

А. Ю. Демшина

**ВИЗУАЛЬНЫЕ
ИСКУССТВА
В СИТУАЦИИ
ГЛОБАЛИЗАЦИИ
КУЛЬТУРЫ:
институциональный аспект**



Санкт-Петербург

Анна Демшина

**Визуальные искусства в ситуации
глобализации культуры:
институциональный аспект**

«Астерион»

2010

Демшина А. Ю.

Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры:
институциональный аспект / А. Ю. Демшина — «Астерион»,
2010

В книге рассматриваются особенности динамики визуальных искусств в ситуации глобализации культуры. Автор исследует институциональный аспект данного процесса. В рамках исследования в одном проблемном поле рассматриваются такие разнохарактерные явления, как современная музейная деятельность, формы самоорганизации искусства, сферы активности маргинальных художественных практик. Рассматривается роль визуальных искусств в формировании виртуальной реальности и в дизайне.

© Демшина А. Ю., 2010

© Астерион, 2010

Содержание

Введение	6
Глава 1. Визуальные искусства в глобальном культурном континууме	8
1.1. Институционализация искусства в эпоху глобализма: культурологический подход	8
1.2. Динамика институционализации визуальных искусств в художественной культуре: исторический аспект	16
Конец ознакомительного фрагмента.	21

Анна Юрьевна Демшина
Визуальные искусства в ситуации
глобализации культуры:
Институциональный аспект

Рецензенты: доктор искусствоведения, профессор Э.М. Глинтерник доктор философских наук, профессор Г.Н. Лола

Введение

Автор книги – художник-дизайнер, доцент кафедры искусствоведения факультета истории мировой культуры Санкт-Петербургского Университета Культуры и Искусств, кандидат культурологии Анна Демшина. Научно-исследовательскую работу автор совмещает с практической творческой деятельностью.

Исследование проблемы бытия визуальных искусств в ситуации глобализации культуры приобретает особую актуальность в связи с увеличением влияния зрительных образов на сознание современного человека, формирование его ценностных предпочтений и на создаваемую им культуру. Увеличение пространственных горизонтов современного человека как в бытовом, так и в психологическом, духовном, в историческом контекстах увеличили нагрузку на зрение нашего современника во много раз. Это повлияло и на развитие визуальных искусств.

Широкий конгломерат явлений, причисляемых сегодня к сфере художественного творчества, большое количество разнообразных текстов и процессов, называемых «произведениями искусства» или «продуктом художественного творчества», делают содержание понятия «визуальные искусства» достаточно широким и отличающимся не только от понимания «изобразительности», существовавшего в эпоху Нового времени, но и сформировавшегося в культуре модернизма. Современность предлагает крайние точки трактовки данного понятия: творчество как вершина самовыражения, творчество как способ создания конфигурации жизненного мира современного человека. Монополия на творчество оказывается нарушенной – «искусством» в такой ситуации все чаще называют любую деятельность, окутанную флером креативности, что отражается и на самом искусстве, его морфологии, институализации, системе оценки. Если же поменять ракурс с вопроса «что есть искусство» на исследование проблематики «что и почему сегодня считается искусством» и как на это влияет глобализация, то можно увидеть процессы, происходящие с визуальными искусствами как части единого.

Комплексных исследований проблемы институционального аспекта динамики визуальных искусств в ситуации глобализации культуры с позиций культурологического подхода не проводилось.

«Институционализация» – превращение какого-либо явления или движения в организованный, упорядоченный процесс с определенной структурой отношений, иерархией власти, дисциплиной, правилами поведения. В научном дискурсе (искусствоведческом, культурологическом, социологическом, экономическом, политологическом) «институализация» и «институционализация» используются параллельно и имеют одно значение.

Трудность анализа заключается в том, что исследуется живой процесс, идущий в культуре в настоящее время. Автор не ставил своей целью описать все существующие сегодня формы бытия и исследовать все виды институализации визуальных искусств, а определить наиболее актуальные направления данного процесса, идущие в современной культуре, выявить связь динамики визуальных искусств с глобализационными процессами.

В рамках данного исследования автор попытался поместить в одно проблемное поле такие разнохарактерные феномены, как существование современного музея, формы самоорганизации в художественной деятельности, пространство дизайна и моды, бытие искусства и его инструментария в виртуальном поле. Для анализа такого разнообразного конгломерата феноменов, естественно, требуется довольно сложный, но при этом достаточно гибкий **методологический аппарат**. Современная тенденция исследования проблем искусства в целом связана с философско-культурологической парадигмой. Особое значение в современную эпоху приобретают проблемы определения способов визуального воздействия на человека, поиск связей между различными процессами художественного и нехудожественного порядка, осознание глубинного родства феноменов культуры как целостной системы.

Культурология как междисциплинарная, интегративная наука позволяет увидеть данные явления многоаспектно. Корпус культурологических знаний дает возможность выявить общие закономерности бытия визуальных искусств в современной культуре при внимательном отношении к творческой личности, конкретному художественному произведению. Для настоящего исследования базовой является концепция культуры, представленная в работах М. С. Кагана, в которой культура рассматривается как целостная сверхсложная саморазвивающаяся система, как форма бытия человека в мире, а искусство как самосознание культуры. Задаваемый учебным онтологический статус культуры приводит к переосмыслению самого понятия культура, расширению его объема.

Использование системного и синергетического подходов к явлениям культуры и искусства дает возможность рассматривать культуру как единую сложную самоорганизующуюся систему, являющуюся подсистемой бытия, а современную художественную культуру как самосознание культуры в целом. Особенности применения синергетического подхода к явлениям культуры и искусства в данный момент находятся в разработке. Изучение возможностей и пределов синергетического подхода в целом и специфики его применения к исследованию процессов, идущих в современной культуре и искусстве уже имеет свою традицию. (М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский, Г. Хакен, И. Пригожим, С. Курдюмов, Е. Князева, М. Каган, Б. Бранский, О. Астафьева, Г. Малинецкий, А. Назаретян, В. Василькова).

