

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+7.071.1
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-6-22

Каролина Сергеевна Пескишева
Karolina Sergeevna Peskisheva
магистр искусствоведения
Master in Art Studies
karolina.ids@gmail.com

СТРАТЕГИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ РЕАЛИЗАЦИИ ХУДОЖНИКА

ARTISTIC PRACTICE STRATEGIZING AS AN ARTIST'S PROFESSIONAL TOOL

В современном искусствоведении и шире – вообще в гуманитаристике, существует множество представлений о том, что такое искусство, актуальное искусство, что значит заниматься искусством и каковы функции искусства. Зачастую они противоречат друг другу. Это формирует сложную ситуацию, в которой исследователи, не имея возможности получить цельное и непротиворечивое знание об «искусстве», вынуждены оперировать по сути знамиевыми фантомами, выражающими не само наличествующее, но концептуальное отношение к нему. Однако это проблема не только теоретическая, но и практическая. Художник – автор того, что потенциально только может восприниматься как искусство. Вступая в поле профессиональной деятельности, он вынужден с нуля разрабатывать собственный алгоритм действий, который бы определял не только производимое им нечто (произведение «искусства»), но и потенциальное восприятие этого производимого в определенном качестве (именно – как произведение «искусства»). Но при этом он, скорее всего, не располагает подобным опытом методической работы – она просто-напросто выходит за рамки его профессиональной компетенции. В данной статье мы предлагаем модель стратегирования художественной деятельности, к которой художник может обратиться для того, чтобы осознанно сформировать свою художественную концепцию и составить план ее реализации.

Ключевые слова: методология искусствоведения, теория искусства, художественная деятельность, стратегирование художественной деятельности, деятельностный подход, профессиональная деятельность художника

Для цитирования: Пескишева К.С. Стратегирование художественной деятельности как инструмент профессиональной реализации художника // Артикульт. 2023. №2(50). С. 6-22. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-6-22

In contemporary art history and, more generally, in the humanities in general, there are many ideas of what art is, contemporary art, what it means to do art and what the functions of art are. Often these are contradictory. This leads to a complex situation that forces researchers, unable to gain coherent and consistent knowledge of “art”, to operate with essentially knowledge-based knowledge “phantoms” that express a conceptual attitude towards it rather than its mere existence. This problem, however, is not only theoretical but also practical. The artist is the creator of something that can only potentially be regarded as art. Entering the field of professional practice, the artist has to develop, from scratch, an algorithm of activity that defines not only the object he or she produces (the work of 'art') but also the potential reception of this produced object in a certain quality (as a work of 'art'). Yet, at the same time, it is likely that the artist has no such experience of methodological work, which is simply beyond the scope of professional competence. In this article we propose a model for artistic practice strategizing, which the artist can turn to in order to consciously formulate his or her own artistic concept and plan its implementation.

Keywords: methodology of art studies, theory of art, artistic practice, artistic practice strategizing, activity approach, professional activity of artist

For citation: Peskisheva K.S. “Artistic practice strategizing as an artist's professional tool.” *Articult.* 2023, no. 2(50), pp. 6-22. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-6-22

В современном искусстве отсутствует единая модель формирования смыслов и значений. Чаще всего интерпретация отдельных произведений и выставочный проектов сводится к волюнтаристскому принципу. Процесс работы художника, конечный продукт в виде произведения искусства и последующая его интерпретация – все это находится под влиянием множества факторов, согласовать которые, исходя из одной концептуальной, предметоформирующей позиции в отношении искусства, практически невозможно. Например, ряд теоретических установок основывается на том, что ценность произведения искусства связана с некой нематериальной

© Пескишева К.С., 2023

Дата поступления: 08.04.2023. Дата одобрения после рецензирования: 19.05.2023. Дата публикации: 28.06.2023.

