

А.Н. Иноземцева

аспирант кафедры эстетики факультета философии

Московского государственного университета

inozemtsevaalexandra@gmail.com

РАННЯЯ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА Д. ДИКИ. ПРЕДПОСЫЛКИ И ИСТОЧНИКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ

Во второй половине XX века реальная практика искусства значительно расширила свой диапазон: видовой, жанровый, стилевой, а соответственно, расширились и сами границы искусства. При этом творения, возникающие в современной культуре, реципиенты не всегда оценивают, как произведения искусства, в отличие от самих авторов, критиков или других агентов художественного мира. Американские эстетики одними из первых обратились к анализу современных художественных практик. Тогда же, формируется идея невозможности выявления универсального понятия искусства, которая была сформулирована такими авторами как М. Вейтц, П. Зифф, У. Кенник, М. Мандельбаум, Б. Тильмен, которые в свою очередь опирались на идеи Л. Витгенштейна о «языке как форме жизни». В полемике с которыми Д. Дики и обосновывает свою институциональную теорию искусства. В нашей статье рассматриваются предпосылки возникновения и источники в европейской и американской эстетике, которые послужили базой для создания институциональной теории искусства Д. Дики, которая попыталась определить искусство как особую институциональную систему и свести его к объективному пониманию.

Ключевые слова: институциональная теория искусства, определение искусства, эссенциальный и неэссенциальный подходы к определению искусства, теория языковых игр Л. Витгенштейна, «Арт мир», А. Данто, М. Вейтц, Д. Дики

In the second half of the XX century the Art practice significantly increased its scope: a specific style, correspondently enhanced the very limits of art. Adding to that, not always the creation rising in modern culture is acknowledged by the recipient it as an art product, unlike the authors, critics and other representatives of the Art world own perception. American aesthetics were among the first to focus on the analysis of modern artistic practices. The idea of impossibility of influencing the universal understanding of art was already shaped by that time, as formed by authors like M. Weitz, P. Ziff, W. Kennick, M. Mandelbaum, B.R. Tilghman basing themselves in Wittgenstein's theory of 'language as a form of life'. D. Dickie contested this theory and created his own institutional theory of art. In this article, we analyze the preconditions for the emergence of the sources of European and American philosophy, which constituted the basis for the creation of Dickie's institutional theory of art and attempted to define art as a specific institutional system and bring it to an objective understanding.

Keywords: institutional theory of Art, definition of art, essentially approach to the definition of art, wittgenstein's theory of language games, «Artworld», A. Danto, M. Weitz, D. Dickie

Предпосылки возникновения институциональной теории искусства Д. Дики.

Институциональная теория искусства возникает в конце шестидесятых, начале семидесятых годов прошлого века в американской эстетике. Культурно - исторический контекст ее появления именно в американской среде неслучаен и имеет ряд исторических предпосылок, а так же опирается на предшествующий эстетический опыт, сложившийся в западной философии и художественной практике тех лет.

© Иноземцева А.Н., 2013

А.Иноземцева Ранняя институциональная теория искусства Д. Дики.

Предпосылки и источники возникновения

Что касается культурно-исторических предпосылок, то, прежде всего, это экономический и потребительский бум в Западной Европе и США, который начался в 1960-е годы и связан с послевоенным восстановлением экономики. Главным лозунгом эпохи становится «возвращение к реальности», которую в 1960 - е заменяет массовая культура - супермаркеты, телевидение, стандартизированные вещи, товарные знаки и стереотипы. Массовая культура стала предметом искусства нового художественного направления середины XX века – поп-арта¹. Отказавшись от языка высокой культуры (в первую очередь абстрактного экспрессионизма), художниками поп-арта стали активно применяться языки и технические приемы рекламы, средств массовой информации и промышленного дизайна. Поп-арт и его европейские аналоги стали первой манифестацией постмодернистского художественного сознания, использующего отчужденные изобразительные языки. Впервые роль источника для сюжетов картин художников английского поп-арта - Питера Блейка, Дэвида Хокни, Алена Джонса, Рональда Кита сыграла тиражированные образы (фотография, реклама, этикетки). Но статус действительно популярного движения поп-арт получает в США. Предтечами американского поп-арта стали дадаисты Курт Швиттерс и Марсель Дюшан, открывшие область «конкретного искусства». А непосредственные предшественники, американские неодадаисты, Роберт Раушенберг (жанр «комбинированных картин», в которых живопись соединялась с реальными предметами) и Джаспер Джонс (живописные тавтологии - картины муляжи реальных предметов, которые одновременно являются и знаками и объектами). Само понятие поп-арта ассоциируется с именами и работами Энди Уорхолла, Тома Вессельмана, Джеймса Розенквиста и др... Поп-арт привнес в искусство новое отношение к картине как к еще одной вещи в общем потоке тиражируемых вещей.

