

ДИСКУССИИ О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ: КОМПАРАТИВИСТСКИЙ АНАЛИЗ ПУТЕЙ РАЗРЕШЕНИЯ

© 2015 М. А. Емельянова

доцент кафедры культурологии, канд. филос. наук

e-mail: emelyanova-46@mail.ru

Курский государственный университет

В статье рассматриваются актуальный вопрос о проблемах современного искусства. В качестве примеров приводится ряд дискуссий, так или иначе возникающих при анализе данного феномена, предлагаются пути их разрешений.

Ключевые слова: современное искусство, академическое искусство, восприятие, инсталляция, перформанс, выставка, модерн.

Прежде чем рассуждать о противоречиях, связанных с современным искусством, необходимо, пожалуй, ответить на вопрос: а что же из себя оно представляет? Что можно назвать современным искусством?

Большинство определений сводятся к следующему: современное искусство – это искусство, которое можно рассматривать в тот период времени, в которое оно создается, то есть – это «сегодняшнее» искусство. Но при таком подходе такое искусство можно сравнить с вчерашней газетой – на следующий день «читателю» становится уже не интересно. И как будто в противовес безликой актуализации можно привести в пример фразу Эгона Шиле, одного из ярчайших представителей австрийского экспрессионизма: «Искусство не может быть современным: искусство вечно!». Таким образом, созданные в любую историческую эпоху и в любом стиле произведения существуют вне времени и потому постоянно актуальны. При этом подлинная художественность произведения, по идее, должна быть первична. «Ты так уродлив, что мог бы стать шедевром современного искусства», – замечал Стенли Кубрик, один из самых влиятельных и новаторских кинематографистов второй половины XX столетия. Также критика современного искусства устойчиво опирается на два аргумента: «и я так могу» и «это ужасно», за которыми, в свою очередь, стоит фундаментальный вопрос: является ли современное искусство искусством? Человечество познает мир через различные модели, являющиеся продуктом духовного творчества (мифология в традиционных культурах, научное познание окружающего мира, религия). Искусство – тоже модель познания своего отношения к миру, познания эмоциональной сферы действительности. Оно не тождественно рукотворной «красоте». Искусство не должно с необходимостью радовать наше эстетическое чувство. Его функция заключена в другом – в выражении художника-автора к миру и в побуждении зрителя к формированию или осознанию собственного отношения к этому миру. Если такая функция реализуется, то в таком случае современное искусство по праву можно считать настоящим искусством.

Таким образом, требуется уточнить определение. Современное искусство – это искусство, осмысляющее современность. Но и здесь есть нюансы. В изобразительное искусство входят художественные практики демонстрации, акции, представления (перформансы). В этой форме современного искусства произошел сдвиг от объекта к процессу. При таком подходе искусством стал жест, действие художника. Примером может послужить Флюксус, европейское арт-движение, сложившееся в 1960-е гг. Дик

Хиггинс говорил: «Флюксус – это не момент истории и не направление в искусстве, это способ делания вещей, традиция, образ жизни и смерти» [Современное искусство]. Таким образом, вновь необходимо уточнить определение. Современное искусство – новые виды и формы творческой деятельности, которые появились в двадцатом веке и продолжают появляться до сих пор, – перформанс, видео-арт и другие художественные практики, отличные от традиционных. И вновь нюанс!

Очень часто наблюдается разделение искусства на современное и все остальное (традиционное, классическое и т.п.). При таком интерпретировании термина причины такого деления связывают с Модернизмом. В нем впервые в истории искусства новизна стала самоцелью, которую необходимо оценивать по оригинальности, невиданности. Это говорит о массовом сдвиге в мышлении людей, отмеченном как смена парадигм мышления с классической на неклассическую. Правомерно ли такое деление?

На протяжении многих веков к традиционным критериям оценки творчества относились талант и мастерство. При этом добавлялась адекватность злободневной проблематике, порой далеко не эстетической. Очень многие знаменитые художники писали работы по заказу влиятельных людей. «Объект художественного творчества устанавливали люди, имевшие полномочия признавать произведения искусства, которые не создавались, как это происходит сейчас, в буржуазном обществе, по спекулятивным мотивам. Именно потому, что содержание его труда было определено заранее, художник пользовался свободой, позволявшей ему сконцентрироваться на окружающей его среде (реальности). Художнику не надо было быть философом или визионером. Ему достаточно было быть профессионалом. До тех пор, пока существовало общее согласие относительно того, что считалось предметами, достойными искусства, художник был избавлен от необходимости быть оригинальным и изобретательным в выборе «предметов» изображения и мог направить всю свою энергию на решение формальных проблем» [Гринберг 2005: 37]. Однако в одном из своих интервью английский драматург Том Стоппард заметил: «Мастерство без воображения – это ремесло, дающее массу полезных вещей, вроде плетеных корзин для пикников. Воображение без мастерства порождает современное искусство». Мастерство при таком понимании подразумевает ограничения, в рамках которых художник может обрести свободу. В современных же практиках нет никаких ограничений, что порождает порой не свободу, а вседозволенность.

