новітньої зарубіжної літератури — насамперед монографій Керолайн Джонс (2005) та Данієла Неофету (2021); уточненні характеру зв'язку між формалістичною критикою і культурною дипломатією

США як структурно-парадоксального; а також у подальшому розвитку концепції «куратора-теоретика» на матеріалі виставки «Post-Painterly Abstraction» (1964).

Матеріали дослідження можуть використовуватись у навчальних курсах з теорії та історії кураторства, з історії американського мистецтва XX століття, а також у подальших дослідженнях рецепції формалізму в українському мистецтвознавстві. Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом рецепції ідей Клементя Грінберга в українському мистецтвознавстві радянського й пострадянського періодів, а також з порівняльним вивченням кураторських моделей холодної війни в інших національних контекстах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барановська А. Межі мистецтва: наукові та навколохудожні дискусії. *Український мистецтвознавчий дискурс : колективна монографія* / За заг. ред. В. В. Карпова; НАКККІМ. Рига: Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. С. 71–86.
2. Байцим П. Авангард. Минуле/ Майбутнє/ Мистецтво. Глосарій [Електронний ресурс]. URL: <https://pastfutureart.org/glossary/> (дата звернення: 10 червня 2026)
3. Герман Л. Кураторська практика в сучасному мистецтві: світовий досвід та український контекст : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Київ: НАОМА, 2016. 242 с. URL: <https://drive.google.com/file/d/1Ba41Fye--0tzs3emBY3AgrzHu0yaAQ5y/view> (дата звернення: 20 травня 2026).
4. Грінберг К. Авангард і кітч /Пер. з англ. «Вперед». Онлайн журнал «Вперед». 31.12.2020. [Електронний ресурс]. URL: <https://vpered.wordpress.com/2020/12/31/green-avant-kitsch/> (дата звернення: 20 травня 2026)
5. Osadcha О. Перформативність слайд-фотографії: відеодокументація слайд-показів Олександра Ситниченка (ч. 1). MOKSOP. Історія та аналітика. 10.12.2024 [Електронний ресурс]. URL: <https://moksop.org/performatyvnist-slayd-fotohrafiyi-videodokumentatsiya-slayd-pokaziv-oleksandra-sytnychenka-ch-1/> (дата звернення: 21 травня 2026).
6. Чембержі Д. А. Інсталяція як візуально-комунікативна практика творення сучасного мистецького простору. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Інститут проблем сучасного мистецтва, Київ, 2021. 189 с. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_D_A_Chembergi.pdf (дата звернення: 5 червня 2026).
7. Alloway L. Topics in American Art since 1945. New York : Norton, 1975. 283 p.

8. Auping M. (ed.) *Abstract Expressionism: The Critical Developments*. Buffalo: Albright-Knox Art Gallery ; New York : Abrams, 1987. 296 p.
9. Barr A. H. *Cubism and Abstract Art*. New York : Museum of Modern Art, 1936. 249 p.
10. Berger J. *Ways of Seeing*. London : BBC ; Harmondsworth : Penguin, 1972. 176 p.
11. Clark T. J. *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven : Yale University Press, 1999. 452 p.
12. Cockcroft E. Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War. *Artforum*. 1974. Vol. 12, no. 10 [June]. P. 39–41.
13. Crow T. *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*. New York : Abrams, 1996. 224 p.
14. Danto A. C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton : Princeton University Press, 1997. 239 p.
15. de Duve T. *Kant after Duchamp*. Cambridge (MA) : MIT Press, 1996. 519 p.
16. Foster H. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge (MA) : MIT Press, 1996. 299 p.
17. Frascina F. (ed.) *Pollock and After: The Critical Debate*. New York : Harper & Row, 1985. 288 p.
18. Frascina F. (ed.) *Pollock and After: The Critical Debate*. 2nd edn. London : Routledge, 2000. 384 p.
19. Frascina F. Institutions, Culture, and America's Cold War Years: The Making of Greenberg's Modernist Painting. *Oxford Art Journal*. 2003. Vol. 26, no. 1. P. 69–97.
20. Fried M. Art and Objecthood. *Artforum*. 1967. Vol. 5, no. 10 [June]. P. 12–23.
21. Greenberg C. Avant-Garde and Kitsch. *Partisan Review*. 1939. Vol. 6, no. 5. P. 34–49.
22. Greenberg C. Towards a Newer Laocoon. *Partisan Review*. 1940. Vol. 7, no. 4. P. 296–310.