В конце 1950-х - начале 1960-х в Европе также стали возникать течения, которые, подобно поп-арту, обратились к реальности, окружающей современного человека. 16 апреля 1960г. в Милане был опубликован «Манифест новых реалистов», в отличие от американского поп-арта «новые реалисты» критиковали общество потребления, создавая образ «товарного ада», в своих работах они использовали городской мусор, который они подвергали художественной переработке в соответствии с законами классического искусства. Ассамбляжи Даниеля Споэрри напоминают традиционный натюрморт («Обманка», 1972г.)². Аккумуляции Армана из мусора, заключенного в пластиковые витрины, претендуют на статус скульптуры («Большая буржуазная помойка», 1960г.)

В конце 1960-х в Англии и США возникает последнее авангардное направление - концептуализм. Понятие «концептуальное искусство» было введено в 1963 г. американским художником Эдвардом Кинхольцом. Главными положениями концептуального искусства стали утверждения, что произведение искусства может не иметь материального воплощения, поскольку сама по себе идея является таким же произведением искусства, как и законченный художественный объект (Сол Ле Вит). Главной целью художника – концептуалиста становится не создание произведения, а анализ искусства как особой социальной институции. Художник-концептуалист совмещает в себе критика, исследователя, аналитика искусства. Главной проблемой в творчестве концептуалистов становится поиск ответа на вопрос, что такое искусство и определение его границ³.

Таким образом, мы можем говорить, что именно в конце шестидесятых, начале семидесятых годов прошлого века в эстетике и возникает потребность в теории, которая бы смогла объяснить и структурировать те объективные процессы, которые происходили в художественной практике.

Эссенциальный подход к пониманию искусства, в рамках которого развивалась эстетическая теория, подразумевает, что всякое определение должно раскрывать сущность определяемого предмета. Аристотель определял искусство как подражание (мимесис); Александр Баумгартен – как воплощение совершенства; Кант – как представление, которое само по себе целесообразно; Шопенгауэр – как проявление чистых платоновских идей; Клайв Белл – как обладание значимой

¹ Бодрийар Ж. Поп-арт: искусство потребления? // Энди Уорхол: художник современной жизни: Каталог. М.: ГТГ, 2005, С.9.

² Осмоловский А. Актуальное искусство: здесь и сейчас (отказ от музея) // Художественный журнал. № 15.

³ Бобринская Е.А. Концептуализм. М.: Галарт, 1994.

формой; Сьюзен Лангер – как обладание символической формой чувств.

Однако ни одно из предложенных эссенциальных определений не позволяет включить в объем понятия искусства такие знаковые произведения современного искусства как: "Перед тем, как сломать руку", "Велосипедное колесо", "Расческа", "Фонтан" Марселя Дюшана, "Экскременты художника" Пьеро Манцони, "Стертый рисунок де Кунинга" Роберта Раушенберга, "Тысяча лет" Дэмиена Херста, "Моя кровать" Трэйси Эмин. Но если так, если все сущностные свойства искусства, которые были выдвинуты в качестве отличительных, на самом деле таковыми не являются, то следует признать эссенциальный подход к определению искусства ошибочным. Но стоит учитывать и тот факт, что вышеупомянутые объекты являются не высокохудожественными, мастерски сделанными творениями и даже не посредственными, а, вообще, не являются творениями – если, конечно, мы используем слово "творение" в его исконном смысле, то есть понимаем под "творением" не покупку, перенос или частичное уничтожение вещи, а создание новой, уникальной вещи. Когда лопата, колесо, расческа, писсуар, консервная банка, чистый лист бумаги, голова коровы, кровать, в общем – все что угодно может стать искусством, идея о том, что между произведениями искусства есть универсальные сущностные свойства, представляется невозможной⁴. В таком случае, принцип, согласно которому произведения искусства присущи отличительные сущностные свойства, ошибочен, а значит, ошибочен и эссенциальный подход, в основе которого лежит этот принцип.