При таком подходе классическое искусство подразумевает неразрывность формы и содержания. В современном искусстве акцентируется содержательный аспект. Как замечает Джозеф Кошут: «Все созданные мною работы — это модели, а собственно художественными произведениями являются идеи /.../ Неважно, кто именно создает модели, каковы границы последних /.../ Они являются художественными объектами, поскольку моделируют объекты, связанные с искусством» [Kosuth 1987: 6]. Современное искусство немыслимо без сопровождающего комментария и нуждается в самоутверждении, проявляющемся в акцентировании своей современности. К примеру, искусствовед Клэр Бишоп в эссе «Радикальная музеология» остроумно и последовательно критикует музеи современного искусства, «узурпировавшие само понятие "современность"». На самом деле, в своем нынешнем виде они представляют собой гигантские молы арт-аттракционов, созданные для развлечения модной публики и коммерческого продвижения художников» [Бишоп 2014:17]. Как справедливо замечает Жак Рансьер, современное искусство – «повиновение закону Другого, который вершит над нами насилие, либо попустительство закону себя, который ведет нас к порабощению рыночной культурой» [Рансьер 2007: 59].

Традиционно художественный объект выступал как выдающийся, уникальный. Модернисты заменили необычное банальным (писсуар Марселя Дюшана) или

тиражировали уникальное, превращая его в заурядное («Монро» Энди Уорхола). «Когда все имманентные признаки живописи были удалены, осталось удалить и саму живопись» [Томкинс 2014]. Сам М. Дюшан говорил: «Я бросил им вызов, швырнул в лицо держатель для бутылок и писсуар, а теперь они восхищаются их эстетическими особенностями» (см. [Там же]). Таким образом, писсуар – не искусство, а часть интеллектуального упражнения. Также классическим примером может стать композиция Дж. Кошута из Музея современного искусства в Нью-Йорке «Один и три стула» (1965), представляющая собой три «ипостаси» стула: сам реально стоящий у стены стул, его фотографию и его словесное описание из Энциклопедического словаря. Таким образом, принципиально меняется установка на восприятие искусства. «С художественно-эстетического созерцания произведения она переносится на возбуждение аналитико-интеллектуалистской деятельности сознания реципиента, лишь косвенно связанной с собственно воспринимаемым артефактом» [Бобринская 1994:29].

Подобное искусство иногда называют искусством повседневности. Однако ценностные аспекты повседневности регулируются потреблением, которое, в свою очередь, порождает серийность. При этом современное искусство переплетается с бытом, туризмом, спортом, бизнесом (реклама, ландшафтный дизайн, дизайн интерьера). «Предмет утрачивает свою объективную целесообразность, свою функцию, он становится частью более обширной комбинаторики, совокупности предметов, где его ценность относительна. С другой стороны, он утрачивает свой символический смысл, свой тысячелетний антропоморфный статус и имеет тенденцию исчерпаться в дискурсе коннотаций, в свою очередь соотнесенных друг с другом в рамках тоталитарной культурной системы, могущей интегрировать все значения, какое бы происхождение они ни имели» [Бодрийяр 2000: 114]. Современное искусство очень тесно переплетается с различными сферами человеческой жизни: бытом, туризмом, бизнесом, спортом. Различные технологии сегодня позволяют создавать заменители, симулякры объектов окружающего мира (искусственная еда, силиконовая красота, Интернет). Современные технологические образы настолько впечатляют зрителя, причем не в силу своей репрезентационной способности, а скорее наоборот, своей непохожестью с реальностью, что исчезает само значение, сам принцип реальности. Как замечал французский философ Жан Бодрийяр, «специфика симулякра состоит в том, что сущее продолжает функционировать, тогда как смысл существования давно исчез» [Бодрийяр 2006: 74]. Если вся наша жизнь своего рода симулякр, а искусство – зеркало, которое отражает эту жизнь, следовательно, подлинного искусства не существует, так как оно слилось с принципом симуляции.

