

ART AKTIVIST

Журнал

Спецредакторы

Медиаотека

Сообщество

— Добровольский Вадим

Производство произведений искусства

Oct 24, 2012 5 2 397 Edit

В начале XX века понятия «производство» и «произведение искусства» считались несопоставимыми. Сам язык, с помощью которого описывалось «высокое искусство», отторгал такие чужеродные слова, как «производство», «рынок», «арт-дилеры» и т.д. Произведение искусства имплицитно, на уровне языковых коннотаций понималось как эманация гения — нечто уникальное, духовное, метафизическое, а потому неподвластное законам производства. Именно по этой причине фотография, которая в середине 19 века предложила способ воспроизводства визуальных образов, была вытеснена в маргинальные области искусства не только художественным истеблишментом, но и прогрессивными критиками [1, 2].

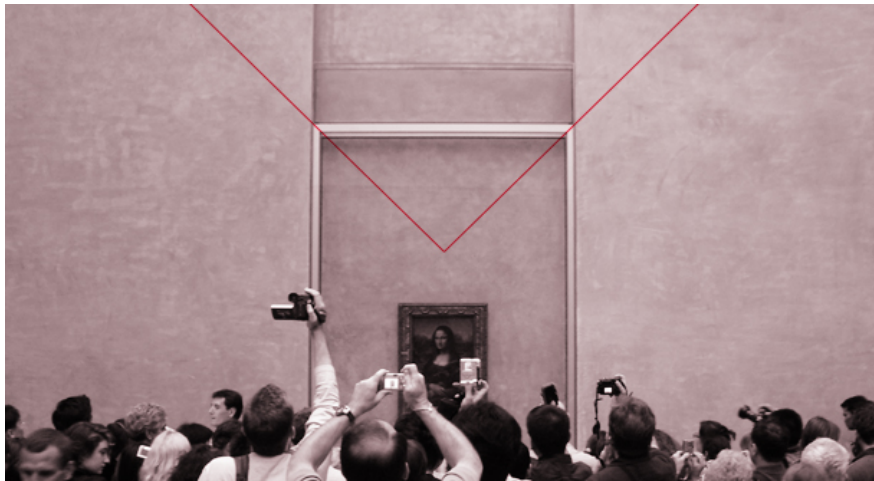
Конец модернизма и ряда производных течений означал и закат эпохи «художественных гениев». К середине 60-х сразу два философских течения начали оспаривать парадигму гениального искусства: с одной стороны это был структурализм, с другой стороны — феминизм, априори агрессивный маскулинному художественному гению. Вместе с тем и сами художники (в первую очередь представители поп-арта) стали открыто использовать фабричные принципы производства. Благодаря этому во второй половине 20 века в кругу специалистов был преодолен старый нарратив о «гениальном искусстве» [3], а следовательно, его уникальности, единичности и неподчинении логике и механике бизнеса. Это освободило руки для анализа искусства и законов циркуляции произведений искусства в терминах и подходах, аналогичных для других товаров.

Так, французский социолог Пьер Бурдьё предложил теорию символических полей производства, в рамках которой он рассматривает искусство как особый тип производства. Он полагал, что рынок любой культурной продукции (в том числе и искусства) неоднороден и распадается на два специфических поля: поле ограниченного и поле массового производства [4]. Первое воспроизводит культурный продукт, предназначенный в первую очередь для профессионалов этого поля, второе — производит контент для профанных, «средних» потребителей. При этом оба поля работают в автономном относительно друг друга режиме и их продукция обладает рядом характерных признаков.

Однако сегодня кажется, что концепция Бурдьё не соответствует действительности, по крайней мере, если говорить о поле современного искусства. Искусство ради искусства и маргинальное искусство неожиданным образом становится искусством массовым. И наоборот: китч удостоивается внимания признанных культурных аналитиков и профессиональных потребителей. Возникает вопрос: а возможно ли в принципе дифференцировать «массовое» и «элитарное» в индустрии современного искусства?

РУБРИКИ

news обзор (6)
активизм, закон, цензура (31)
арт-институции (11)
архитектура, охрана памятников (3)
Без рубрики (1)
белорусский авангард (5)
гендер, феминизм, квил (23)
дискуссии (9)
заслуженный работник культуры (2)
издания (11)
институциональная критика (7)
интервью (46)
итоги (15)
круг интересов (2)
кураторское дело (3)
лекция (7)
манифесты, акты, декларации (7)
материалы па-беларуску (16)
международный опыт (26)
некролог (3)
общество (10)
опрос (5)
перформанс (5)
письмо редактора (3)
портфолио (4)
реакции, наблюдения, тенденции (40)
события, выставки (53)
стрит-арт, паблик-арт (10)
текст художника (7)
терминология (7)
фотография (16)
художники (38)
школа критики (3)