Если в первой половине XX в. некоторые философы (например, Клайв Белл и Сьюзен Лангер) еще предпринимали попытки реанимировать эссенциальный подход, то в середине века его крах был очевиден почти всем философам. Неудивительно поэтому, что в эстетической мысли 40-50-х гг. возникло мнение, согласно которому искусство вообще не поддается определению. Первым, кто оформил это мнение в теорию, стал американский философ Моррис Вейтц. В статье "Роль теории в эстетике" он заявил, что определить искусство логически невозможно. Вейтц полагает, что всякое определение "закрывает"⁵ понятие искусства – устанавливает строгие нормы и тем самым препятствует вхождению в объем понятия качественно новых объектов. Между тем, искусство не законсервировано в себе, а развивается поступательно – внутри него периодически возникают произведения, ломающие правила, обычаи, стереотипы. Поэтому понятие искусства открыто⁶, свободно от какой-либо регламентации и, следовательно, неопределимо. Собственно говоря, именно на полемике с главными положениями, сформулированными Вейтцем, Д. Дики и начал развивать институциональное определение искусства, с помощью которого он и пытался опровергнуть главное положение Вейтца о том, что современное искусство неопределимо.

Таким образом, мы можем определить следующие предпосылки появления институциональной теории: во-первых, это зарождение постмодернизма со всеми вытекающими из него новыми формами и направлениями (исторический контекст). Во – вторых, несостоятельность эссенциального подхода к определению искусства и попытка создания теории, отвечающей современной художественной практике (эстетический контекст).

Базовые источники ранней институциональной теории искусства Д. Дики в американской и европейской эстетике.

Институциональная теория искусства Джорджа Дики является попыткой преодоления трудностей и слабостей традиционных теорий, которые пытались найти определение искусства, но не смогли этого сделать. Они фокусировались на таких чертах искусства, которые на самом деле были присущи только определенным областям искусства или же исключительно некоторым периодам его истории. Эти теории имели ценностный характер и не избежали нормативизма.

⁴ Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург: «Деловая книга», Бишкек: «Одиссей», 1997, с. 123.

⁵ Weitz M. The Role of Theory in Aesthetics // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1956. №15. P. 32.

⁶ Согласно Вейтцу, "понятие является открытым, если условия его применения подлежат исправлению и корректировке" (Weitz M. The Role of Theory in Aesthetics // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1956. №15. P. 31).

А.Иноземцева Ранняя институциональная теория искусства Д. Дики.

Предпосылки и источники возникновения

Дики противопоставляет свою теорию экспрессионистской теории и имитационной теории (мимезису). Можно предположить, что его теория вырастает из факта методологической и теоретической слабости двух направлений эстетической мысли, традиционно популярных в англо-американской философии: прагматизма и натурализма. Ни одно из этих направлений не давало стройную концепцию определения произведения искусства, т.к. невозможно свести сущность природы произведения искусства ни к переживаниям (создателя или потребителя), ни к физическому предмету.

Таким образом, несостоятельность традиционных теорий и динамичные изменения в искусстве XX века привели некоторых последователей Витгенштейна (М.Вейтц и В. Кенник) к формулированию тезиса, что раскрытие существенных и специфических черт произведений искусства невозможно из-за значительного разнообразия и изменчивости искусства. Здесь можно говорить только о «семейном сходстве». Таким образом, М. Вейтц выдвигает тезис о том, что понятие «произведение искусства» неопределяемо и его следует считать открытым понятием. Полемика с Вейтцем и явилась для Дики импульсом для разработки институционального определения искусства, которое должно было доказать, что при определенной постановке вопроса эстетика не должна отказываться от определения сложных художественных явлений, не должна капитулировать, даже встречаясь с новейшими проявлениями антиискусства.

Большинство теорий искусства стремились найти отличительные признаки искусства или выделить предметные особенности произведения искусства (формалистические, структуралистические и феноменологические концепции) или в функциях, выполняемых искусством или произведением искусства по отношению к создателям и потребителям (психоаналитические, экспрессионистские, эмоционалистские, когнитивистские теории и т.п.). Институциональная же теория утверждает, что отличительные (существенные, общие) черты искусства следует искать не в предметных или функциональных свойствах произведения искусства, а в особенностях контекста, в котором оно появляется и функционирует. Этим культурным контекстом искусства является его собственная художественная практика в формате действующих институций или, иначе говоря, Арт мир. Арт мир как особый общественный институт, как целая система различных художественных институтов. Можно сомневаться в том, является ли Арт мир достаточно институциональным, внутренне организованным, подвергнутым формальным нормам и построенным по иерархическим принципам, чтобы его можно было считать за институт, при этом не слишком расширяя значение этого понятия.