составляющей данности. Так называемая тенденция «дематериализации» искусства встроена в современную теоретическую парадигму благодаря работе Люси Липшард, которая пишет так: «Conceptional art ... means work in which the idea is paramount and the material form is secondary» [Lippard, 1973. p. 7]. Однако «идея» произведения искусства как нечто сопоставимое материальному воплощению исследовалась и раньше – в частности, ретроспективное исследование Эрвина Панофски (первое издание 1924 г.) основано на критической апелляции в платоническому представлению о природе искусства, в котором материальное воплощение также вторично по отношению к «идее» [Панофски, 2002]. В то же время в условиях арт-рынка актуальное искусство имеет вполне материальную стоимость. Современные теории не сходятся ни в представлении о природе искусства, ни в положениях о функции искусства, ни в определении функции художника в актуальном искусстве. Например, с одной стороны, как констатировал Ролан Барт, художник/автор символически «мертв» сразу после того, как произведение закончено и передано вниманию зрителя. [Barthes, 1967]. В современном искусстве все более актуально коллективное авторство и коллаборации; показательна в этом смысле программа кассельского фестиваля Documenta XV (2022), впервые возглавленная не единоличным куратором, но группой [Documenta Fifteen]. С другой стороны, хрестоматийные имена художников, уже вписанных в историю искусства – такие как Энди Уорхол, Джефф Кунс, Дженни Хольцер, Герхард Рихтер – по крайней мере, в пределах арт-рынка никак не менее резонансны, чем арт-группы и коллаборации. Показательна в этом отношении статистика за 2022 год: среди самых успешных и самых продаваемых авторов нет ни одной группы художников [Top 50 Contemporary Artists]. В теории нет общего знаменателя ни по одному из этих аспектов.

Используя подходы и методы гуманитарных наук, обращаясь ко всевозможным концептуальным дискурсам, теоретики и художники формируют самые разные точки зрения на то, что может представлять собой «искусство». Междисциплинарные исследования дополнительно усложняют поиск возможного общего знаменателя, так как значения, приписываемые искусству, выходят далеко за пределы искусствоведческой дисциплинарной предметности. Например, в том случае, когда произведение искусства из немого объекта для интерпретации преобразуется в специфическую среду или повод для построения новых культурных связей¹.

Художник, который работает в описанной актуальной ситуации, сам формирует новые смыслы и дает концептуальные определения понятиям, которые он использует в своей работе. Однако, если его решения имеют ситуативный характер и подвержены преходящему влиянию концепций и трендов, его художественная программа теряет целостность, осмысленность, а его произведения приобретают сиюминутный, реакционный характер – отражают проходящие тенденции и не имеют при этом общего теоретического основания. В таком случае профессиональная реализация, которая в идеале является методической поступательной последовательностью действий, является фрагментарным, спорадическим, проходящим событием, а не процессом. Вместо того, чтобы осознанно выстраивать свою профессиональную *стратегию*, художник вынужден надеяться на случай. А это по понятным причинам далеко не всегда продуктивно. Мы знаем множество примеров таких художников, которые не с первого раза добились признания². А ведь существует еще больше примеров профессиональных неудач, о которых мы не знаем. Быть может, таким образом реализуется механизм «естественного отбора» и в поле зрения историков попадает лишь то, что действительно важно, ценно для своего времени. Мы учитываем вариативность механизмов маркирования произведения как ценности – эти механизмы исходят из предметоформирующей позиции, в первую очередь, из концептуального представления о том, что такое искусство. Исходя из этого мы полагаем, что причиной становится надежда на удачу и

¹ Этот феномен закреплен в первую очередь в теории Дэвида Джослита, в частности, в работе «Поле искусства», переведенной на русский язык [Джослит, 2017].

² Например, Ай Вейвей начинал свою профессиональную деятельность в Нью Йорке, однако тогда его стратегия как адаптивная, не связанная с объективными факторами его биографии (с тем, что мы здесь называем исходным материалом художественной деятельности), не сработала. [Xianting, Rui, p. 52-54].