Туристы перед картиной Леонардо да Винчи «Джоконда» в Лувре

Жемчужиной французского Лувра является «Мона Лиза» Леонардо да Винчи. Ежедневно на нее приходят посмотреть около 20 тысяч зрителей. Такую фантастическую популярность произведения искусства можно было бы рассматривать как результат повышения образованности и общего культурного уровня зрителей, если бы не одно, на первый взгляд, второстепенное обстоятельство. Более половины посетителей Лувра приходят только ради того, чтобы увидеть «Мону Лизу», и полностью игнорируют остальную экспозицию, которая насчитывает около 35000 постоянных экспонатов [5]. В контексте Лувра «Мона Лиза» уникальный, но далеко не единственный признанный шедевр мировой живописи. То, что влечет большинство посетителей в Лувр, – конечно, не художественное содержание «Моны Лизы», но миф, созданный медиа вокруг этой картины. В этом смысле «Мона Лиза» из картины превратилась в местную достопримечательность, как, например, статуя Свободы, и стала объектом потребительского вождения, не имеющего никакого отношения к искусству.

Однако есть и другая причина, кроме медиа-известности, по которой вокруг объектов искусства могут выстраиваться очереди «культурных потребителей». В своей книге [6] Дон Томпсон описывает ситуацию вокруг покупки картины Густава Климта «Портрет Адели Блох» Neue Galerie. После покупки этой картины количество посетителей галереи возросло чуть менее чем в 10 раз – с 800 посетителей в день до 6000. Столь пристальное внимание к галерее и ее покупке сложно объяснить известностью автора или художественной ценностью самой картины. В глазах массового зрителя Густав Климт не принадлежит к когорте мифических гениев вроде Леонардо, Рафаэля или Рембрандта, так же как и «Портрет Адели Блох» не может соперничать по узнаваемости с «Моной Лизой». Однако, даже несмотря на это, директор галереи заявил, что эта картина стала «Моной Лизой» для галереи [7].

Ответ на вопрос, чем обусловлен столь феноменальный публичный интерес к картине Климта, тривиален: в тот момент эта картина была признана самым дорогим предметом искусства в мире (она была куплена у предыдущего владельца за 135 миллионов долларов). И именно цена стала тем фактором, которым можно объяснить столь невероятное внимание публики. В этом можно увидеть радикальное проявление коммодификации искусства. Циркуляция предметов искусства на рынке товаров и инвестиции в искусство со стороны профессиональных финансистов – лишь половина пути по становлению искусства как товара. Заключительный этап – это восприятие искусства через его рыночную стоимость.



Торги аукциона «Sotheby's»

Сложно винить зрителей, которые приходят посмотреть на самую дорогую картину, потому что она самая дорогая. Деньги сегодня выполняют не только сугубо рациональную миссию по поддержанию

функционирования глобальной экономики, но и обладают в глазах большинства потребителей определенным магическим измерением. Они позволяют делать то, что еще 200 лет назад казалось возможным лишь с помощью сверхъестественных сил: подчинить себе природу и собственное тело (прибегая к услугам современной медицины), контролировать время (замедляя старение) и пространство (безграничные возможности перемещения по Земле и даже вне ее). В таком ракурсе вполне понятно, почему деньги, а вместе с тем и сверхдорогие товары, обладают магическим магнетизмом для общества потребления. Потому в первую очередь интересен вопрос не о том, почему кто-то идет смотреть на картину из-за ее стоимости, а почему кто-то покупает картину по цене сверхдорогого самолета.

Кризис 2008 года породил волну рефлексий относительно схем функционирования современных экономик и поиска первопричины кризисных явлений. Существует мнение, что кризис и процесс стагнации, которые мы наблюдаем сегодня, во многом обусловлены тем, что по стечению ряда обстоятельств ведущие финансовые игроки одновременно отказались от своих неписанных обязательств и подорвали тем самым сложную симметрию взаимных доверенностей [8]. Парадоксальным образом доверие, как проявление интимных дружеских чувств между людьми, стало двигателем безличного рынка. И искусство органично вписывается в этот «доверительный» капитализм, ведь вся индустрия искусства основана именно на доверии, начиная с того, что покупатель верит в то, что он покупает подлинник, и заканчивая тем, что он верит, что покупаемый арт-объект стоит именно столько. И если подлинность еще можно попытаться проверить (далеко не всегда успешно), то истинную цену может назвать только рынок и только здесь и сейчас. Истинная цена произведения – та, по которой оно может быть продано. То есть когда покупатель предлагает некоторую цену, он автоматически подтверждает ее истинность. Таким образом, индустрия искусства стала заложницей не столько индивидуальных арт-дилеров и галеристов, которые инвестируют в объекты искусства и взвешивают на них цены, сколько самого принципа функционирования современной экономики. Текущее положение объектов искусства как товарных фетишей заложено в их символической, конвенциональной природе.