Роль «контекста» в восприятии и оценке произведения искусства прослеживалась в прагматизме, в частности, в идеях Д. Дьюи, изложенных в книге «Искусство как опыт» (1934 г.), которые привели к дальнейшему развитию в концепциях А. Данто (Арт мир) и Д. Дики (общественный институт). В основе эстетической концепции Дьюи — понятие опыта, сливающего субъективный мир человека и объективную реальность в одно целое. По Дьюи, произведение искусства возникает, когда человек сотрудничает с продуктом, в результате чего рождается опыт, которым наслаждаются благодаря его освобождающим и упорядочивающим свойствам.

Это определение предполагает, что 1) произведение искусства является взаимодействием между индивидом – художником – и материальным либо интеллектуальным способом производства; 2) со стороны художника такое взаимодействие – потребление специфической истории деятельности, основанное на качественном многообразии опытов ее сознания, ее возникновения; 3) эти качества выражены в художественном продукте; 4) посредством такого художественного продукта зритель, аудитория могут приобщиться к опыту, в значительной мере реконструирующему опыт художника. Исходя из данного определения, Дьюи говорит о том, что нет такой сферы производительной деятельности человека, которая не могла бы считаться искусством. Его аргументация состоит в том, что большинство форм производительного опыта потенциально может превратиться в искусство. Но это не означает, что в существующих исторических условиях большинство видов производительной деятельности действительно реализует этот потенциал.

Предложенные Д. Дьюи принципы взаимодействия эстетического опыта и произведения искусства стали широко использоваться в современной американской эстетике. В какой-то степени их можно считать протоидеей той теории, которую впоследствии формулирует Д. Дики в своей ранней институциональной теории, опубликованной в статье «Определяя искусство», 1969 г.

С 50-х годов XX века в американской эстетике выделяется и становится популярным неэссенциальный подход к пониманию и определению искусства. Неэссенциальный подход опирается на концепции «языковых игр» и «семейного сходства» Людвиг Витгенштейна. И свою главную задачу определяет как очищение языка эстетики от тех понятий, которые выражают сущность искусства, художественного и эстетического. За основу берется формула, выраженная Витгенштейном – «значение слова есть его употребление в языке», - указывает, что слово получает свое значение в конкретном употреблении. Понятие «языковая игра» вводится Витгенштейном как модель всей языковой деятельности, в которую включается и слово, и действие. Каждая языковая игра представляет собой систему, сложившуюся в конкретной ситуации и ставшую привычной для людей. Витгенштейн также употребляет понятие «семейное сходство» для того, чтобы показать, почему в разных языковых играх употребляется одно и то же слово. Как отмечает философ, во всем многообразии игр мы видим сложную сеть подобий, накладывающихся друг на друга и переплетающихся друг с другом, сходств в большом и малом⁷. Употребление общего слова в определенных языковых играх на сложном пересечении «семейных сходств» объектов.

М. Вейтц в своей знаковой работе «Роль теории в эстетике», исходя из методологии, предложенной Витгенштейном, отказывается от создания всеобщей теории искусства, полагая, что такая теория неверифицируема, а значит, общие вопросы нужно заменить более точными. Проблема, которую необходимо обсуждать – не определение искусства («не вопрос, что есть искусство»), а вопрос - «Какого рода понятием является «искусство»?» М. Вейтц находит решение проблемы общего понятия искусство в том, что объявляет его открытым концептом, условия применения которого могут изменяться.

Таким образом, мы можем выделить в качестве базовых источников, послуживших основой для формирования институциональной теории Д. Дики, идеи Л. Витгенштейна и его последователей, в частности, М. Вейтца в европейской и американской аналитической философии, а также концепции Д. Дьюи в американской философии и эстетике прагматизма. Отчасти, к подобным источникам можно отнести концепцию «Арт мира» А. Данто как протооснову идеи институциональности, которую впоследствии развивает и дополняет Д. Дики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Поп-арт: искусство потребления? // Энди Уорхол: художник современной жизни: Каталог. М.: ГТГ, 2005, с. 9.
2. Осмоловский А. Актуальное искусство: здесь и сейчас (отказ от музея) // Художественный журнал. № 15.
3. Бобринская Е.А. Концептуализм. М.: Галарт, 1994.
4. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург: «Деловая книга», Бишкек: «Одиссей», 1997, с. 123.
5. Weitz M. The Role of Theory in Aesthetics // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1956. №15. P. 31
6. Weitz M. The Role of Theory in Aesthetics // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1956. №15. P. 32.
7. Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I. М.: «Гнозис», 1994.- с. 115-116.

⁷ Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I. М.: «Гнозис», 1994.- с. 115-116.