Глобальный характер современных культурных проблем определяет актуальность исследования, рассматривающего культуру конца XX – начала XXI веков в качестве целостной открытой сверхсложной системы, нелинейно развивающейся в «режиме с обострением». Этот режим отличается, в частности, наличием таких параметров, как-то: повышенная скорость происходящих изменений, многократно возросшая чувствительность системы к микровоздействиям, которая может привести к ее распаду.

Культурологическая парадигма позволяет выявить особенности современной культуры в целом (работы западных исследователей – Ф. Лиотара, Ж. Деррида, Ж. Бодрийара, М. Фуко; труды отечественных ученых – М. Кагана, А. Гениса, М. Эпштейна, А. Флиера, В. Курицына, В. Циановой и других). Кроме этого для работы оказались значимы положения структурно-семиотического метода (Ю. Лотман, Р. Барт, У. Эко, В. Лелеко). Так же использовались методы, используемые в рамках искусствоведческого, киноведческого анализа.

Изучением отдельных аспектов особенностей развития и институализации визуальных искусств занимались многие авторы, среди них значимы труды В. Беньямина, Б. Гройса, П. Вайбея, М. Вудманси, В. Циановой, Ц. Цикки, Б. Малиновского, А. Цэнто, Б. Цубина, М. Баксандалла, А. Гениса, Б. Бернштейна, Е. Андреевой, В. Бычкова, и ряда других.

В качестве *источников* настоящей работы выступили отечественные и зарубежные исследования в области современной культуры и искусства, методологии научного знания, культурологии; тексты по проблематике развития и институализации искусства; произведения современного искусства, киноискусства и другой визуальный контент; также были привлечены другие *тексты* современной культуры, понимаемые в широком культурологическом смысле этого слова, в том числе личные беседы с участниками культурного процесса.

Глава 1. Визуальные искусства в глобальном культурном континууме

1.1. Институционализация искусства в эпоху глобализма: культурологический подход

Культура глобализма постепенно приводит к формированию нового «мозаичного» (А. Мольтате) типа общества, в котором параллельно с энтропией идут активные поиски общекультурных и субкультурных коммуникативных кодов. Усиление влияния технологической компоненты культуры и развитие информационных технологий приводят к субстанциональным изменениям во взаимодействии различных сфер культуры. Рост объема социальной деформации в различных сферах деятельности – принципиально новый момент в истории человеческой цивилизации. Информация становится приоритетным ресурсом развития. Идет перераспределение властного капитала, трансформация зон влияния: одинаковой властью сегодня может обладать как макрокультурное образование, так и субкультурный лидер. Данные процессы приводят к существенным изменениям в сфере художественной культуры: многообразие направлений развития творчества, расширение числа феноменов, причисляемых к искусству, параллельное существование, на первый взгляд, взаимоисключающих художественных практик.

Социальные, культурные, теоретические кризисы современности заставляют современного человека искать культурные ценностные ориентиры отношения к миру, выстраивать новые схемы культурного поведения. Информатизация и стремление к гуманитаризации – два вектора, которые определяют состояние современной культуры. Стремление современного человека вернуться к ощущению собственной целостности приводит как к духовным поискам, так и манипулированию человеческими желаниями в определенных целях. Значение искусства как самосознания культуры (М. Каган) в такой ситуации недооценить сложно, поэтому важным моментом становится исследование направления институализации искусства в современной культуре как фактора, определяющего реальные и возможные зоны влияния искусства на современного человека.

В силу многовекторности развития современной культуры исследование институализации искусства обретает особое значение. Если сместить акцент с категоричного вопроса «что есть искусство» на рассмотрение того, «что и почему сегодня считается искусством», где и почему происходит его легитимизация, то появляется возможность увидеть современное искусство во всем его многообразии как сложноорганизованную, нелинейно развивающуюся систему. Культурологический подход, предполагающий комплексное рассмотрение феноменов художественной культуры, позволяет поместить в единое поле различные образцы художественной практики, презентуемые как в рамках «мира искусства», так и в других культурных сферах.

Если «институты» – это определенные нормы, обычаи, несущие аксиосхемы (свойственные конкретной культуре или ее страте), различные дискурсы (определяющие феномены как искусство), то «институты» – законы организации, закрепляющие данные схемы в рамках официальных или неофициальных форм. Институты возникают и формируются под воздействием всех процессов, происходящих в культуре, образуя «точки» пересечения и взаимодействия участников художественных процессов друг с другом и с участниками других сфер. С точки зрения институционализма возможно рассматривать не только развитие «мира искус-

ства» (термин А. Дэнто), но и актуализацию искусства в социокультурной практике в целом и влияние социокультурной динамики на само искусство.

Мир искусства был описан Дэнто как обоснование мысли: чтобы увидеть что-то как искусство, требуется нечто неподвластное критике глаза – атмосфера теории искусства, знание его истории. Впоследствии «миром искусства» стали называть совокупность участников художественного процесса (деятельность галерей, диллеров, музеев, коллекционеров, критиков, аукционов, журналов, публики, художников), систему, определяющую границы искусства.

Философ Джордж Дики ввел институциональный анализ в методологию критики и актуализировал термин «мир искусства», как предназначенный для обозначения той же области реальности, которую обозначает и термин «пространство искусства». Б. Гройс рассматривает автономию художественных институций, говорит о стремлении любой институции к экспансии. Важнейшей художественной институцией, несущей консервативное начало (кроме музея) для Гройса является художественный рынок. Без рынка искусство было бы обречено на стагнацию в рамках той или иной тоталитарной утопии, при том, что автор считает, что искусство всегда было ориентировано на создание ценностей и их сбыт¹. Гройс пишет об увеличении автономии искусства, поэтому ищет связи искусства и общества, в том числе, через «художественный рынок». Кроме наличия «мира искусства» и «художественного рынка» внутри самого пространства искусства есть отдельная страта, которую обозначают как «contemporary art». К «contemporary art» относят актуальное искусство. Отличие их институализации заключено в наличии тесной связи с вербальной составляющей и с кураторством, без которых они оказываются немы.