С развитием медиа и институтов современного музея и галереи фетишизация искусства только усугубилась. До эпохи медиа искусство дифференцировало пользователей по самому факту осведомленности потребителя о факте своего существования. Было достаточно один раз увидеть картину, чтобы в известном смысле «обладать» ею. Сегодня, когда информация, в том числе и визуальная, доступна всем, искусство также стало доступно каждому, но лишь избранный сможет позволить себе его купить. Исключительно факт покупки становится единственной возможностью социальной дифференциации в перспективе искусства, которая, как утверждает Бурдье, лежит в основании любой развитой социальной системы [9].

Возвращаясь к теории полей Бурдье, необходимо отметить, что именно конвенциональная структура арт-объекта и современный капитализм «доверия» стали причиной коллапса полей автономного и массового производства. Сегодня уже невозможно быть признанным художником без того, чтобы не быть «покупаемым», а значит не стать массовым. Более уже не важны отмечаемые Бурдье критерии массового искусства, такие как «использование общедоступных технических приемов и эстетических эффектов» [10] или отсутствие разнотчений и шокирующих аффектов. Купите тигровую акулу в формальдегиде со странным названием за 12 миллионов долларов (Damien Hirst «The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living»), и она станет массовым фетишем точно так же, как трехметровое красное сердце за 11 миллионов долларов (Jeff Koons «Hanging Heart»).

Jeff Koons / «Hanging Heart» / 1994-2006

Приведенные примеры дорогого и ставшего массовым искусства наглядно показывают степень размытости «среднего вкуса» в западном сорвиске. Попытка обобщить и теоретически описать его представляется достаточно трудной [11]. С одинаковым восторгом толпы выстраиваются как на выставке Хёрста из серии «Natural History», где представлены трупы различных животных в формальдегидных бассейнах, так и на выставку работ Джеффа Кунса или Такаши Мураками, которые известны своим сверхдорогим и порнографическим китчем. То есть выдвинутые Бурдье признаки массового искусства не согласуются с реальным положением вещей. Складывается впечатление, что массовый потребитель культуры способен переварить все: от маргинальных и концептуальных работ до агрессивного китча.

В действительности, в обществе консьюмеристов речь не идет о потреблении культуры и искусства как таковых, но о потреблении знаков культуры и искусства [12]. Деньги в контексте искусства, как уже отмечалось выше, стали таким определяющим индексом для искусства. Сами произведения в этом случае утрачивают какую-либо концептуальную глубину, превращаясь в «одномерные» знаки. Восприятие искусства становится «карикатурным потреблением», «пародийным воспоминанием о том, чего уже больше нет» [13].

Необходимо отметить, что по теории Бурдье агенты поля ограниченного производства стремятся к автономизации, к намеренной изоляции этого поля от влияния внешних обстоятельств, в отличие от поля массового производства, которое подчиняется внешней конъюнктуре. Это позволяет полю ограниченного производства вырабатывать свои, внутренние правила игры и критерии признания. На практике же возникает описанная выше ситуация вторжения рыночных агентов в поле ограниченного производства, что, во-первых, влечет за собой «разгерметизацию» самого поля, а, во-вторых, коммодификацию его культурного продукта.

Здесь можно отметить две стратегии вывода искусства из поля массового производства. Первая из них окончательно оформилась в Black Mountain College в начале 50-х. Речь идет о разработке теории перформативных искусств и искусства перформанса, то есть о неobjектных формах искусства, лишенных, таким образом, товарного потенциала. В историческом контексте это можно рассматривать как реакцию на коммерциализацию последнего крупного авангардного течения в Америке –

абстрактного экспрессионизма. В самом классическом определении перформанса заложена эта защита от рыночных агентов – перформанс не предполагает серийности: один и тот же перформанс может исполняться лишь один раз. Мысленное воспроизведение перформанса возможно только по его документации в том случае, если она вообще существует. Однако уже сегодня можно наблюдать апроприацию перформанса рыночными агентами на примере Марины Абрамович. На ее последних выставках специально обученные ассистенты воспроизводят ее легендарные перформансы, то есть происходит сериализация самого феномена перформанса. С другой стороны, документация перформансов сейчас так же активно продается и коллекционируется. То есть перформанс и другие необъектные формы современного искусства в конечном счете оказались втянуты в поле массового производства.

Piero Manzoni / «Artist's shit» / 1961

Другой стратегией сопротивления коммодификации и профанации искусства явилась откровенная издевка над арт-дилерами и массовым вкусом. Примером подобного рода может служить серия работ «Дерьмо художника» Пьера Мандзони, которая буквально соответствовала своему названию и представляла собой пронумерованные консервные банки с дерьмом художника. По словам автора, на эту серию его вынудило то, что «всем этим миланским буржуазным свиньям нравится только дерьмо» [14]. Ирония состоит в том, что на недавних торгах Christie's одна из 90 работ была продана за 124 000 евро. Рынок и массовый вкус проглотили и эту издевку, успешно ее употребили и продали.