23. Greenberg C. Modernist Painting. Forum Lectures. Washington, D.C. : Voice of America, 1960 [pamphlet] ; Arts Yearbook 4. 1961. P. 1–7.
24. Greenberg C. Art and Culture: Critical Essays. Boston : Beacon Press, 1961. 239 p.
25. Greenberg C. Post-Painterly Abstraction : Exhibition catalog / Los Angeles County Museum of Art. Los Angeles, 1964. 12 p.
26. Greenberg C. Avant-Garde and Kitsch (ped. 1972). In: Art and Culture: Critical Essays. Boston : Beacon Press, 1989. P. 3–21.
27. Greenberg, 1994: Clement Greenberg, 1909—1994. *The New Criterion*. June 1994, Vol. 12, No 10, p. 1. [Електронний ресурс]. URL: <https://newcriterion.com/article/clement-greenberg-1909-1994/> (дата звернення: 16 червня 2026).
28. Greenberg C. Modernist Painting. Forum Lectures. In: O'Brian J. (ed.). Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Vol. 4. Chicago: University of Chicago Press, 1995. P. 85–93.
29. Greenberg C. Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste. New York: Oxford University Press, 1999. 254 p.
30. Guilbaut S. How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War / transl. A. Goldhammer. Chicago: University of Chicago Press, 1983. 277 p.
31. Harrison C., Wood P. (eds.). Art in Theory 1900—2000: An Anthology of Changing Ideas. 2nd edn. Oxford : Blackwell, 2003. 1258 p.
32. Jones C. A. Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses. Chicago : University of Chicago Press, 2005. 544 p.
33. Kooning, 2026: Willem de Kooning. *Museum of Modern Art Digital Archive*. © 2026 The Willem de Kooning Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York [Електронний ресурс]. URL: [Willem de Kooning. Woman I. 1950–52MoMAhttps://www.moma.org › collection › works](https://www.moma.org › collection › works) (дата звернення: 16 червня 2026).

34. Kozloff M. American Painting During the Cold War. *Artforum*. 1973. Vol. 11. no. 9 [May]. P. 43–54.
35. Kuspit D. Clement Greenberg, Art Critic. Madison; London: University of Wisconsin Press, 1979. 215 p.
36. Leja M. Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s. New Haven : Yale University Press, 1993. 374 p.
37. Louis, 2014: Morris Louis (1912—1962). Copyright © 2014 Maryland Institute College of Art (MICA) / All Rights Reserved Веб-сайт [Електронний ресурс]. URL: <https://morrislouis.org/paintings/veil-paintings/du57> (дата звернення: 16 червня 2026).
38. Meyer J. What Was Contemporary Art? Cambridge (MA) : MIT Press, 2013. 320 p.
39. Motherwell R. (ed.) The Dada Painters and Poets: An Anthology. New York : Wittenborn, 1951. 390 p. [2nd edn : Cambridge (MA) : Harvard University Press, 1989.]
40. Museum, 1959: Museum of Modern Art. The New American Painting as Shown in Eight European Countries 1958—1959 : Exhibition catalog. New York : Museum of Modern Art, 1959. 96 p.
41. Museum of Modern Art. MoMA Digital Archive [Електронний ресурс]. URL: <https://www.moma.org/research> (дата звернення: 17 квітня 2026).
42. Neofetou D. Rereading Abstract Expressionism, Clement Greenberg and the Cold War. New York : Bloomsbury Visual Arts, 2021. 240 p.
43. Newman B. Selected Writings and Interviews / ed. J. P. O'Neill. New York : Knopf, 1990. 368 p.
44. Noland, 2026: Kenneth Noland. *Museum of Contemporary Art (MOCA)* [Електронний ресурс]. URL: <https://www.moca.org/collection/work/untitled-target> (дата звернення: 16 червня 2026).
45. O'Brian J. (ed.) Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. 4 vols. Chicago : University of Chicago Press, 1986—1995.