На практике искусство оказывается тесно взаимосвязано с другими системами культуры (М. Каган), поэтому для понимания развития институционализационных процессов в искусстве необходимо увидеть их как часть процессов культурных. Истоки институционального понимания культуры восходят к трудам видного американского социального антрополога, культуролога Б. Малиновского. Б. Малиновский отмечал, что каждый институт выстраивается вокруг той или иной фундаментальной потребности человека на основе совместной задачи и имеет свою доктрину и особую технику². Подобный подход, ставящий в основу институтов человеческие потребности и интуиции, разрабатывался в XX веке в русле экономического знания. Здесь институционализм (Т. Веблен, У. Митчелл, Д. Норд, Л. Тевено) выступил альтернативой неоклассическому направлению. Институционалисты движущей силой экономики, наряду с материальными факторами, считают также духовные, моральные, правовые и другие факторы, рассматриваемые в историко-культурном контексте; отрицают принцип подхода к экономике как к равновесной системе, а видят ее как часть подсистемы общества.

Подобная позиция оказывается близка к системно-синергетическому подходу, используемому сегодня в гуманитарных науках для изучения культуры (М. Каган, В. Бранский, А. Назаретян, О. Астафьева, В. Василькова). Данные парадигмы основаны на понимании целостности социокультурных процессов, в то же время акцентируют внимание на случайности, интуиции, как влияющих на поведение субъекта и возникновение областей нового. Часто синергетику воспринимают как науку, формулирующую общие законы существования любых сложных систем, но, как справедливо отмечает профессор Вернон Эбеллинг, синергетика занимается вопросами методологии решения сложных проблем, изучением закономерностей процессов развития сложных саморазвивающихся систем, а не предлагает универсальные решения³. Закономерно в данном контексте появление в исторической науке в конце XX века

¹ Гройс Б. Искусство утопии. М., 2003. – С. 253-260.

² Малиновский Б. Избранное: Динамика культуры / Пер.: И. Ж. Кожановская и др. М.: РОССПЭН, 2004. – 960 с.

³ Эбеллинг В. Самоорганизация – глобальные стратегии оформления будущего // Стратегии динамического развития России: единство самоорганизации и управления. Материалы международного конгресса. М.: Проспект, 2004. – С. 82-96.

«миросистемной» концепции И. Валлерстайна и ее широкое влияние на общественную мысль: она рассматривается в литературе по глобалистике как один из аспектов осмысления современного бытия и развития человечества. Согласно теории Валлерстайна, все страны капиталистической мир-экономики живут в одном ритме, диктуемом «длинными волнами», для нее характерно «осевое разделение труда», деление на ядро (центр) и периферию.

Подобные примеры пересечения позиций ученых из различных научных сфер демонстрируют практические результаты поисков междисциплинарного диалога, как пишет Э. Ласло: «Разрывы заведомо существуют между явлениями физико-химическими, биологическими, происходящими с отдельным человеком или социальными группами, и именно эти разрывы были основными факторами, которые обуславливали стойкое разделение областей научного исследования на отдельные дисциплины. И все же различия между науками преувеличены до такой степени, что они способны ввести в заблуждение широкую публику»⁴.

В рамках исследования институционального аспекта развития искусства как феномена культуры встает и другой важный вопрос – о сочетании самоорганизации и управления в сверхсложных и суперсверхсложных системах, которой является и искусство (М. Каган). В XX веке разрабатывались и внедрялись законы, управляющие развитием свободного рынка (например, антимонопольные); сюда же можно отнести программы по социальному регулированию, поддержку государствами и общественными организациями ряда институтов художественной культуры, утверждение определенных духовных ценностей. Данные программы в идеале должны предотвращать общество от распада, сохранять культурные ценности. О том, насколько эти меры могут быть неадекватными, хорошо знакомо жителям России, пережившим тоталитарный режим, но и другая крайность – отрицание управления как такового – также чревата непредсказуемыми последствиями. Поиск баланса в управлении культурными институтами, таким образом, может быть основан только на диалогическом понимании культуры, при осознании важности искусства как носителя духовной культуры. Именно духовная культура обеспечивает сохранение и развитие культуры, определяет взаимоотношения с природной и социальной компонентами бытия. Это особенно актуально в современной ситуации кризиса духовной культуры, когда в стирании межкультурных границ идет процесс искусственного навязывания ценностей, моделей социокультурного поведения в рамках мировой унификации жизни.

Поэтому динамика институциональности в сфере искусства тесно связана и с культурной политикой. Часто культурную политику определяют только как систему практических мероприятий, финансируемых, регулируемых и в значительной мере осуществляемых государством (наряду с частными лицами), направленных на сохранение, развитие и приумножение культурного наследия нации.

Несомненно, использование государственного ресурса, сохранение и развитие культурного наследия являются важными компонентами культурной политики, но не полностью определяют ее задачи и механизмы функционирования. Более точной видится позиция по данному вопросу российского ученого А. Флиера. Он полагает, что подавляющая часть многообразных культурных процессов протекает в обществе стихийно, подчиняясь лишь глубинным законам социальной самоорганизации людей в их коллективной жизнедеятельности. Вместе с тем, отдельные составляющие этого комплексного процесса поддаются разумному и целенаправленному регулированию, стимулированию одних тенденций и свертыванию других и т. п., осуществляемых с позиций видения и понимания стратегических путей, по которым движется данная цивилизация. Комплекс этих мер по искусственному регулированию тенденций развития духовно-ценностных аспектов общественного бытия и может быть назван «культурной

⁴ См. Ласло Э. Рождение слова – науки – эпохи // Полис. – 1993. – № 2. – С. 25-30. Ласло Э. Международное общество Системных Наук / Перевод Ю.А. Данилова. Институт философии РАН. Электронный источник. URL: <http://www.iph.ras.ru>

политикой»⁵. Вопросы культурной политики сегодня активно обсуждаются учеными, можно вспомнить работы К. Разлогова, В. Жидкова, в Москве действует Институт Культурной политики, проводятся научные форумы и круглые столы, посвященные данной проблематике.

К. Разлогов отмечает, что в последнее время появился термин «транскультурализм», обозначающий способность человека осваивать различные культурные традиции в их совокупности и культурный опыт разных стран. В этих условиях культурная политика государства должна способствовать созданию в его границах единого культурного пространства и устанавливать «правила игры» для взаимодействия субкультур⁶.