Быть по-настоящему авангардным/некоммерческим художником сегодня достаточно трудно. Художники, которые получают известность и признание в поле ограниченного производства как новаторы и экспериментаторы, автоматически хорошо продаются: арт-дилеры мгновенно реагируют на это признание поля ограниченного производства и инвестируют в новинки в надежде на высокие дивиденды в ближайшем будущем. Все, что хорошо продается, автоматически попадает в поле массового производства и потребления.

Однако в странах, где арт-рынок не развит и где отсутствуют основные агенты поля (такие как галеристы и арт-инвесторы), теория Бурдьё по-прежнему применима. Примером такой страны является и Беларусь. Уже более 10 лет белорусское арт-сообщество рефлексирует над ситуацией полного устранения современного искусства из поля зрения массового зрителя. Одной из причин подобной изоляции называют саму политику государства, которое финансирует и идеологически поддерживает лишь поле массового производства. Отторжение современного искусства [15] происходит уже на уровне соответствующих художественных институций. Сергей Шабохин в недавней статье [16] описывает ситуацию, сложившуюся в ведущем художественном вузе страны – Академии искусств, где на официальном уровне закреплены каноны «репинского реализма» (которые еще в 30-х годах XX века Клемент Гринберг называл китчем). Систематическое отступление от этих канонов влечет за собой исключение студентов. То есть Академия не только занимается академизацией и воспроизводством китча прошлого века, но и осуществляет контроль над искусством на уровне языковых дефиниций. Все, что не попадает в поставленные рамки, вытесняется в маргинальные области ограниченного производства.

В свою очередь, в поле ограниченного производства Беларуси происходят противоречивые явления. С одной стороны, ситуация его изоляции от массового зрителя/покупателя давно осмыслена концептуально, в результате чего возник специфический белорусский термин «партизанское искусство». В отличие от теории Бурдьё, согласно которой агенты поля ограниченного производства должны стремиться к подобной изоляции и притязать на признание лишь агентов этого поля, на практике белорусские художники негативно оценивают эту ситуацию автономии. В медиапространстве этого поля уже несколько лет идет речь о смене парадигмы и постепенном переходе от «партизанщины» к «публичности». При этом выходе из изоляции художники и кураторы испытывают значительное сопротивление, в том числе и потому, что современное искусство вызывает острое непонимание со стороны массового зрителя – возникает описанный Бурдьё «коммуникационный разрыв».

Инсталляция Андрея Дурейко «Academy of Arts, Academy of Life» / 1997

Ситуация кажется патовой, так как современные белорусские художники не могут выйти на массовый (хоть и узкий) рынок, не мимикрируя под массово-легитимное искусство. И причина здесь не только в описанном выше контроле над дефинициями со стороны Академии искусств, но и в том, что массовый продукт должен либо быть понятен массовому зрителю, либо легитимирован и популяризован посредством денежных инвестиций. На первое пока не согласны художники ограниченного поля, а для второго не сформирован соответствующий арт-рынок, поэтому мы оказываемся в ситуации четкого разграничения между полями массового и ограниченного производства в белорусском искусстве.

Однако если рассматривать Беларусь как страну, переживающую некоторый переходный, квазикапиталистический этап развития [17], то можно предположить, что эта ступень развития не является финальной и в конечном счете Беларусь перейдет в капиталистическую фазу и выйдет на глобальный рынок. За этим последует формирование нового поколения потребителей западного типа и рынка культурной продукции, что в результате может привести к коллапсу полей ограниченного и массового производства, как это случилось на Западе. Только тогда можно будет говорить о конце «партизанской» истории белорусского искусства.

[1] Charles Baudelaire, On Photography, from The Salon of 1859

[2] Наиболее известный аргумент против фотографии как средства воспроизведения образов был высказан Вальтером Бенямином: у «воспроизведенных» предметов искусства отсутствует специфическая художественная «аура», которая является «уникальной ценностью подлинного произведения искусства» (Вальтер Бенямин, «Краткая история фотографии»).

[3] Здесь речь идет о профессиональном дискурсе, который охватил лишь узкий круг специалистов. Подавляющее большинство профанных зрителей по-прежнему остается в рамках дискурса «гениального искусства».

[4] Пьер Бурдьё «Рынок символической продукции»

[5] Don Thompson. The \$12 Million Stuffed Shark. The Curious Economics of Contemporary Art

[6] ibid

[7] ibid

[8] Славой Жижек «Размышления в красном цвете»

[9] Пьер Бурдьё «Различение. Социальная критика суждения вкуса»

[10] Пьер Бурдьё «Рынок символической продукции»

[11] Одним из первых стирание границ между высоким искусством массовой культурой в статье Post-modernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism

[12] Жан Бодрийяр, «Общество потребления»

[13] ibid

[14] Ричард Оуэн «Дерьмо художника оказалось гипсом».