46. O'Doherty B. Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space. San Francisco : Lapis Press, 1986. 120 p.
47. Polcari S. Abstract Expressionism and the Modern Experience. Cambridge : Cambridge University Press, 1991. 370 p.
48. Pollock, 2026: Jackson Pollock. *Museum of Modern Art Digital Archive*. © 2026 Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York [Електронний ресурс]. URL: <https://www.moma.org/audio/playlist/3/182> (дата звернення: 16 червня 2026).
49. Post-Painterly..., 1964: *ArtForum* [Електронний ресурс]. URL: <https://www.artforum.com/features/the-long-awaited-greenberg-exhibition-fails-to-make-its-point-213807/> (дата звернення: 16 червня 2026).
50. Rexroth K. Bird in the bush: obvious essays. New York: New Directions, 1959. 246 p.
51. Rosenberg H. The American Action Painters. *ARTnews*. 1952. Vol. 51, no. 8 [December]. P. 22–23, 48–50.
52. Rothko, 2026: Mark Rothko. *Museum of Modern Art Digital Archive*. © 2026 The Museum of Modern Art [Електронний ресурс]. URL: <https://www.moma.org/audio/playlist/3/4947> (дата звернення: 16 червня 2026).
53. Rubenfeld F. Clement Greenberg: A Life. New York: Scribner, 1997. 336 p.
54. Sandler I. The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism. New York : Praeger, 1970. 301 p. [Repr.: Icon Editions, 1996.]
55. Saunders F. S. The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters. New York : The New Press, 1999. 509 p. [UK edn: Who Paid the Piper? London : Granta Books, 1999].
56. Schapiro M. The Nature of Abstract Art. *Marxist Quarterly*. 1937. Vol. 1, no. 1. P. 77–98.
57. Shapiro D., Shapiro C. (eds.) Abstract Expressionism: A Critical Record. Cambridge : Cambridge University Press, 1990. 422 p.

58. Smithsonian Institution. Online Archive of California: Greenberg (Clement) Papers [Електронний ресурс]. URL: <https://oac.cdlib.org> (дата звернення: 18 квітня 2026).
59. The Art Story Foundation. Clement Greenberg: Overview and Analysis [Електронний ресурс]. URL: <https://www.theartstory.org/critic/greenberg-clement> (дата звернення: 27 травня 2026).