Само понятие «культурная политика» подразумевает некое властное воздействие на определенную аудиторию, преследующее конкретные цели. Сформированные властью категории мышления впоследствии начинают примеряться ко всему, весь мир начинает оцениваться с их позиций. В таком контексте культурная политика становится частью властного дискурса, что предполагает не только возможности использования разнообразных ресурсов (государственных, медийных, информационных, работу с формальными и неформальными лидерами и т. д.), инструментов коммуникативного воздействия, но, учитывая репрессивный потенциал власти, и особую ответственность за ее содержание.

Власть, стратегии перераспределения властного капитала в XX веке приобрели особое значение, и, к сожалению, культура и искусство часто оказывалась и оказывается заложником тех или иных идеологических игр. Ведь даже в музее происходит актуализация нужного данной культуре социально-культурного опыта, отобранного и «музеефицированного». Институализация артефакта как феномена искусства в музее так же является примером властной стратегии: подключение человека к культурному коду зависит от контекстуализации, отношения музея (как культурного института) к экспонируемому материалу, его интерпретации. Научная обработка, даже реставрация – все это факторы оценки, включения артефакта в аксиосхемы. В «арт-практике» подобной властью обладает куратор. Д. Дики говорил о том, что художнику, абсолютно свободному в выборе техник, стилей и даже тех предметов, которые объявляются произведениями искусства, тем не менее, приходится учитывать «всю византийскую сложность художественного мира»⁷. Данное замечание, если вспомнить суть «византийской политики», еще раз подчеркивает связь институализации искусства с властным дискурсом.

Культурная политика в области институализации искусства должна распространяться не только на поддержку существующих институций, но и осуществлять просветительскую, образовательную функцию по воспитанию не только деятелей искусства, но и грамотного зрителя. На стихийном, самоорганизационном уровне можно говорить об определенной активности в данном направлении деятелей культуры, искусства, науки, которые часто не только остро публично реагируют на происходящее в мире искусства, но и участвуют в общественных, благотворительных движениях, продвигающих духовные ценности, отстаивают конкретные памятники искусства. Привлечение общественности к культурным проектам и к проблемам культуры во всем мире является перспективной сферой, и трудно представить развитие этого сектора без привлечения культурологов.

Важным аспектом культурной политики в данной сфере является и утверждение определенных произведений и техник искусства как культурного достояния. Среди действующих вариантов формирования культурной политики в европейской и американской культуре сегодня доминирующими являются следующие: «униформистская» модель (ориентированная на современную западную культуру); «множественно универсальная», основанная на мировой

⁵ Флиер А.Я. Культурология для культурологов. – М.: Академический проект, 2000. – С. 106-110.

⁶ Разлогов К., Орлова Э., Кузьмин Е. Российская культурная политика в контексте глобализации // Отечественные записки. – № 4 (25) – (2005).

⁷ Dickie George. Art and Aesthetic. An Institutional Analysis. Cornell University Press. 1974. – P.31.

модели с первоначальной основой евро-американской матрицы, но с возможностями культурной адаптации к конкретным геокультурным ситуациям; «плюралистическая», учитывающая интересы всех участников культурного процесса. «Плюралистическая» модель видится ученым основой для будущего развития. На практике в условиях экспансии западной культуры необходимость перехода к плюралистической модели для России видится процессом неоднозначным, применение такой модели в условиях российской действительности может привести к частичному стиранию ее особенностей.

Институализация искусства (протекающая даже в рамках самоорганизации) в таком случае становится не только символическим, но и политическим, социокультурным, экономическим фактором. Использование искусства в социокультурных практиках демонстрирует динамику шкалы ценности тех или иных его феноменов в конкретный исторический период, результат оценки не обязательно совпадает с мнением «мира искусства». Так, достижения и инструментарий искусства активно используются при создании интерфейса информационных каналов, установки контактов при помощи средств связи (телефон, факс, компьютерные сети), в создании образа (имиджа), нацеленного на аффективные коннотации, что дает эффект в области политики, экономики, науке и в самом искусстве.

До настоящего времени институты действовали благодаря осуществлению конкретных социальных практик, а институализация была результатом действий непрерываемых авторитетов и представляла как система обязательных для исполнения институциональных норм. Постиндустриальное общество, предлагая новые средства коммуникации, создает видимость свободы от нормативного институального контроля, позволяя создавать альтернативные институты, опирающиеся не только на прежний опыт, но и на текущую информацию. Функционирование классических институтов оказывается зависимо от современных процессов коммуникаций, что провоцирует их к необходимости трансформаций. В такой ситуации сложно говорить об автономии искусства от общества, фатальность их взаимоотношений констатировал еще Адорно в «Эстетической теории». Для институализации искусства признание/непризнание обществом более не является вторичным фактором.

Сегодня художник может выбирать: включаться в существующую институцию или создавать собственную. Здесь отсутствие целостности действует двойственно: предлагая свободу, ограничивает ее немотой вследствие «смерти события», что перекладывает ответственность с «мира искусства» на каждого конкретного автора. Культурная индустрия и институция искусства перестают быть противоположностями: если первая заведует властным капиталом общества целиком, то вторая исключительно внутренними проблемами самого искусства. Динамику обеим системам придает отсутствие в них самих целостности. Как было рассмотрено выше, «целостное общество», «целостное искусство» лишь утопия. На практике можно говорить исключительно во множественном числе о сообществах и мирах, находящихся в системе взаимодействия. Показатель условности перетекания стратегий институализации – маркетинговых стратегий в музей (один из самых консервативных «миров искусства»), цеховой организации в сферу визуальной стилистики (одного из самых «гламурных инструментов» масс-маркета).

Классическая теория искусства в основу репрезентации ставила стиль, современность заявила о самоценности перераспределения творческой личностью символического капитала. Следуя романтической концепции творчества, современники сделали уникальность человеческой личности основой репрезентации в «арт-практике». Эти же стратегии быстро стали частью формирования иных социокультурных практик, в том числе и в масс-маркете. Демократичность мультикультуралистского разнообразия форм, красок и стилей культурной политики (декларируемая культурой глобализма) приводит к снятию проблемы радикального выбора, предоставляет возможность маскировки, симуляции.