К.С. Пескишева *Стратегирование художественной деятельности
как инструмент профессиональной реализации художника*

неспособность художников выстраивать индивидуальную стратегию, удерживая баланс между актуальными тенденциями и индивидуальной художественной стратегией.

В настоящем исследовании методологически обоснована и решена проблема потенциальной непоследовательности в построении индивидуальной художественной стратегии. В основе методологии исследования лежит *деятельностный подход* [Штейн, 2017]. В соответствии с этим подходом, все процессы, связанные с осмыслением, созданием, презентацией произведения искусства мы объединяем понятием «художественная деятельность». Именно в аспектах деятельности возможно зафиксировать константы, усмотреть потенциальную системность в профессиональной реализации художника. Любая деятельность системна по определению – «она является системой со всеми системными признаками (целостность, структурность и т.д.)» [Штейн, 2017, с. 101]. В самом слове «деятельность» присутствуют защитные коннотации некоего «механизма» воспроизводства, алгоритмизирующего и репродуцирующего эту деятельность в долгосрочной перспективе. Именно деятельность может образовать «такую структуру, которая за счёт повторяемости (реальной или потенциальной) приобретает принципиальную устойчивость» [Штейн, 2020, с. 32], в соотношении с которой мы можем говорить о профессиональной самореализации субъекта (художника). Описание художественной практики как системной деятельности является основанием для потенциального стратегирования художественной деятельности, то есть формирования плана реализации индивидуальной художественной стратегии.

Цель настоящего исследования – сформировать модель художественной стратегии как методологический инструмент, который позволит художнику избежать ненужных ошибок в профессиональной реализации.

1. Методическое представление художественной деятельности

Исходная теоретическая проблема нашего исследования заключается в том, что во множественных дефинициях и подходах к определению «художественной деятельности» отсутствует теоретическая модель самого исследуемого предмета – отсутствует структура, которая благодаря цикличности могла бы приобрести устойчивый характер. Из этого мы выводим два следствия. Во-первых, в таких условиях невозможно полноценно вписать искусство в устойчивую систему гуманитарного знания. Вместо того, чтобы говорить о явлении в целом, теоретики и историки вынуждены ограничиваться направлениями, примерами, пространственно-временными координатами и отдельными концептуальными точками зрения, чаще всего полемическими³. А во-вторых, и в этом мы усматриваем практическую проблему настоящего исследования, художник не может полноценно выстраивать профессиональную деятельность, так как исходит из субъективной позиции, из концептуального гибрида знаний, умений и навыков, которые не дают ему видеть ни полной картины той действительности, в которой он находится и функционирует, ни отдельных ее функциональных деталей. Например, если он пытается вписать свое искусство в направление абстрактного экспрессионизма, но забывает при этом, что живет в XXI веке и его исходный материал, а также его инструменты радикально отличаются от того, с чем в свое время работали, например, Джексон Поллок и Марк Ротко.

В данном исследовании мы предлагаем решение этой проблемы, встраивая представление о том, что такое искусство, в системный тип проектируемой художественной деятельности, которая обусловлена следующими исходным представлениями: что планируется получить в качестве продукта и какова та процессуальная цепочка, которая гарантированно приведёт к результату, к созданию продукта [Щедровицкий, 1975]. Для этого в начале необходимо обратиться к существующему определению деятельности: «*Деятельность – это перевод исходного материала в такое состояние, которое по отношению к тем процессам (действиям), с использованием*

³ Например, сборник «Искусство с 1900 года» является своего рода полемическим актом супротив теории Клементы Гринберга, это работа учеников, выступивших против своего учителя [Фостер, Краусс, Буа, Бухло, Джослит, 2014].