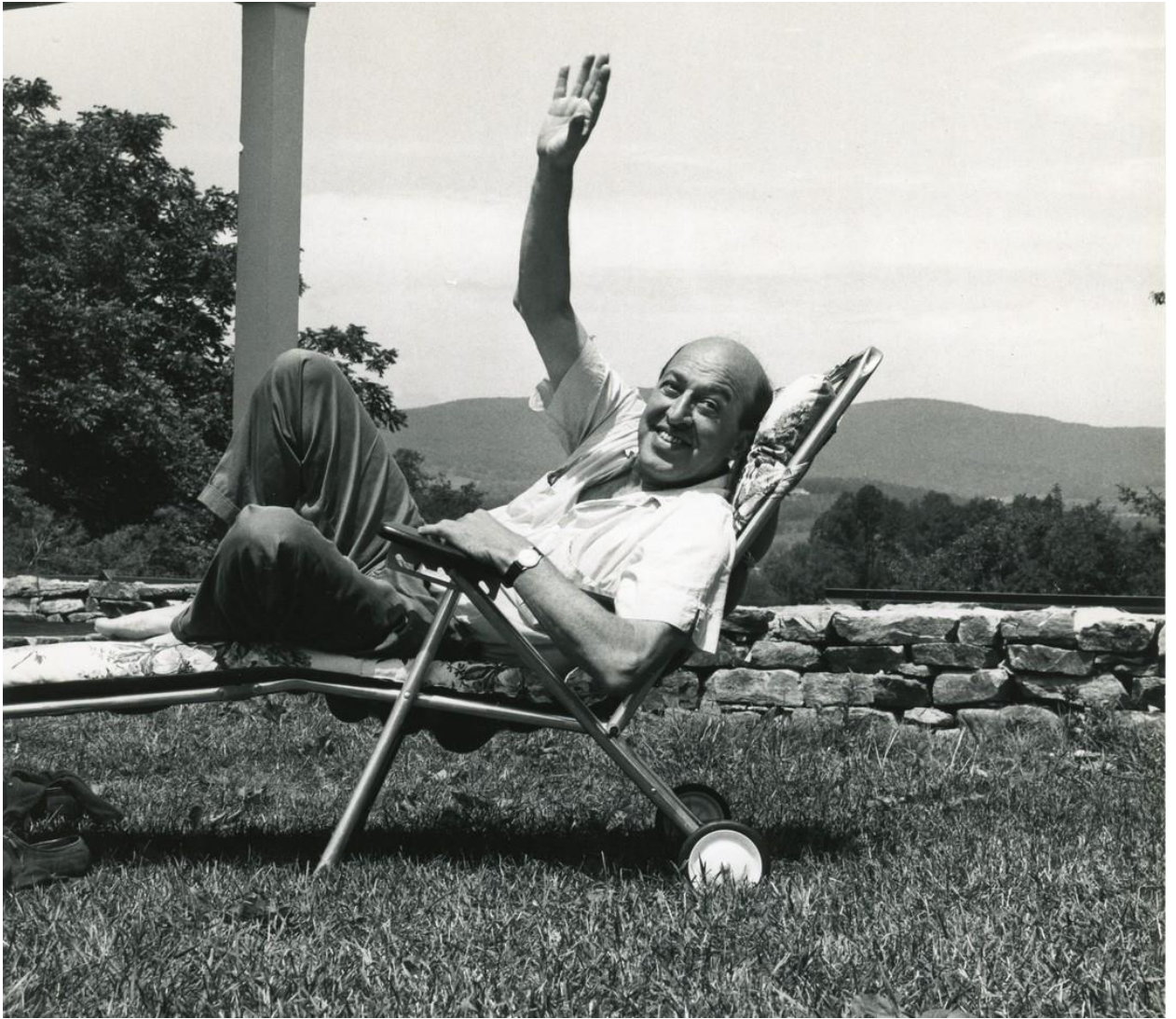
ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. ІЛЮСТРАЦІЇ

АНОТОВАНИЙ СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Іл. А.1.** Клемент Грінберг. (за Greenberg, 1994. Фото: Barford Sculptures Limited).
- Іл. А.2.** Джексон Поллок. Один: Номер 31, 1950. 1950. Полотно, олійні та емалеві фарби. 269,5 × 530,8 см. МоМА, Нью-Йорк. Колекційний фонд Сідні та Гаррієт Дженіс (шляхом обміну) (за Pollock, 2026, © 2026 Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York).
- Іл. А.3.** Марк Ротко. Номер 10, 1950. Полотно, олія. 229,6 × 145,1 см. МоМА, Нью-Йорк. Подарунок Філіпа Джонсона (за Rothko, 2026, © 2026 The Museum of Modern Art).
- Іл. А.4.** Віллем де Кунінг. «Жінка І». З серії «Жінки». 1950—1952. Полотно, олійні та металеві фарби. 192,7 × 147,3 см. МоМА, Нью-Йорк (за Kooning, 2026, © 2026 The Willem de Kooning Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York).
- Іл. А.5.** Обкладинка каталогу виставки «Post-Painterly Abstraction», 1964 (за Post-Painterly..., 1964).
- Іл. А.6.** Морріс Луїс. Атомний Гребінь. З циклу «Veils». 1954. Полотно, акрилова смола (Magna). 256,5 × 198,1 см. З написом, авт. реєстр.: ML 54, du57. Приватна колекція (за Louis, 2014, © 2014 Maryland Institute College of Art (MICA) / All Rights Reserved).
- Іл. А.7.** Кеннет Ноланд. Без назви (Target). З серії «Ціль». 1963. Полотно, акрил. 228,6 × 238,8 см. Музей сучасного мистецтва, Лос-Анджелес (за Noland, 2026, © The Museum of Contemporary Art, Los Angeles).

ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл. А.1. Клемент Ґрінберг.
(за Greenberg, 1994. Фото: Barford Sculptures Limited).



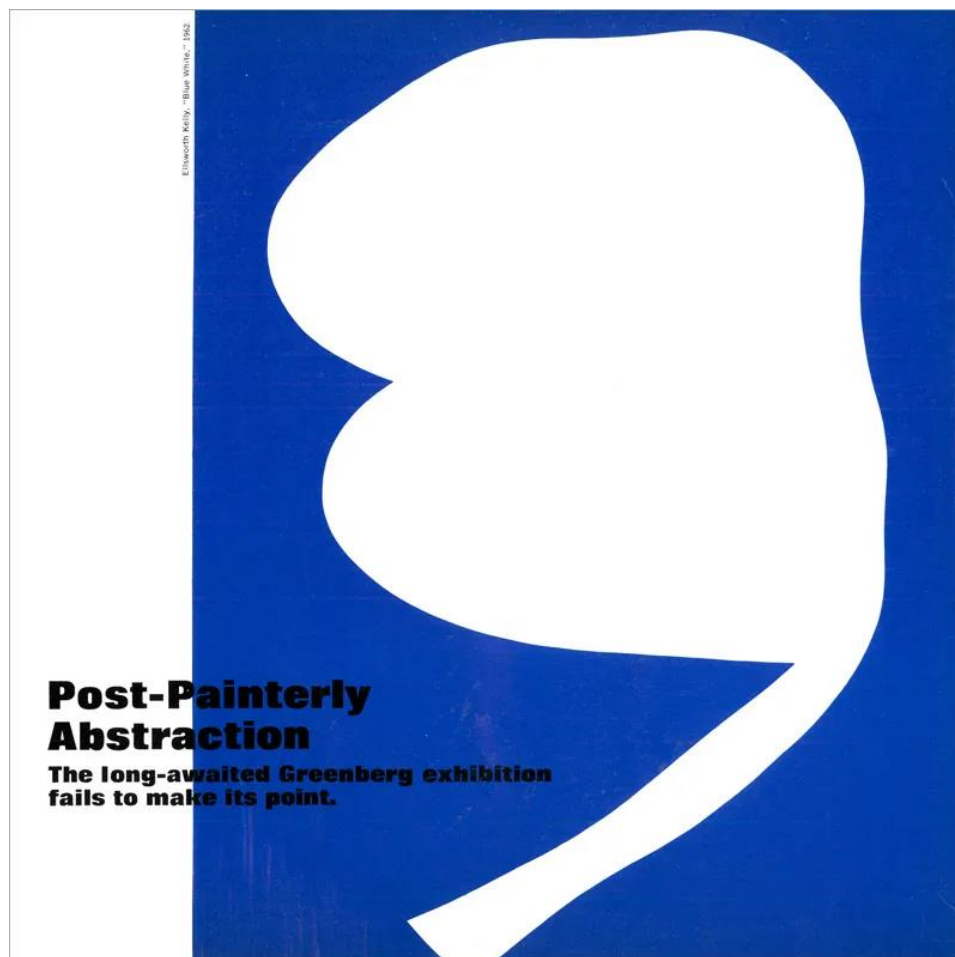
Іл. А.2. Джексон Поллок. Один: Номер 31, 1950. 1950. Полотно, олійні та емалеві фарби. 269,5 × 530,8 см. МоМА, Нью-Йорк. Колекційний фонд Сідні та Гаррієт Дженіс (шляхом обміну) (за Pollock, 2026, © 2026 Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York).