Критика изнутри становится частью самой культуры, вплавленной в ее ядро. «Истина этого общества – не что иное, как отрицание этого общества» (Г. Дебор).⁸ Как утверждает ряд исследователей, важной частью организации социокультурной деятельности в такой ситуации становится «играизация», влияющая на развитие и формирование всех культурных институтов. Игра как направление организации становится установлением/нарушением правил, в том числе и легитимности. Таким образом, арт-практики, институализировавшие себя как подлинный голос, восстающий против буржуазной унификации, сами стали частью общества, активно пользующимися бонусами от стерильной «протестной» деятельности, а «свобода творчества» – частью системы несвободы, имеющей четкие границы для презентации, и четкие формы институализации.

Желание свободы оказалось изгнано через преувеличение и симуляцию, что оказалось эффективнее, чем запреты на свободу (Ж. Бодрийяр).⁹ Подлинная свобода оказывается, как ни парадоксально, в возврате самооценности произведения, обусловленного его собственными качествами, а не прилагаемым вербальным контекстом. Цеховая солидарность, основанная на профессионализме и поиске художественных средств выражения, – более перспективной стратегией институционализации, нежели кураторство. В такой ситуации выход институализации за рамки исключительно «мира искусства», о котором говорил Б. Гройс, становится единственной формой развития искусства, выхода из «стерильности арт-дискурса». Наличие в западном культурном дискурсе независимой экспертной оценки, открытых аукционов искусства и других инструментов арт-рынка делает обновление и развитие художественной практики осуществимым. Согласно экономической теории институционализации, синергетической концепции данные инструменты реализуют поливариантность в художественном дискурсе, создавая внешнее воздействие на него. Нелинейность культурной политики в сфере искусства, многовекторность развития самого искусства становятся охранительным фактором, позволяющим культуре не только сохранять искусство как особую ценность, но и провоцируют рост точек нового в самом искусстве.

В искусстве России вот уже два десятилетия держится уникальная ситуация параллельного существования двух систем искусства различных формаций. Академическая система пользуется несравненно большим влиянием как на государственном, так и на общественном уровне внутри страны, тогда как система современного искусства более уважаема в интеллектуальной сфере и в глазах части международного сообщества. Поэтому стратегии, направленные на утверждение места современного искусства в российском обществе, играют по-прежнему важную роль. На первом постперестроечном этапе развития отечественного галерейного дела даже западные галеристы обращали внимание больше на политическую ангажированность, а не на качество работ. Задачи, которые встали перед российским «миром искусства» после перестройки, надо было решать достаточно быстро. Деятельность отечественных художников, галеристов в данной сфере, несомненно, может вызывать уважение. Процессы формирования различных художественных институций, на которые в европейской, американской практиках уходило десятилетия, в России были освоены в ускоренном темпе. Поэтому понятно, почему ориентация на европейскую, американскую модели институционализации оказалась приоритетной и в теории, и на практике.

Если в теории соответственный лексикон и методы были освоены быстро, а работы отечественных художников сосчитаны в соответствии с модными терминами, то специфика развития отечественного «мира искусства» оказалась трудно сопоставима с западной. Это особенно стало заметно в ситуации глобального экономического кризиса 2008–2010 годов. В кризисной ситуации искусство, уже сакрализованное, имеющее статус «мирового культурного наследия»,

⁸ Дебор Г. Общество спектакля. М., 2000. – С. 106.

⁹ Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла, М.: Добросвет, 2000. – С. 36.

не потеряло финансирования и актуальности на рынке. Как говорит президент Европейского отделения аукциона Christie Йохан Пулканен, цены на Пикассо никогда не были связаны с ценами на газ или электричество.¹⁰ В данном контексте показателен успех выставки Пабло Пикассо, проходящей в музее Атенум в Хельсинки. Продвижение галерей и биеннале современного искусства в такой ситуации оказалось более проблематичным в связи с сокращением финансирования ряда проектов. Независимое аналитическое агентство ArtTactic объявило, что «художественная активность Лондона снизилась на 23 пункта в сравнении с прошлым годом». Сегодня можно говорить, что мировой рынок актуального искусства практически восстановился, но никто уже не ждет докризисных цен. Да и российское искусство так и осталось в своей нише.

Для российского арт-рынка уже дефолт 1998 года стал серьезным ударом, в этот период были распроданы некоторые коллекции, принадлежавшие молодым корпорациям, за небольшие деньги. Так, работы Казимира Малевича из коллекции «Инкомбанка» были куплены Московским музеем современного искусства фактически за бесценок (всего за \$50 и \$90 тысяч). В кризис были отменены несколько ярмарок искусства, в том числе Московский салон изящных искусств (MWFAF). По словам С. Заграевского, председателя Профессионального союза художников, «антикварный рынок и рынок современного искусства – как говорится, две большие разницы. Первый был непомерно раздут, и с кризисом, естественно, сдулся в той же степени, как и финансовый рынок. Второй как был слабым, хаотичным и неразвитым, так и остался».¹¹

Ситуация с музеями (классическими художественными институциями) тоже сложная, так как до настоящего момента главными меценатами крупнейших музеев были банки, а меценатство как способ рекламы в отличие от зарубежных фирм наши компании интересует меньше. Хотя есть положительные примеры выживания искусства в кризис, например, деятельность Московского дома фотографии, который успешно провел летом 2009 года фестиваль «Мода и стиль в фотографии», несмотря на сокращение финансирования, о котором говорила директор Дома Фотографии О. Свиблова.¹²

Отличает Россию и то, что кризис меньше затронул «люксовый сектор», в основном коснулся тех, кого причисляли к среднему классу. По словам М. Гельмана, интересен тот факт, что за период экономического кризиса увеличилось число посетителей музеев в России. «Это значит, что простые люди повернулись к искусству», – заявил галерист в интервью в апреле 2009 года.¹³ Падение доходов среднего класса особенно отразилось на рынке искусства – это и сложность оплаты аренды для небольших галерей, и закрытие ряда региональных изданий, где художники могли представить себя публике, и уменьшение количества интерьерных заказов, за счет которых кормились многие художники. Если в Москве, финансовом центре нашей страны, дела обстоят сравнительно неплохо, то в регионах ситуация сложнее.