которых осуществлялся перевод, может быть охарактеризовано как продуктивное, то есть законченное и не предполагающее реализации к нему иных процессов в условиях уже реализованной процессуальной множественности, что выражается в закреплении для каждой деятельности устойчивого продуктивного контейнера, в который «упаковывается» потенциально уникальная формосодержательная целостность продукта, полученная из исходного материала в результате реализации данной процессуальной множественности, которая при принципиальной вариативности как самих процессов, так и их последовательности, приобретает репродуктивный данный продуктивный контейнер циклический характер» [Штейн, 2017, с. 101]. Это определение фундаментально для настоящего исследования – оно полагается в основу формирования и схематического выражения методического представления художественной деятельности.

В методическом представлении деятельности (рис. 1) независимо от ее конкретизации ключевым элементом является так называемый «продуктивный контейнер» [Штейн, 2020, с. 92-93]. В рамках художественной деятельности таким продуктивным контейнером является произведение искусства. В контексте теории искусства термин «продуктивный контейнер» как теоретическая единица обладает преимуществом – допустимой вариативностью конечной формомодержательной целостности. Ведь произведение современного искусства может быть выражено не только в форме живописи или скульптуры, но также звука или запаха, текстовой информации или преобразования ландшафта. По отношению к формосодержательной целостности продукта художественной деятельности в XXI веке не существует никаких ограничений, но само понятие «произведение искусства» существует – это и есть «продуктивный контейнер».

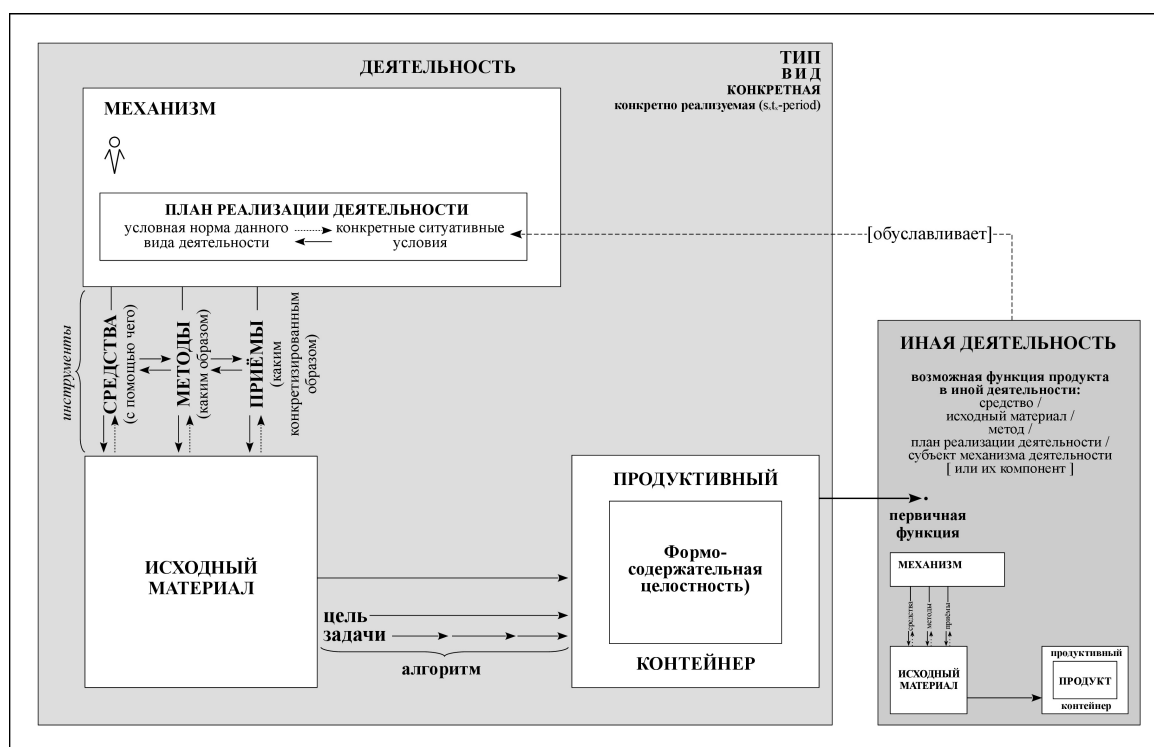


Рис. 1.

