

## ИНСТИТУЦИЯ ИСКУССТВА И ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ ПАРАДОКС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРЕДМЕТА

Статья посвящена проблеме выявления специфики современного искусства. В качестве отправной точки были использованы выводы институциональной теории искусства, вследствие чего сформулирована идея онтологического парадокса, заключающаяся в том, что произведение искусства понимается в американской науке, прежде всего тем, что обладает статусом произведения в рамках определенной социальной группы, и только затем оно – «данность реального бытия».

This article is dedicated to the problem of theoretical definition of art and elicitation of its specificity. In the capacity of starting-point the author used the conclusions of institutional theory of art. On account of these conclusions the author formulated an ontological paradox of institutional relativism in the field of art. It asserts that first and foremost the artwork is something that possesses the status of artwork in the certain social group, not entity of objective reality.

**Ключевые слова:** институциональная теория искусства, конвенционализм, определение произведения искусства.

**Keywords:** institutional theory of art, conventionalism, definition of artwork.

Изучение форм искусства в XX века и, в особенности, проблем художественного неоавангарда вызвало рост интереса к теоретическим и методологическим аспектам гуманитарных наук, включая и философию искусства, и пересмотр эпистемологических категорий, который инициирован американскими учеными.

Именно с этим связано появление в 50-х годах XX столетия антиэссенциалистской теории искусства, опиравшейся на концепции «языковых игр» и «семейного сходства» Л.Витгенштейна, а также неопределяемости общих понятий, под которые попадают самые различные виды деятельности, включая и искусство. Антиэссенциалисты убеждены в невозможности выявления универсального понятия искусства, и значит – в невозможности существования теории искусства вообще. В 60-е годы антиэссенциалистская теория была подвергнута широкой критике, однако поставленные ею вопросы инициировали новые научные идеи, в частности, проблемы институционализма.

Теория институционализма, появившись в конце 60-х годов XX века в США, предложила новый взгляд на искусство. Ее теоретики полагали, что нужно сфокусировать внимание не на самом произведении искусства, а на том контексте, в котором оно существует, то есть на «мире искусства» (системе специфических общественных институций). Главная идея институциональной теории искусства может быть сформулирована следующим образом: искусство – это то, что в мире искусства считается искусством, а произведением искусства является то, что миром искусства за такое произведение признано [1].

Главным теоретиком институциональной теории искусства является профессор Иллинойского университета Джордж Дики, в прошлом – антиэссенциалист. В процессе полемики со своими бывшими соратниками, в частности, с концепцией «открытого понятия» Вейца, Дики сформулировал институциональное определение искусства, которое является не ценностным, а чисто описательным. Согласно Дики, произведение искусства обязательно должно быть: 1) артефактом (созданным человеком), позже – «художественным медиумом» (допускается мысль, что произведениями искусства могут быть и рэдимейды, и предметы природы, однако в определенном контексте, например, выставленные в галерее и поэтому имеющие статус артефактов); 2) «институциональным», то есть признанным миром искусства за произведение искусства. В дальнейшем Дики уточнял свою теорию, в частности, в том ее аспекте, который касался механизма институционализации произведения искусства.

Институциональная теория искусства подвергалась критике за

то, что она не дает исчерпывающую характеристику искусства, не выявляет его специфику, не помогает понять отличие произведений искусства от явлений нехудожественных. По сути, из теории вытекает, что любой предмет и явление действительности или даже действие могут оказаться предметом искусства при соблюдении некоторых условий (среди которых манипуляции с данным предметом, помещение предмета в определенный контекст, например, галерею и т.д.). Однако институциональная теория искусства лишь указывает на специфику современной ситуации. Философ и теоретик современного искусства Б.Гройс в связи с этим замечает, что для зрителя, заранее не проинформированного о границах той или иной работы, практически невозможно на основе одного лишь его предыдущего визуального опыта различить [границу] между «обыкновенным» бытовым предметом и предметом, включенным в контекст искусства [2].

Н. Гудмен, представитель символического когнитивизма, также задавался этим вопросом: «Является ли разбитый автомобильный буфер в художественной галерее произведением искусства? А то, что даже не является предметом и не выставлено ни в какой галерее или музее, например, рытье и засыпка ямы в Центральном парке, как предписано Ольденбургом? Если это – произведения искусства, то являются ли ими все камни на дороге и все предметы и события? Если нет, то что отличает то, что является произведением искусства, от того, что им не является? То, что художник называет это произведением искусства? То, что это выставлено в музее или галерее? Ни один подобный ответ не убеждает» [3].

Продолжая эту мысль, Гудмен в своей книге «Способы создания миров» пишет, что исследователи не учитывают, что вещь может функционировать как произведение искусства в одно время, а в другое – нет. Вопрос должен быть не «какие предметы являются (постоянно) произведениями искусства?», а «когда предмет является произведением искусства?» Гудмен считает, что ответом на этот вопрос будет: в определенное время и в определенных обстоятельствах. В этом заключается онтологический парадокс институционального релятивизма и формулируется он так: произведение искусства – это не бытие, это статус.