Исследуя влияние кризиса на институциональные процессы в области искусства, необходимо отметить, что кризис более четко выявил проблемные зоны российского арт-рынка. Российское искусство во многом держится за счет усилий энтузиастов: музейных работников, галеристов, художников, зрителей и просто ценителей искусства. Отсутствие открытых российских аукционов искусства, признанных экспертных советов, культурной политики (как на уровне государства, так и в обществе в целом), того, что можно назвать системой существования искусства, в ситуации финансового кризиса может привести либо к солидаризации твор-

¹⁰ Цит. по: До седьмого лота.// Итоги. – 27 апреля, 2009.

¹¹ Электронный ресурс. URL: <http://kommentarii.ru/comment.php?f=3&t=1262&p=18704>

¹² Кабанова О. Денег меньше – жизни больше //Ведомости, – №245 (2267) – 25.12.2008.

¹³ Гельман М. В кризис искусство может помочь государству. Электронный ресурс. URL: <http://Wwep.ru>

ческих людей, либо отбросить наш «мир искусства» еще дальше от цивилизованных форм развития.

Сложность, многомерность культуры эпохи глобализма приводит к усилению взаимодействия всех сфер человеческого бытия на всех культурных уровнях, вовлекая в общие процессы культуры многих стран. Исследование направлений и форм институционализации, сложившихся в мировой практике, может позволить не только полнее увидеть развитие искусства, но и определить перспективные направления, адекватные особенностям современной культуры.

1.2. Динамика институционализации визуальных искусств в художественной культуре: исторический аспект

В современной художественной культуре к пространству активности визуальных искусств можно отнести достаточно широкий спектр видов художественного творчества и нехудожественной деятельности, которые используют инструментарий и стратегии репрезентации изобразительного искусства. Поля активности этих сфер часто пересекаются как в творчестве одного художника, так и в отдельном произведении искусства. Творческое и коммерческое освоение всего духовного и художественного предшествующего опыта еще более усиливает гетерогенность искусства в синхроническом срезе.

«Уплотнение», «сжатие» культурных процессов привели к уменьшению, а порой и исчезновению пограничных зон как между различными культурами (элитарной и массовой, культурными традициями и новациями, культурой Востока и Запада), так и между людьми. Это приводит к тому, что на фоне ускоренного развития материальной культуры прослеживаются кризисные тенденции в культуре духовной, серьезные трансформации в сфере художественного творчества. Выстраивание модели динамики искусства в мировой культуре как единого процесса связано с глобализационными процессами: от полифоничности мультикультуризма до унификационности прогрессивной теории. Б. М. Бернштейн считает: «Если принять мультикультуралистский принцип к исследованию проблем глобализации мира искусства, то процесс выглядит как экспансия западных культурных моделей и вытеснение всех других. Если же принять концепцию единства всемирно-исторического процесса (хотя бы в том виде, какой она получает в синергетической системе), то поглощение понятием искусства культур, которые в этой схеме образуют боковые ветви универсального исторического дерева, «тупики эволюции», выглядит как частный случай глобализации прошлого, т.е. как ретроспективная глобализация».¹⁴

Специфичность художественного образа как носителя информации делает искусство привлекательным для легитимизации различных практик. М. Баксандалл, один из ведущих современных искусствоведов, подчеркивает, что научиться видеть живопись – все равно, что научиться читать тексты из разных культур¹⁵. В таком случае музей может быть рассмотрен как пространство, в котором произведения искусственно помещаются в контекст ИСКУССВА как отдельной сферы. «Вынимая» художественные ценности из системы координат, их породившей, музей помещает их в отдельный стерильный универсум, существующий по своим законам, поэтому византийские мозаики здесь могут сосуществовать с искусством эпохи Возрождения, африканские ритуальные маски с арт-экспериментами. Музей в данном контексте выступает как агент экспансии ретроспективной глобализации, как ода «пространственности», характерной для современной культуры, которую начали писать еще до начала двадцатого века. В то же время эта экспансия, «пространственно-культурная перегруппировка» позволяет искусству сохранять свою самостоятельность в культуре, стремящейся к тотальной глобализации.

Художественная культура по сравнению с духовной и материальной достаточно поздно институционализировалась в отдельную сферу деятельности из первобытного синкретизма. Достаточно длинным было и утверждение личности искусств визуальных, в рамках относительной самостоятельности и неравномерности развития различных сфер художественной куль-

¹⁴ Бернштейн Б.М. Три стрелы глобализации искусства // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск №12. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 278 – 281.

¹⁵ Цит по: Лиманская Л.Ю. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта. М.:РГГУ, 2004. – С. 13.

туры и отдельных видов искусства в истории человеческого общества, попытки же научного осмысления данной сферы человеческой деятельности начались позже.

В традиционной культуре рамками, ограничивающими свободу художественного творчества, были зависимости искусства от материальной и от духовной культуры. Древнеегипетский канон, византийский канон, запрет на изображение человека, провозглашенный Кораном, на практике приводили к созданию художественных образов, обладающих различной структурой и формой, но общим для них являлась подчиненность искусства догмам и ценностям, создаваемых культурой духовной. Поэтому, кроме вопроса определения места искусства как самостоятельной сферы человеческой деятельности, отдельной проблемой является исследование влияния на институционализационные процессы взаимоотношения художественной, материальной и духовной культуры.

В системе традиционной культуры «художник» – это и автор предметов быта, оружия, одежды, и создатель прекрасных произведений изобразительного искусства, архитектуры, связанных с религиозными практиками. Соответственно и способ, каким определялось качество и значимость произведения искусства, зависит в такой ситуации от его включенности либо в духовные, либо в материальные институции.

В пространстве взаимодействия художественной и материальной культуры утверждение высокого, исключительного качества предметов быта, созданных художником первого типа, долгое время была связано с ценностью использованных материалов и изяществом их обработки. Традиционный художник-ремесленник своей продукцией удовлетворял аристократические, искусственные потребности презентации социального неравенства. Художественная деятельность в этот период (как и сегодня) играла определенную роль в социальной жизни – роль репрезентатора определенных социальных норм, стереотипов и правил, выполнение которых было обязательным и регламентированным, а не вопросом личного выбора. Сам ремесленник, хоть и становился героем восточных сказок, занимал в обслуживаемой им социальной системе место достаточно низкое.