Методическое представление деятельности

Продуктивный контейнер – один из главных, но не единственный компонент деятельности. С.Ю. Штейн в статье, посвященной проблематике художественной деятельности, перечисляет следующие ее компоненты [Штейн, 2020, с. 92-98]:

- «механизм деятельности», образуемый субъектами деятельности по плану, который соответствует виду деятельности и ситуативным условиям ее реализации;
- «исходный материал», который служит сырьем для создания продукта;

К.С. Пескишева *Стратегирование художественной деятельности
как инструмент профессиональной реализации художника*

- «продуктивный контейнер»;
- продукт, то есть конечная формосодержательная целостность;
- «соотносимые между собой инструменты деятельности, с использованием которых исходный материал переводится механизмом в состояние продукта»;
- средства, которые дают манипулировать исходным материалом, методы, обуславливающие то, как реализуются эти манипуляции, и приёмы, то есть конкретные способы манипуляции;
- алгоритм, то есть «последовательность процессов/задач, переводящая исходный материал в состояние продукта» и обусловленная целеполаганием;
- первичная функция продукта, то есть «предполагаемое использование продукта деятельности в иной деятельности» [Штейн, 2022, с. 89].

В качестве примера реализации компонентов деятельности разберем работу Роберта Раушенберга «Стертый де Кунинг» [Rauschenberg, 1953]. Механизм одного цикла деятельности по производству произведения искусства – апроприация уже существующей работы Виллема де Кунинга. Исходный материал – собственно рисунок де Кунинга, а также вся его информационная аура. Продуктивным контейнером является произведение искусства, продуктом – критическое и ироничное художественное высказывание в форме стертого рисунка именитого художника. Средства Раушенберга в этой работе – это ластик и способность вербализировать свое высказывание. С использованием данных средств реализуются процессы – стирание и концептуализация. Метод Раушенберга здесь можно характеризовать как деструкцию или осмысленный вандализм, прием – как частичное уничтожение или «дематериализация» работы де Кунинга. Алгоритм, если верить описаниям [Cain, n.d.], был таков: сформировав замысел, художник наведаясь к своему коллеге, уговорил его продать работу, а затем, стерев его рисунок, представил готовую вещь как свою работу, разъяснив при этом историю ее создания.

Первичная функция продукта лежит в области теории, теоретического представления: работа Роберта Раушенберга становится высказыванием, перечеркивающим привычное представление об авторстве и произведении искусства. Таким образом, произведение может быть функционально использовано в условиях мыслительной деятельности, использующей информацию о нем в качестве исходного материала, который либо сам по себе, либо в совокупности с иным исходным материалом полагается в основу умозаключения. Конечная формосодержательная целостность произведения, рассмотренного как отдельный цикл художественной деятельности, напрямую зависит от первичной функции и от исходного материала. Продуктивный контейнер же определяется самим художником – в первую очередь, исходя из наличествующей концептуальной установки в отношении того, что такое искусство.

2. Условия определения продуктивного контейнера художественной деятельности

Именно допустимостью любой формы продуктивного контейнера художественная деятельность отличается от других видов человеческой активности. Однако все вариации конечной формосодержательной целостности продукта художественной деятельности обладают одной общей чертой: продукт подразумевает воздействие на зрителя и формирование в его сознании нового фактора данности, ее невербального компонента – это может быть и изменение материальной данности, и оригинальная мысль. Для ответа на вопрос «что такое искусство» нам не важна фокусировка на материальных и информационных факторах, но важно то, что произведение воздействует на реципиента, апеллируя к различным формам восприятия информации.