Концепция Дики и размышления Гудмена подвигают к вопросу о том, какие предметы и почему считались (или не считались) произведениями искусства в том или ином обществе в тот или иной исторический период. При рассмотрении посылок институциональной теории искусства и осмыслении ее выводов возникает проблема «конвенционализма» (общественного договора). Еще антиэссенциалисты утверждали, что полная дефиниция понятия «произведения искусства» невозможна, и поэтому вопрос о том, что является произведением искусства, а что им не является, носит дискуссионный характер. Институционализм преодолел парадоксальность антиэссенциализма, постановив, что произведением искусства является то, что считает таковым произведением «мир искусства» (понятие институциональной теории искусства). Однако сразу возникает вопрос, почему подобной проблемы не существовало в прежние времена? Какие социальные обстоятельства препятствовали возникновению проблемы «определения искусства»? Аргумент антиэссенциалистов, что никому не удалось найти общих предметных свойств таких различных произведений искусства, как симфония, готический собор, кинокомедия, роман, абстрактная картина и греческая амфора [4], можно также дополнить утверждением, что очень трудно найти такое сходство между произведениями древнеегипетского искусства, классицистического искусства и искусства постмодернизма, то есть произведениями искусства различных эпох и обществ. Однако все эти произведения считались (тогда) и считаются (теперь) искусством, то есть речь идет о формальном признаке, который есть продукт «всеобщего субъективного», договоренности.

«Всеобщее субъективное» – это термин, принадлежащий И.Канту, который обосновал опосредственный характер восприятия прекрасного. Немецкий философ пишет: «Поскольку оно [прекрасное] не основано на какой-либо склонности субъекта (или на каком-либо другом продуманном интересе), и тот, кто высказывает суждение о благорасположении к этому предмету, чувствует себя совершенно свободным, он не может обнаружить какие-либо частные условия в качестве оснований для благорасположения, присущие только ему как субъекту, и должен поэтому считать, что оно основано на том, что он может предположить и у другого, следовательно, должен верить,

что обладает достаточным основанием допускать наличие подобного благорасположения у каждого. Поэтому он говорит о прекрасном так, будто красота есть свойство предмета и суждение о ней есть логическое суждение (познание объекта посредством понятий о нем); между тем, это лишь эстетическое суждение и содержит только отношение представления о предмете к субъекту; сходство его с логическим суждением в том, что оно позволяет предположить его значимость для каждого. Однако из понятий эта всеобщность проистекать не может, ибо перехода от понятий к чувству удовольствия или неудовольствия не существует (он возможен только в чистых практических законах, предполагающих интерес, с которым не связано чистое суждение вкуса). Следовательно, суждению вкуса, вынося которое мы сознаем, что оно свободно от всякого интереса, должно быть присуще притязание на значимость для каждого, но не на всеобщность, направленную на объекты, другими словами, с суждением вкуса должно быть связано притязание на субъективную всеобщность» [5]. Речь идет о «сообщаемости» эстетического суждения. Именно благодаря этому механизму художники-авангардисты открыли путь в искусстве для того, что Б.Гройс называет «слабыми (трансцендентальными) художественными жестами» [6].

Сегодня есть склонность к произведениям искусства относить и вещи М. Дюшана, и произведения старых мастеров, однако сложно представить себе, что, например, в восемнадцатом столетии кто-либо осмелился бы выдать предмет быта, пусть даже обычную кровать (как это сделала британская художница Т. Эмин [7]), за произведение искусства, и не был бы поднят на смех. Новейшая практика искусства ставит перед теорией все более трудные задачи. Пытаясь пролить свет и, может быть, наметить пути решения для некоторых из них, мы столкнулись с тем фактом, что договоренности, конвенции регулируют общественную жизнь во всех ее сферах, включая и искусство.

Именно социальная договоренность определяет, что в ту или иную эпоху в том или ином обществе считается искусством (т.е. искусством считается то, что формально подпадает под определение искусства, принятое в данном обществе). Речь идет о первичном отборе, механизм которого, действующий в наши дни, описывает

теория институционализма. Однако повторимся, – речь идет о чисто формальном аспекте – о том, что считается искусством. По нашему глубокому убеждению, два аспекта – формальный (имеющий прямое отношение к институциям и конвенциям, социальным, экономическим и политическим обстоятельствам) и субъективно-личностный (интуитивное выражение художественной гармонии и индивидуальное восприятие произведения искусства и его воздействие на картину мира личности) следует разграничивать. В первом случае искусство рассматривается как факт, оно не автономно, экономически, политически и т.д. ангажировано, во втором – выступает как фактор, некий импульс, инициирующий известные процессы в сознании и психике индивида (художника и зрителя), расширяющий горизонт восприятия мира как художественного общественно значимого феномена.

### **Примечания:**

1. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. – Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. – С. 221.

2. *Гройс Б.* Политика поэтики. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – С. 36.

3. *Гудмен Н.* Способы создания миров. – М.: «Идея-пресс» – «Праксис», 2001.

4. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. – Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. – С. 27–28.

5. *Кант И.* Критика способности суждения. – М.: «Искусство», 1994. – С. 79.

6. *Гройс Б.* Политика поэтики. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – С. 45.

7. Речь идет о произведении Трейси Эмин «Моя постель» (1998): матрас, белье, подушки, предметы. Галерея Саатчи, Лондон, Великобритания.

## Библиография:

1. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. – Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997.
2. *Гройс Б.* Политика поэтики. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.
3. *Гудмен Н.* Способы создания миров. – М.: «Идея-пресс» – «Праксис», 2001.
4. *Кант И.* Критика способности суждения. – М.: «Искусство», 1994.
5. *Мамедова Э.Э.* Художественный образ пространства в скульптуре на примере творчества советских конструктивистов // Дом Бурганова. Пространство культуры, N 3/2014, М., 2014. С.206 - 215
6. Современное искусство в деталях. Почему пятилетнему ребенку не под силу сделать подобное. – М.: ООО «Магма», 2014.
7. *Ellada E. Mamedova.* An Artistic Image of Space in Sculpture by the Example of the Soviet Constructivists // Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS N 3/2014. P. 50-56