Классические произведения стремились, как правило, к двум ценностям: эстетизму и самобытности. В современном произведении наибольшее значение имеет не то, что в нем есть, а то, чего в нем нет. Это искусство отсутствия. Традиционная живопись, например, всегда несет элемент познания действительности (субъективной или объективной). Но уже Сальвадор Дали в своих работах заменяет то, что мы называем реальностью, странными психологическими состояниями. Подобные образы интересны не тем, как они справляются с ролью отражателей, зеркал, репрезентаций или аналогов реальности, а тем, что они начинают загрязнять реальность и моделировать её: они к ней так приспосабливаются, что искажают её и скрадывают. На это имеются свои причины, и всё заканчивается тем, что они опережают реальность настолько, что у неё не хватает времени для собственного воспроизводства [Бодрийяр 1992]. К примеру, на одной из выставок в Дании были представлены десять блендеров с живыми золотыми рыбками. Комментарий предлагал желающим включить блендер (автором выставки был Марко Эваристи). Уже давно социологи и психологи доказали, что шок служит гораздо более эффективным генератором интереса к предмету, чем

эстетическое наслаждение. При этом такое искусство реализует его основную функцию: заставляет думать об отношении к миру, который нас окружает, о причинах, по которым этот мир выглядит именно так. Более того, современное искусство исполняет роль катализатора самоидентификации человека. Оно, конечно, воздействует «от противного». Человек живет и порой не задумывается над тем, что представляет собой его «эстетический фундамент». И лишь сталкиваясь с кривым зеркалом такого эпатажного, антиэстетического, антинравственного искусства, вдруг ясно ощущает свое этическое «Я».

Так можно ли любить современное искусство? Можно ли его понять, да и нужно ли это? В реальности и не стоит пытаться понять современное искусство, «человек должен просто привыкнуть. Мы же привыкли к тому, что есть воздух, мы им дышим...» [Публикации и интервью...]. Павел Лунгин, советский и российский сценарист, кинорежиссёр, думает об этом иначе: «Беда нашего общества в том, что большинство населения по-прежнему живет в картинах Репина и в музыке Чайковского. А мир вокруг совершенно не похож ни на картину Репина, ни на картину Шишкина... Я помню, как был на выставке современного искусства, и когда мой приятель-американец сказал, что он не понимает, как можно выжить в этом мире, не зная современного искусства, я понял, что это истинная правда» [Там же]. В свою очередь, Иван Плющ, современный отечественный художник, в одном из своих интервью сказал «Можно не любить современное искусство, но нужно всё-таки в нём разбираться. Кто-то не любит театр, кто-то – кино, но надо понимать, что это неотъемлемая часть культуры». Если посетить несколько выставок, то образы, демонстрируемые в современных музеях и галереях, можно разделить на три больших категории. Первая объединяет так называемые «обнаженные» образы. Некоторые критики такие образы не причисляют к искусству, поскольку в них исключаются достоинства несходства (с реальностью) и риторика толкований. Примером может послужить выставка «Память лагерей», на которой демонстрировались фотографии, сделанные в нацистских концлагерях сразу после освобождения. Идея, объединившая известных фотографов, – показ истории, свидетельства о реальности, которая по своей сути истинна и не терпит иных форм представления. Вторая категория – демонстративные образы. Они зачастую открыто показывают несовершенства и недостатки окружения. Такие образы представляют собой объект, но его наличие искажается силами присутствующих смыслов: с дискурсами, которые их представляют и комментируют, с институциями, которые выводят их на сцену. Демонстративным противоположны «метаморфические» образы (термин Ж. Рансьера). Они наиболее популярны и вдохновляют множество современных выставок. Главная цель художников здесь – впечатлить, удивить, вызвать ассоциации. Они играют с двусмысленностью сходств и с неустойчивостью несходств объектов. Эта «игра» локально перераспределяет, необычно перегруппирует циркулирующие образы. По словам Жака Рансьера, «механизм инсталляции может становиться театром памяти и превращать художника в коллекционера, архивиста или демонстратора, преподнося взгляду зрителя не столько критическое соединение разнородных элементов, сколько совокупность свидетельств о некой общей истории и общем мире. Так, выставка «Там» попыталась суммировать и проиллюстрировать саму идею века, представив, помимо прочего, /.../ фотографии ста людей в возрасте от 0 до 100 лет, /.../ а также 50 картин, объединенных исключительно фамилией их авторов» [Жак Рансьер 2007: 177].

В русском языке существует понятие «актуальное искусство» (на западе его называют contemporary art). Оно не тождественно по значению термину «современное искусство». Российские художники под актуальным понимают новаторское искусство. Новаторство может выражаться в идеях и/или используемых материалах. Искусство

вообще очень интересный феномен: кто-то может смотреть на полотна Рафаэля Санти и оставаться равнодушным. Ведь нет ничего удивительного в том, что людей может восхищать разное.