В рамках сакрального отношения к светской власти, формирования и развития восточных городов-государств, основанных на земледелии, мощное развитие архитектуры, скульптуры и ремесел являлись и показателем благосостояния государства, и своеобразной моделью мироустройства. В искусстве древней Месопотамии (IV-I века до нашей эры), по свидетельству древнегреческого историка Геродота, количество ступеней зиккурата определялось числом «небесных сфер», они были окрашены в цвета, символизирующие небесные светила: белый, черный, пурпурный, голубой и красный, золотой и черный. Здесь можно вспомнить и синтез искусств, воплощенный в буддийских храмах, и особое понимание творчества в рамках китайских, японских религиозно-философских учений. В заглавие трактатов об искусстве в Японии и в Китае одинаково часто выносились как названия гор, ручьев и деревьев, так и нравственные, философские интенции. Девизом живописца Тэсая, который он писал на всех своих работах, было высказывание: «совершенствовать в себе спокойствие и чистоту». В древнеиндийском искусстве, согласно Анандавардхане (IX век), образная мысль (дхвани) имела три основных элемента: поэтическую фигуру (аламкара-дхвани), смысл (вастдхвани), настроение (раса-дхвани), которые строились по законам художественного сопряжения, сопоставления различных явлений.

Связь художественной и духовной сфер ярко проявляется в культовых постройках. Как отмечает В.Н. Лазарев: «Если культ являлся главным связующим звеном между миром земным и миром потусторонним, искусство, поскольку оно входило в состав культа, призвано было выполнять ту же функцию. Художественный синтез должен был возносить мысли верующих к небу, сосредотачивая его внимание на созерцании чистых идей».¹⁶ Храм виделся как про-

¹⁶ Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. – С. 126.

странство соединения мира «горнего» и мира «дольного». Через синтез искусств (архитектуры, живописи, скульптуры, мозаики) в пространстве храма создавалось особое пространство, которое должно было нести верующим духовно-эстетическую информацию.

В сфере подчинения искусства духовной сфере можно отметить определенную неоднозначность. В рамках этого процесса полемика иконоборцев с иконопочитателями или корректировка православного русского изобразительного канона в соответствии с византийским в определенные периоды говорят о важности для церковного института средств визуального воздействия на верующих. Искусство «на службе религии» достигало и достигает удивительных высот как профессионализма, так и силы воздействия. Художественный образ, воспринимаемый верующими эмоционально, подчас вызывает религиозные чувства более сильные, чем логические объяснения, так как искусство обладает мощным суггестивным зарядом. В средневековой Европе единственным Творцом, создателем всего виделся Бог. Божественное Слово, несовершенным подобием которого являются человеческие слова (рассыпанные во множестве в различных языках мира), считалось обладающим абсолютной творческой способностью. При этом сферы научного знания, занимающейся искусством, не существовало, а размышления о «прекрасном» были частью религиозно-теософских работ.

При высокой оценке продуктов художественного труда процесс их создания долгое время считался не слишком почетным. Показательно в этом смысле отношение к труду художника в античности. Гораций в «Науке поэзии» художественное произведение ставит практически наравне с поэтическим¹⁷. Сенека в 88 письме к Луцию, обсуждая понятие свободных искусств, определял их как искусства, достойные свободного положения, и добавлял: «Ведь не заставишь меня отнести к свободным искусствам то, чем занимаются живописцы или же ваятели-мраморщики и другие прислужники роскоши».

Последний период развития европейской культуры, когда целостность картины мира осуществлялась под патронажем религии, и существовало равновесие между материальным, духовным и художественным в человеке, – это эпоха Возрождения. Обращение человека к поиску всеобщей гармонии стимулировало ее поиски и в окружающем мире, активизировало развитие изобразительных искусств, которые в это время представляются особой «наукой», сродни математике, где мастерство автора, – это увидеть и точно передать искомую гармонию мира. В связи с этим возросло значение визуальных изобразительных искусств, не случайно эпоху Возрождения принято относить к «визуальному» типу культуры.¹⁸ В то время меняется статус художника и отношение к изобразительному искусству в общественной жизни и науке.

Автор (художник) в эпоху Возрождения впервые получил возможность осознать себя индивидуальностью; не воплощением всеобщего, общепринятого, не наибольшей степенью развития какого-нибудь общего качества, но отличным от всех других и в то же самое время причастным абсолютному; оригинальным образом выражающей себя личностью, наделенной «божественной» способностью к творчеству. Джорджо Вазари в «Жизнеописаниях» часто употребляет по отношению к художникам и их творчеству эпитеты не только «великолепный мастер» или «удивительное старание», но и «божественный», «наделенный легким и счастливым божественным виденьем». Именно в этот период художественная деятельность начинает обретать самостоятельность, развиваются науки об искусстве, усиливается интерес к памятникам искусства. Правда, очень выборочно – в эпоху Возрождения высоко ценятся и коллекционируются антики, а искусство народное или средневековое ставятся гораздо ниже античного или современного. Гуманизм Возрождения выстроил и особую иерархию ценностей художественного творчества, и систему оценки произведений искусства, основанную не только на

¹⁷ Цит. по: Квинт Гораций Флакк Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1968. – С. 392.

¹⁸ Ряд исследователей разделяет культуры по доминантности определенного информационного канала – говорится об аудиальности средневековой культуры, визуальности культуры современной.

размере работы и количестве затраченных материалов, но и учитывающую ценность авторской интенции. В это время появляются работы Лоренцо Гиберти, художника и историка искусства Джорджо Вазари. В труде «Жизнеописания» (1568 год) Вазари разделяет живопись, ваяние и зодчество по мастерам и школам.

Тогда же возросло внимание к античным трактатам. С этого момента искусство расширяет поле своей институционализации. Значение этой попытки, повлиявшей на изменения «умов, а не жизни, воображения, а не реальности культуры»¹⁹, несомненно, велико для дальнейшего развития культуры Европы. Кинорежиссер Орсон Уэллс в середине века XX написал: «Рим грезил Грецией, Италия грезила античностью, а потом весь мир начал сходиться с ума от Итальянского Возрождения».²⁰ Взлет и кризис ренессансной культуры были в чем-то утопической идеалистической попыткой сохранить «хрустальное единство» мира.