В теории искусства существует множество концептуальных определений самого «искусства» как продукта художественной деятельности. В опыте теоретиков мы видим не только диаметрально противоположные дефиниции «искусства» как продукта художественной деятельности, но наличие противоположных взглядов на саму потенциальную возможность вывести устойчивое определение. Так, американский философ Моррис Вейц утверждает, что достаточных условий для определения понятия «произведение искусства» не существует в принципе [Вейц, 1997]. Философ Джордж Дики,

напротив, сторонник дефиниции. По его мнению, термин «произведение искусства» связывает продукт художественной деятельности с определённой категорией артефактов и, возможно, именно артефактность искусства отличает его от не-искусства. Дики определяет произведение искусства как «артефакт, которому какое-либо общество или социальная группа присвоили статус кандидата для оценки» [Дики, 1997, с. 245]. Философ говорит об особом виде потенциальной эстетической оценки, результатом которой становится «характеристика наших переживаний от картин, стихов, романов и тому подобного» [там же]. Таким образом, оценка подразумевает результат переживания качеств предмета как неких невербальных компонентов данности, которые некто находит достойными или ценными.

Но каковы критерии достойности и ценности? Ответ: они вариативны, они зависимы от концептуального определения «искусства». Казалось бы круг на этом замыкается. Но применение деятельностного подхода позволяет расширить горизонт теоретизирования и включить в теорию самих теоретиков. По мысли С.Ю. Штейна, определение «искусства» имеет субъектно-натуралистический характер, так как оно принципиально недоказательно. На практике такое определение формируется субъектом, исходящим из наличествующих концептуальных установок, то есть из представления о том, что такое искусство (рис. 2). Наличествующие концептуальные установки могут быть связаны с различными дискурсами – такими как институциональная критика, постконцептуальное состояние искусства [Osborne, 2002], метамодернизм [Vermeulen, van den Akker, 2010] – или же с личным опытом автора⁴.

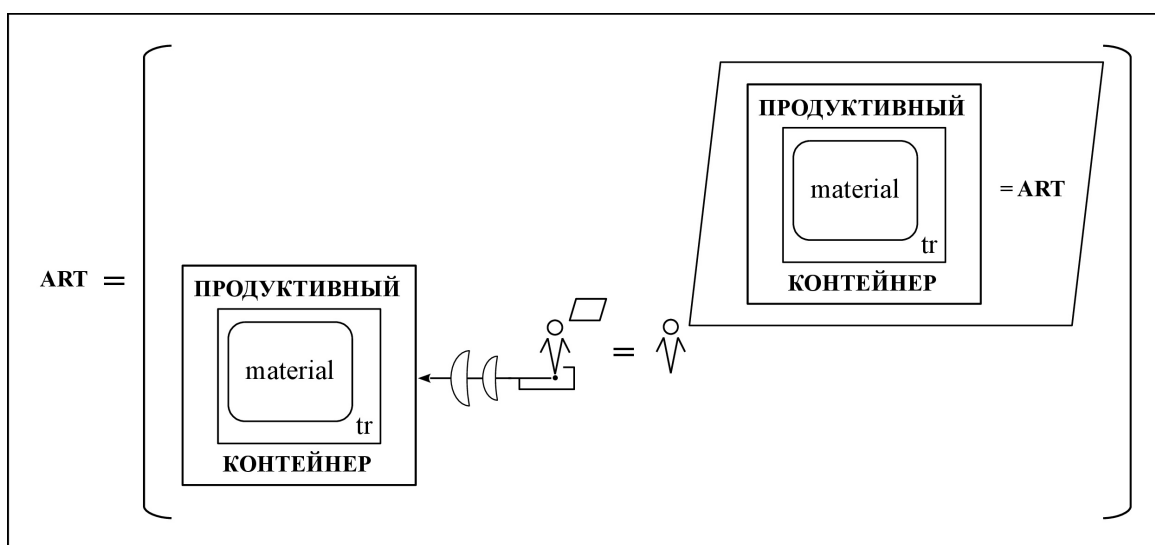


Рис. 2.