[15] В контексте Беларуси «современное искусство» понимается как продукт поля ограниченного производства. Тот культурный продукт, который находится в поле массового потребления, ни формально, ни идеологический не является «современным».

[16] Сергей Шабохин «Регенерация в партизанских условиях»

[17] Текущее политическое и социальное устройство в той же мере квазикапиталистично, как квазисоциалистично. По сути, оно представляет собой компиляцию этих двух политических систем, комфортную для государственного аппарата, которую официальная идеология окрестила «белорусским путем развития».

Читать по теме:

«На пути к современному музею»: долгострой или проект ближайшего будущего?

Партизанские номады

[реакции, наблюдения, тенденции](#) [терминология](#) [школа критики](#) [бурдьё](#) [вадим добровольский](#)

[пьер бурдьё](#)

[Предыдущая публикация](#)

[Следующая публикация](#)

Л.Л.
Oct 26, 2012

Ага. Современное искусство в Беларуси возможно только с приходом капитализма. Интересное утверждение. Думаю, к приходу этого светлого будущего можно уже начать готовиться. Упражнение 1, отличаем искусствоведческие статьи от ахинеи.

Начнем с семантики, «на уровне языковых коннотаций». «Производство» и «произведение искусства», как видно невооруженным взглядом, в русском слова однокоренные. Английское work в «work of art» используется и в значении «производство», так же как и его немецкий пendants «Werk». Даже слово «шедевр» имеет свои корни в латинском «работать» либо «производить».

Понятие же «гения» в привычном нам смысле находилось в обиходе в западном культурном пространстве довольно короткое время, с начала 18-го до конца 19-го века. Снова и надолго оно было введено в употребление сталинскими культурными агентами (как, правда, ненадолго, и их коллегами в гитлеровской Германии). Ни структурализм (появившийся не в середине 60х, как утверждает автор, а более полувека до этого), ни феминизм, (общественное движение, а не философское течение, зародившееся и того раньше), никакой парадигмы гениального искусства не оспаривали. Потому как не было этой парадигмы. Понятие «гения-творца» давно уже существует исключительно в пост-советских головах.

Кстати, насчет «арт-дилеров» в начале 20-го века. Вот некоторые портреты, написанные Пикассо в это время: Pedro Manach (1901), Clovis Sagot (1909), Ambroise Vollard (1910, 1915), Daniel-Henry Kahnweiler (1910), Wilhelm Uhde (1910), Léonce Rosenberg (1915), André Level (1918), Paul Rosenberg (1919) и Berthe Weill (1920). Все из перечисленных, представьте! — арт-дилеры.

Писать, что фотография была вытеснена в маргинальные области в начале 20го века и цитировать к этому еще и В. Беньямина это вообще настоящее варварство. В.Б. утверждает в указанной автором статье как раз с точностью противоположное. Кстати, сама цитата взята, в действительности, из его другой статьи, «Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», и относится к репродукциям работ, а не к фотографии в целом.

Автор пишет дальше:»...сами художники (в первую очередь представители поп-арта) стали открыто использовать фабричные принципы производства». Кажется, имеет при этом в виду Принципы Уорхолла. Уорхолл действительно устроил переворот, начав мультиплицировать свои произведения, применяя технику шелкографии на холстах. Он же заявлял, что художник это лишь одна из многих профессий, и публично наслаждался зарабатыванием денег своим ремеслом. Никто из остальных представителей поп-арта (как и других направлений) не занимал подобной позиции. Поп-арт работал массовой культурой, но не производил массовую продукцию.

Первого последователя, как художник-предприниматель, Уорхолл нашел 20 лет спустя, в 80-х, в лице американца Джеффа Кунса. Чуть позже присоединился англичанин Дамьен Херст. Они действительно хорошие антерпренеры, неудивительно, что привлекли и внимание автора статьи.

Иллюстрировать же интерес западной публики к современному искусству лишь популярностью этих художников, однако, достаточно однобоко. Культура действительно пользуется повышенным вниманием у среднего класса, но в области его любопытства не только Кунс, Херст, Климт или Джоконда. Очереди на документе, набитые выставки, будь то Моне, Диана Арбус, Баухауз, Атжет, Эд Руше либо Томас Деманд, раскупленные концерты и театральные постановки свидетельствуют о действительно высоком уровне культурной образованности среднего класса.

В Минске же, к примеру, на открытие выставки Зигмара Польке (для тех, кому это имя ни о чем больше не говорит: у него вторая по величине в Германии общая рыночная стоимость работ, где-то ок. 200 Млн. Евро, если не ошибаюсь) в Музей Совриска пришли 14 человек.

Мне кажется, здесь срочно необходимо образование, а не капитализм.