Отсутствие единого стиля, которым как именем можно было бы назвать последовавшие за Возрождением периоды развития европейской культуры, является показателем распада целостности картины мира (в том числе и духовного, так как реформация сокрушила не только единство католической церкви, но и уменьшила значение «храма» как явленного мира «горнего» в мире «дольнем», и, как следствие, изменила значение визуальных искусств – вместо созерцания иконы теперь предлагалось читать и обсуждать Библию.

В семнадцатом веке оформляются две позиции эстетического: основанная на разуме (Рене Декарт) и основанная на чувствах (Д. Юм, Д. Локк). Восемнадцатый век – век рационализма и дифференцирующей мысли – пытается четко зафиксировать в своей эстетике систему различных видов искусства (Готфрид Эфройм Лессинг). Показательно, что именно в восемнадцатом веке появляется «Всеобщая теория изящных искусств в отдельных статьях, расположенных в алфавитном порядке слов искусства...», созданная И. Зульцером, а в 1746 году Ш. Батте, приняв изящные искусства за данность, видит их общность в античном принципе мимесиса, который считался основой искусства до конца девятнадцатого века. Попытки через искусство найти в человеке и мире незыблемые основания, предпринимаемые классицизмом, или осмысление его изменчивости, непостоянности в барокко можно воспринимать и как стремление восстановить потерянную целостность картины мира. Как пишет Б. Паскаль, «человек никак не может понять, к кому в этом мире себя причислить. Он чувствует, что заблудился, что упал оттуда, где было его истинное место, а дороги назад отыскать не в силах»²¹.

Параллельно в это время появился и новый заказчик, потребитель произведений искусства – буржуа, который в отличие от аристократии и религии не обладал сакральным статусом. Если церковь и светская власть имели «происхождение» от непререкаемого авторитета – Бога, то буржуазия заявляла о своих правах на основе материального благополучия, деловой успешности в мире профанном. «Не сакрализованный» заказчик, с одной стороны, пытается подражать вкусам аристократии, а с другой, активно начал заявлять и о собственных, в том числе и художественных потребностях. Искусство в это время осознало возможность независимости от религиозно-мифологического традиционализма и ремесленного цеха. В этот период еще не утвердилась и не могла утвердиться «свобода творчества», и, как следствие, не утвердилась и свобода интерпретации художественного образа, а важную роль стали играть академии художеств. Право на свободу автора и свободу интерпретатора стало рассматриваться гораздо позднее, в веке XIX, вместе с романтическими тенденциями в культуре и позитивистской уверенностью в познаваемости мира.

В веке девятнадцатом искусство становится важным предметом философских размышлений. Для Шиллера культура – условие бытия и совершенствования человека, а искусство –

¹⁹ Власов В. Стили в искусстве. СПб.:Кольна., 1995. – т. 1 – С. 262.

²⁰ Уэллс об Уэллсе. / под редакцией Г. Насекиной – М.: Радуга, 1990. – 448 с.

²¹ Паскаль Б. Мысли. – СПб.: Северо-Запад, 1995. – С. 118 – 119.

регулятор гармонии между культурой и человеком, задача же искусства – объединить все феномены культуры, распавшейся из первобытного синкретизма на отдельные части. В эпоху романтизма творчество перестают сводить только к деятельности определенного рода. Под творчеством романтики понимают онтологическое начало, лежащее в основе всего существующего (по Ф. Шлегелю, само «бытие есть творчество, есть игра жизни»). Тогда же происходит постепенный перенос интересов искусства на процесс развития и создания произведения искусства, на область творчества как самостоятельного и самодостаточного пространства. Осмысление мира художника становится постепенно самоцелью искусства, а главной ценностью, вершиной в искусстве становится самовыражение и индивидуальность автора.

Для романтиков основной идеей было прямое обращение одной человеческой души к другой, минуя проблемы стиля и каноны. Шарль Бодлер в статье «Что такое романтизм» подчеркивает, что Романтизм заключается в восприятии мира, а вовсе не в выборе сюжетов, и обрести его можно только в своем внутреннем мире, поэтому романтизм есть искусство современное.²² Если благодаря научным открытиям XVI – XVII веков разрушилась вера в ограниченность, определенность материального мира, то в эпоху романтизма беспредельной становится уже сама личность. В эпоху Просвещения человек должен был сам себе установить пределы (так Гете, например, утверждал, что «лишь в ограничении выявляет себя Мастер»²³). Романтики, напротив, призывают к расширению всяких границ, они зовут к овладению сферами подсознания и бессознательного, предлагают человеку стать властелином даже в области собственных снов. Еще одно важное достижение романтиков – историческое мышление, понимание различия между мироощущением человека в различные исторические периоды (если есть искусство современное, то должно быть и не современное).

В девятнадцатом веке впервые возникает феномен искусства, абсолютно свободного не только от церковных канонов, но и от официальных институтов искусства, в первую очередь, от академий художеств. Деятельность французских импрессионистов или отечественных передвижников замечательна не только открытиями в области искусства, но и демонстрацией нового типа автора – не защищенного и не скованного академическими рамками. Такое искусство попыталось полностью отказаться от легитимизации через нехудожественные системы – церковь, аристократию, философию. Решая проблемы взаимодействия искусства с обществом и наукой, художники века девятнадцатого еще не отказались от формы и предмета искусства – плоскости картины, фигуративного изображения. Только революционеры-авангардисты поставили под вопрос саму форму и инструментальный изобразительного искусства.

Художник-модернист – это не только обладатель профессиональных навыков и человек, наделенный способностью видеть мир особенно, но и экспериментатор, ученый, который изобретает новые языки и средства выразительности. Он не ограничивает свой арсенал красками и плоскостью картины; в таком контексте «Черный квадрат» К. Малевича может восприниматься и как своеобразный символ финала внутренней целостности искусств изобразительных внутри плоскости картины.

²² Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство., 1986. – С. 66.

²³ Цит. по: Свасьян К.А. Философское мировоззрение Гете. – М.: Evidentis, 2001. – С. 55.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.