Субъектно-натуралистические онтологии искусства

С.Ю. Штейн выделяет два варианта формирования субъектно-натуралистического определения искусства [Штейн, 2022, с. 101-102]:

1. в «субъектно-субъектно-натуралистических» онтологиях искусства – определение не зависит от наличия или отсутствия тех или иных компонентов в формосодержательной целостности рассматриваемого продукта;

2. в «субъектно-объектно-натуралистических» онтологиях искусства: определение связано с утверждением наличия в формосодержательной целостности продукта такого аспекта, который позволяет маркировать этот продукт как произведение искусства.

В первом случае определение произведения искусства исходит из самих познавательных установок, применяемых в отношении формосодержательной целостности. В качестве

⁴ Например, в работах Василия Кандинского, который в основу своего метода положил личное впечатление, описанное в мемуарах: «Ярко помню, как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы - все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. ... Когда я наконец вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее» [Кандинский, 2001, с. 36-37].

К.С. Пескишева *Стратегирование художественной деятельности
как инструмент профессиональной реализации художника*

концептуальной установки, безотносительной формосодержательной целостности, выступает уже сформированное представление о том, что такое искусство. Например, реди-мейд Марселя Дюшана как продукт номиналистского акта [Дюв, де, 2012] наделен определением «искусство» в рамках самостоятельной концептуальной установки, сформированной автором произведения. Маркирование и продуцирование здесь фактически совпадают.

Во втором же случае маркирование формосодержательной целостности как произведения искусства выглядит следующим образом: субъект, маркирующий произведение искусства, усматривает в формосодержательной целостности конкретный критерий, по которому формосодержательная целостность определяется как искусство. Таким определяющим аспектом может быть функция предмета или же стилистика. Этот принцип лежит, например, в основе типологизации древних памятников искусства⁵ и в сложившейся искусствоведческой традиции формально-стилистического анализа. Художественный номинализм Дюшана как основание для маркирования некоего объекта как произведения искусства (в данном случае, реди-мейда) тоже может быть рассмотрен в качестве концептуальной установки в пределах субъектно-объектно-натуралистической онтологии – как беспрецедентное расширение набора критериев, позволяющих маркировать объект как произведение искусства. В таком ракурсе номинализм представляется не как самостоятельный специфический дискурс или прием, а как продолжение и развитие исторической логики авангардного искусства и, в конечном счете, истории искусства в целом – как пересмотр продуктивного контейнера художественной деятельности, то есть самих оснований для маркирования объекта «произведением искусства», для определения его принадлежности к тому, что Д. Дики называет особой группой артефактов.

Произведение искусства в контексте настоящего исследования возможно определить как вариативный продуктивный контейнер художественной деятельности. Сама художественная деятельность определяется следующим образом: это «создание такой формосодержательной целостности, в условиях потенциально любого продуктивного контейнера, которая за счёт манипулирования вниманием, мыслительной активностью и эмоциональным состоянием воспринимающего её человека вменяла бы ему выражаемую через неё внеязыковую объектно выраженную информацию, не являющуюся замещением (симуляцией замещения) перцептивного образа в качестве факта» [Штейн, 2022, с. 103]. Как основа методического представления художественной деятельности данное определение допускает вариативность отдельных компонентов, вмещающая любые возможные итерации концептуальной установки в отношении продуктивного контейнера художественной деятельности. Это определение также принципиально открыто любым возможным спецификациям формосодержательной целостности продукта.

Если мы говорим об «искусстве» с точки зрения методологии, необходимо также учесть, что методологически продукт любой деятельности предполагает некую функцию. Какова же предполагаемая функция продукта художественной деятельности? Какова его ценность? Сегодня произведение искусства может обладать «стремящейся к нулю» практической полезностью. Принято считать, что ценность искусства в принципе не связана с утилитарными функциями и с функциональностью вообще. При вариативности конкретизированного определения произведения искусства – не методологического, а концептуального, внутрипредметного – каждое теоретическое построение, каждое столкновение с эмпирическим материалом требует установления определенных «правил игры». Для художественной деятельности необходимы конкретные условия, критерии продукта, при реализации которых продукт будет являться произведением искусства и будет обладать первичной функцией. Доказательно возможно выделить два варианта целеполагания, связанного с конечной функцией произведения искусства.