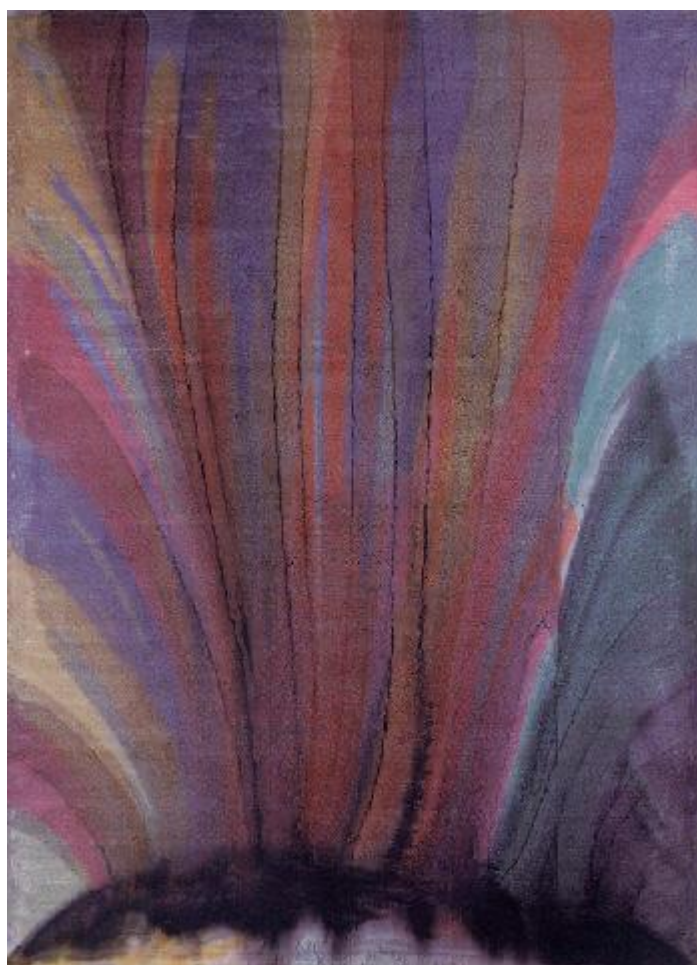
Іл. А.3. Марк Ротко. Номер 10, 1950. Полотно, олія. 229,6 × 145,1 см. МоМА, Нью-Йорк. Подарунок Філіпа Джонсона (за Rothko, 2026, © 2026 The Museum of Modern Art).



Іл. А.4. Віллем де Кунінг. «Жінка І». З серії «Жінки». 1950—1952. Полотно, олійні та металеві фарби. 192,7 × 147,3 см. МоМА, Нью-Йорк (за Kooning, 2026, © 2026 The Willem de Kooning Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York).



Іл. А.5. Обкладинка каталогу виставки «Post-Painterly Abstraction», 1964
(за Post-Painterly..., 1964).



Іл. А.6. Морріс Луїс. Атомний Гребінь. З циклу «Veils». 1954. Полотно, акрилова смола (Magna). 256,5 × 198,1 см. З написом, авт. реєстр.: ML 54, du57. Приватна колекція (за Louis, 2014, © 2014 Maryland Institute College of Art (MICA) / All Rights Reserved).



Іл. А.7. Кеннет Ноланд. Без назви (Target). З серії «Ціль». 1963. Полотно, акрил. 228,6 × 238,8 см. Музей сучасного мистецтва, Лос-Анджелес (за Noland, 2026, © The Museum of Contemporary Art, Los Angeles).