БЛАГОДАРНЫЙ АВТОР
Oct 28, 2012

Уважаемая Л.Л., спасибо за ваш комментарий. Всегда приятно читать столь развернутые и полные праведного гнева комментарии хотя бы потому, что сразу понятно, что хоть кто-то до конца дочитал мой опус. Значит, и я не в пустую трудился. Кроме того, в Беларуси ощущается недостаток не только арт-критики, но и критики арт-критики. А то иногда напишет какой-нибудь начинающий автор статью, что читать «больно» — ни аргументов, ни оригинальных идей, ни слога, в добавок с грамматическими ошибками — и никто не говорит в комментариях «автор, да это же говно, а не статья». Получается висит статья в уважаемом издании, и вроде как все с ней согласны и ни у кого нет едких, но справедливых комментариев. А молодой автор возьмет да и подумает: «Круто, прокатило, и дальше значит можно так писать.» И пошло-поехало.

Но вместе с тем, у меня есть и пару контр-аргументов вам. Давайте по порядку.

«Начнем с семантики, «на уровне языковых коннотаций». «Производство» и «произведение искусства», как видно невооруженным взглядом, в русском слова однокоренные.» — во-первых «коннотация» (читайте Р. Барта, которого вы пропустили в школе), это вам не «этимология» слова. Я не пишу о том, как формировался искусствоведческий лексикон, а описываю контекст, в котором он употреблялся. Ну и, уважаемая Л.Л., неужели вы вправду думаете, что я случайно назвал свою статью тавтологически «производство произведений ...»? Очевидно, что я хотел вернуть читателей к этому первоначальному смыслу слов через их соседство. Думаю, это очевидно, как Евклид, и без ваших комментариев.

«Ни структурализм (появившийся не в середине 60х, как утверд...) — вот здесь согласен, речь о пост-структурализме. «Пост-» выпал при правке.

«ни феминизм, (общественное движение, а не философское течение, зародившееся и того раньше)» — а вот здесь нет. Это общественное движение существует не на пустом месте, но имеет корпус работ, критикующий «маскулинное общество». Первое, что приходит в голову — Симона Бовуар «Второй пол». Поспорежь-ка с зеркалом, что госпожа Бовуар не из философов. Хотя на самом деле, в этом утверждении я иду на поводу у вас, так как на самом деле философия предельно размыта, и различия между эссе и философскими трактатами (которые, видно, вам ближе) весьма субъективны и неуловимы.

«Ни структурализм ... никакой парадигмы гениального искусства не оспаривали.» — вот это, пожалуй, самое слабое в академическом плане утверждение, которое тем не менее выглядит весьма эффектно для неискушенного читателя. Вот вам несколько работ навскидку, которые в 60-70-х годах деконструировали «гениальность». Чтобы вам было понятно, укажу на явное равенство между понятиями «автор», «гений», «великие художники» и т.п. Это одно и то же в данном контексте.

1. Р. Барт «Смерть автора», 1967 (есть мнение, что Барт преждевременно похоронил автора и он жив до сих пор)
2. Ж. Деррида, концепция фалло-лого-центризма
3. М. Фуко «Что такое автор?», 1971
4. Линда Нохлин «Почему не было великих художниц?», 1971 и т.д.

Да, конечно, в этих книгах речь идет об абстрактном «авторе», но давайте закроем глаза и подумаем, как легко это экстраполируется на искусство. Да, кстати, не мы одни так подумали. Вот, например, отличный пример деконструкции гениального фотографа Эжена Атже, используя предложенный концептуальный аппарат:

A. Solomon-Godeau: "Canon Fodder: Authoring Eugène Atget", 1986. Обратите внимание на год — 1986, а проблема анализа гениального автора, «чей крик запечатлен на фотографиях» еще существует!

"Писать, что фотография была вытеснена в маргинальные области в начале 20го века и цитировать к этому еще и В. Беньямина это вообще настоящее варварство." — читайте внимательно, не давайте чувствам застилать вам разум, дорогая Л. Л. Я писал про 19 век, и в 19 веке фотография действительно не рассматривалась как искусство (читайте Бодлера, на которого ссылаюсь в статье), но как аттракцион либо сугубо функциональная практика (фото с умершими, чтобы их запомнить, географические экспедиции и т.п.). Можете почитать «Дискурсивные пространства фотографии» by Rosalinda Krauss. Фотография стала искусством вместе со становлением сюрреализма. Опять-таки, отсылаю к Краусс.

«Никто из остальных представителей поп-арта (как и других направлений) не занимал подобной позиции. Поп-арт работал с массовой культурой, но не производил массовую продукцию.» — не додумывайте за меня и не вводите в заблуждение тех, кто не читал комментируемый текст. Про массовую продукцию нигде не написано, так как это противоречит самой логике моего эссе — на торгах Sotheby's продается уникальность. Но вместе с тем, еще раз говорю о том, что многие поп-артисты использовали фабричные методы производства искусства. Цитирую вики, чтобы далеко не ходить: «Первый успех Лихтенштейну принесли его работы на темы комиксов и журнальной графики. Художник выбирал понравившуюся ему картинку, вручную увеличивал её, перерисовывая растр, и выпонял в большом формате, используя трафаретную печать и шелкографию.» Что это, как не фабричный метод производства???