«Я взял с собой камень и поехал на выставку современного искусства. Гуляя по выставке, я оставил камень в центре зала, через две минуты вокруг него стояло восемь человек» [Творчество...]. И это лишь еще одно доказательство того, что искусство становится популярным лишь тогда, когда делается объектом потребления, отсутствие единой оценки эстетического приводит к тому, что банальность и непристойность признаются культурным феноменами, а «безразличие к прекрасному» становится «трансэстетической сферой симуляции» [Бодрийяр 2006]. Существует и противоположная точка зрения, согласно которой зритель современного искусства – эстет, который не боится нового, который черпает силы и интерес к жизни в нестандартном, который умеет принимать вызовы и учиться, чтобы быть в движении и уметь развиваться. При таком подходе следует разделять истинных ценителей современных произведений и коллекционеров, рассматривающих работы художников как возможность инвестирования своего капитала. Ведь хорошая коллекция современного искусства не уступает по доходности и эффективности вкладов в другие нематериальные активы. В современном обществе ценятся работы известных художников, и эта известность приобретается благодаря СМИ. Но достигнутый при этом эффект несопоставим с тотальным результатом удачных аукционных продаж. Это самый эффективный способ продвижения художника и его стиля. Аукционы по всему миру порождают настоящие сенсации в мире торговли произведениями искусства. Одним из самых скандальных и заоблачно дорогих художников современности признан британец Дэмиен Херст. В 2004-м Херст продал одну из самых известных своих работ – «Тигровая акула в аквариуме с формалином» – за 12 миллионов долларов. Беспрецедентной в мире искусства стала работа художника «Любовью Божьей» – череп, инкрустированный бриллиантами, который художник оценивает не менее чем в 75 миллионов евро. Таким образом, Херст, известный своими провокационными работами, является самым дорогим современным художником. В результате мы выходим за рамки общества потребления Бодрийяра и открываем новый пласт дискуссий, затрагивающий процессы формирования новых потребительских регуляторов: культура потребления, потребительская этика, потребительская мораль. Следовательно, приведенное выше определение современного искусства можно дополнить. Подобное искусство включает сложные социоэкономические аспекты, а его содержание эксплицируется в специфическом симптомокомплексе.

Можно долго рассуждать, можно ли любить современное искусство. И если любить, то за что. К сожалению, отношение к подобным произведениям субъективно, и попытки найти истинно верное решение, на наш взгляд, так и останутся попытками. Зато, рассматривая особенности современного искусства, можно с уверенностью сказать о том, что данное понятие настолько является широким, что порой кажется неохватным полем для исследователей. С каждым новым экспериментом художника будут возникать все новые темы для обсуждения. Однако следует отметить, что воспринимать современное искусство как нечто, утратившее традиции, шокирующее и порой непонятное, в полной мере не следует. Огромное количество современных художников пишут в академической манере. И их выставки также очень популярны. Примером могут служить творчество таких художников, как Юлия Владковская, Джим Эдвардс, Филипп Виньяль, Анатолий Разенберг и др. Их работы настолько захватывают и гипнотизируют зрителя, что

позволяет говорить о развитии современного искусства, а не о его деградации. Пути разрешения поднятых выше проблем представляются следующими: в столь кризисной ситуации распространенности псевдоискусства необходимо пристальное внимание к работе отдельных «экспериментаторов». При этом это не должна быть жесткая цензура, а некое альтернативное течение в современном искусстве, которое бы противопоставило себя ценностям псевдоискусства. В его корне должны находиться традиционные ценности в союзе с основами «чистого искусства». Такое искусство должно способствовать повышению уровня культуры и образования человека.

Библиографический список

Бишоп К. Радикальная музеология: так ли уж «современны» музеи современного искусства? / пер. с англ. Ольги Дубицкой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 96 с.

Бобринская Е. А. Концептуализм. М.: Галарт, 1994. 216 с.

Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / пер. Е.А. Самарской. М.: Республика; Культурная революция, 2006. 269 с.

Бодрийяр Ж. Злой демон образов // Искусство кино. 1992. №10. С. 64–70

Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. С.Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2000. 387 с.

Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. 2005. Декабрь (№ 60). С. 34–49

Рансьер Ж. Разделяя чувственное // Le partage du sensible / пер. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб.: Изд-во ЕУСПБ, 2007. 264 с.

Томкинс К. Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы. М.: Grundrisse, 2014. 160 с.

Joseph Kosuth. Art After Philosophy: The Significance of Conceptual Art. Genoa, 1987. P. 394

Современное искусство. URL: <http://anysite.ru> (дата обращения 12.03.15)

Публикации и интервью Б.Гройса, М.Гельмана, Г. Коржева, П.Броше, П. Лунгина, Е.Деготь, О.Свибловой, М.Кантора. URL: <http://klauzura.ru> (дата обращения: 24.02.15)

Творчество современного художника. URL: <http://www.adme.ru> (дата обращения: 07.03.15)