«Иллюстрировать же интерес западной публики к современному искусству лишь популярностью этих художников, однако, достаточно однобоко.» — возможно, но чтобы проанализировать корни интереса публики к приведенным вами именам, пришлось бы потратить значительно больше моего времени. Поэтому позволю себе легкое лирическое отступление. Незадолго до написания статьи мне довелось побывать на открытии выставки Г. Рихтера в Помпиду, и впечатления от этого мероприятия (не от самой выставки «Панорама») в том числе и легли в основу этой статьи. Во-первых, нельзя сказать, что людей было много — можно было спокойно фланировать между скучающей публикой. Во-вторых, уровень комментариев, которые я слышал краем уха, был весьма банален и зачастую резал слух через весь зал (в духе « Oh my gosh, his uncle was a fascist. That's crazy German draw him.»). От того у меня создалось впечатление, что абсолютное большинство присутствующих пришло на открытие, а не на выставку. И на вопрос «почему возникает такое ощущение?» я и пытаюсь ответить в ходе статьи.

« Минск же, к примеру, на открытие выставки Зигмара Польке (для тех, кому это имя ни о чем больше не говорит: у него вторая по величине в Германии общая рыночная стоимость работ, где-то ок. 200 Млн. Евро, если не ошибаюсь) » — ха, а с каких пор рыночная стоимость работ является показателем хоть чего-то в мире искусства, кроме денег??? Разве от этого художник становится лучше и почему вы, Л.Л., — образованный критик как сами подчеркиваете — приведите мне этот аргумент? Ответы на эти вопросы можете найти в статье 😊

«Мне кажется, здесь срочно необходимо образование, а не капитализм.»

И в качестве резюме. Последняя фраза во многом показательна. Образование мне, конечно, необходимо. Я и без вас это понимаю и усердно учусь. Вы же в свою очередь не видите своей академической слепоты, которая сужает все ваши представления об искусстве в ограниченный круг скучных искусствоведческих статей. Соответственно, и все вокруг вы рассматриваете сквозь эту пыльную квази-теоретическую оптику. Именно от того, вы можете увидеть лишь то, что написано, что написано крупными буквами на всех дорожных столбах для дураков, но не увидите то, что стоит за этими буквами (здесь показателен ваш комментарий про гениев в сталинскую эпоху, весьма спорный, кстати, но в другой раз). Я же в свою очередь, понимаю ограниченность, этого искусствоведческого дискурса пытался в статье проанализировать механику индустрии совриска с других позиций. Что вы, судя по комментарию, не поняли.

PS умоляю вас, Л.Л., не уходите и давайте продолжим полемику! А то получится, что можно бросить пару не справедливых обвинений в автора и спокойно пойти пить чай. Я требую сатисфакции.

ЮЛИЙ
Nov 4, 2012

К сожалению арт-активист лежит, так что отвечу свой коммент Вадиму Добровольскому здесь. Статья то ли сознательно, то ли автор действительно так мыслит, но написана таким языком, за которым можно спрятать уозсть собственной позиции. Эта уозсть состоит в том, что автор мыслит исключительно в пространстве рынка. Т.е., искусство либо обслуживает рынок и вписывается в рыночные условия, и тогда ты успешный художник в идеале, либо если оно не вписывается, а у автора это исключительно единственный вариант в статье — то об успешности также говорить не приходится, и есть какое-то «партизанство» (для меня загадочный пока термин). Т.е., Добровольский как ни крути, видит жизнь искусства либо в рамках рынка, либо за его пределами, но в сравнении с рыночным. Таким образом на протяжении всей статьи мы говорим только про одну, пусть большую и массовую, но только одну часть искусства — это коммерческое искусство, и разумеется про то, которое якобы стремится таковым стать (в Беларуси), но пока нет для этого подходящих условий. При этом, автор забывает, что есть, во-первых — некоммерческое искусство (не потому, что художнику чего-то не додали и он обозлился и принципиально ушел в эту область, а по идейным соображением), и, во-вторых, часть этого некоммерческого искусства до сих пор, в отличие от коммерческого — решает художественные задачи (насколько это возможно), в-третьих является критическим не только по отношению к коммерческому, но и в целом по отношению к социально-политическому устройству мира. Более того, Добровольский то ли сознательно, то ли по невнимательности, но забывает о том, что в начале 20-го века футуристы, например, которые в последствии откроют миру новые течения, были политизированы, участвовали в революции 1905, и более того, пытались искусство освободить от существующих рамок и норм, сделать более народным. Они сами в последствии скажут, что на них сильное влияние оказали не толк импрессионисты, но и события 1905 года, и идеи социализма. Разумеется, времена меняются, но все очень похоже, сегодня искусство нужно освободить от авторитарных институций, от логики рынка и капитала, и это пытаются делать левые, искусство предельно политизируется с одной стороны, с другой художники уходят в подполье и андеграунд, создают некоммерческие проекты, делают собственные некоммерческие выставки. Это сегодняшний или завтрашний авангард, и будущее в них. Разумеется, как и сто лет назад, вся эта неолиберальная система как в политике, так и в искусстве, все эти сотбисы и крестисы, галереи и институции, существующие в условиях «рынка» (а скорее машины ценность=капитал) сопротивляются и пытаются все, что не хочет им подчиняться незамечать, оттеснить на периферию. То, что после перемен в Беларуси, или даже до перемен появится рынок внутри искусства и все то, что сегодня изобилует на Западе я не сомневаюсь, но я не сомневаюсь и в том, что этому всему уже будет существовать альтернатива. По сути своей статьи Добровольский выражает вполне сегодня консервативную позицию, причем однобоко и неполно, пройдя мимо таких тенденций как сквотирование, горизонтальные сообщества, последнее «окулай», политизированного левого искусства (в первую очередь на улицах), вновь актуального искусства лозунга и плаката др. Таким образом, то искусство, о котором говорит Добровольский признано с одной стороны быть массовым и развлекать средний класс (в стиле — хлеба и зрелищ), а с другой стороны прямо как по Ницше реализовывать у буржуев волю к власти. Такое искусство никогда не будет подлинно-критическим (лишь симулировать), не будет решать серьезных художественных задач (есть риск стать непонятным среднему классу), не будет образовывать средний класс (так как задача больше продать копий), может, «надувной шенок» Кунса все это решает? В итоге, будущее совсем за другим искусством.

Комментарий Л.Л. огорчил в конце. Думал, что такое хорошее начало «Ага. Современное искусство в Беларуси возможно только с приходом капитализма. Интересное утверждение. Думаю, к приходу этого светлого будущего можно уже начать готовиться. Упражнение 1, отличаем искусствоведческие статьи от ахинеи.» приведет в дальнейшем к серьезной левой позиции. Но Л.Л. вместо разговора о задачах искусства сегодня перешел(ла) в спор об семантических значениях, исторических неточностях и пр. Л.Л. играет в такого умного правщика-редактора, ни чуть ни споря с самой позицией автора (см. мой комментарий выше), а соглашаясь с ней еще более, чем того стоило ожидать. Л.Л. не просто видит все искусство исключительно в рамках рынка, но и требует серьезного дискурса о таких прохиндеях, как Кунст и Херст. Такие показатели, как статистика посещения тех или иных выставок само по себе не говорит ни о чем. Л.Л. утверждает здесь об образованности среднего класса, но с таким же успехом можно утверждать о хорошо проделанной работе пиар-менеджеров, маркетологов, рекламщиков, агентов. Разумеется, так как рынок искусства на Западе более развит, то и гораздо больше людей посещают ту или иную выставку. Что касается Документы (13), то это все тот же скучный и поднадоевший разговор о возможностях нелиберальной машины подменять одно другим, серьезные проблемы превращать в голую риторику за бокалом вина. «Ах, как нам всем жалко вымирающие виды животных! Вот у меня тут работка на эту тему. Вам еще подлить вина?» критику см. здесь на Документе (13) <http://alytusbiennial.com/news/546-documenta-13-zusammenbruch-und-wiederaufbau-des-zusammenbruchs-documenta-13-collapse-and-recovery-of-collapse.html> и здесь <http://alytusbiennial.com/news/545-beautiful-confusion-about-retro-futuristic-european-colonialism-of-documenta-13.html> Хотя, скорее всего вам Л.Л. эти утверждения покажутся чересчур резкими и неоправданными, ведь они заставляют вас оторвать от процесса поедания вкусной пищи, от процесса самолюбования и взглянуть на себя со стороны.

и еще, что касается Барта, то хватит терзать труп

Невооруженным взглядом видно, что вышло все с точностью до наоборот, особенно что касается коммерческого искусства, скорее нужно говорить о смерти объекта искусства, а не автора. Автор живет всех живых. Можно долго жевать сопли по поводу тех же «надувных собачек», но всем понятно, что покупается имя автора. На художественном коммерческом рынке поставлено на поток производство «имен», но не художественных объектов (разве только форм, масштабов и драгоценности самих материалов), а в таком случае, стоит скорее говорить о дизайне, но не об искусстве.

Комментарии: 0

Сортировка

Самые старые

Добавьте комментарий...

Плагин комментариев Facebook

Добавить комментарий

Вы вошли как Редакция. Выйти »

Комментировать