– целью может быть создание такого произведения, которое будет востребовано в настоящее время, станет безотлагательным эстетическим событием;

⁵ Один из ранних примеров применения метода типологизации в отношении произведений искусства – труд английского археолога Джона Бизли, зафиксированный в работе 1956 г. [Beazley, 1956].

– произведение искусства создается в отложенном режиме востребованности, то есть предполагается, что публика (теоретики, арт-критики, другие художники или же зрители, не интегрированные в арт-дискурсы) будет заинтересована произведением в будущем. В истории авангардного искусства во Франции существует целая плеяда произведений, определенные функции которых были реализованы лишь несколько десятилетий спустя – в искусстве неоавангарда, когда произведения сюрреалистов, дадаистов и других групп были заново открыты [Foster, 1994] и осмыслены в контексте истории [Buchloh, 1991]. В частности, художественное наследие Марселя Дюшана во Франции было забыто на долгое время и реабилитировано только в 1950-е гг. – в первую очередь, вместе с возникновением американского неодадаизма.

Итак, представление о функциональности произведения искусства актуализирует вопрос о целеполагании художественной деятельности – направлена она в перспективу или же является инструментом незамедлительной реализации замысла, воплощение которого оказывается сразу же востребованным. Однако для полного методического представления художественной деятельности такого общего представления о функции произведения искусства недостаточно. Поэтому мы выдвигаем следующую гипотезу: первичная функция продукта художественной деятельности реализуется в условиях *иной* деятельности. То есть продукт художественной деятельности является компонентом, необходимым для реализации цикла другой деятельности – например, цикла экспертной деятельности, реализуемой теоретиками искусства или другими представителями профессионального сообщества. В рамках такой экспертной деятельности наличествующая формосодержательная целостность продукта художественной деятельности должна быть конвенциональным образом маркирована как искусство.

Так, продукт художественной деятельности Марселя Дюшана, в условиях «субъектно-объектно-натуралистических» онтологий, является своеобразным вкладом в экспертную деятельность – например, в формирование концепции «живописного номинализма» в исследовании Тьерри де Дюва [Дюв, де 2012]. А в современном междисциплинарном поле продукт художественной деятельности может принести плоды в сопряженную исследовательскую деятельность – вплоть до потенциальных научных открытий, например, в рамках «Deep media studies»⁶. То есть продукт одного полноценного цикла художественной деятельности интегрирован в иную деятельность в качестве одного из компонентов. Таким образом функция самой художественной деятельности в контексте настоящего исследования определяется так: создание условий для реализации иной деятельности, которая может быть связана с практикой или теорией и которая может быть реализована потенциально в любой дисциплинарной предметности (хотя чаще всего реализуется именно в экспертной искусствоведческой деятельности).

3. Методическое представление деятельности по стратегированию художественной деятельности

Маркирование формосодержательной целостности в качестве произведения искусства исходит из представления о том, что такое искусство – представления, актуального для отдельно взятого цикла художественной деятельности. Это представление в свою очередь исходит из степени осведомленности субъекта художественной деятельности о нем. При этом субъективное представление об искусстве может быть разным. С.Ю. Штейн выделяет здесь три возможных ситуации [Штейн, 2022, с. 108-109]:

1. автор располагает информацией о том, что есть искусство; исходя из этой информации, он производит некую формосодержательную целостность и маркирует ее как произведение искусства;
2. автор также располагает информацией о том, что есть искусство; однако, исходя из этой информации, он не определяет произведенную им формосодержательную целостность как искусство; в таком случае мы ставим знак неравенства между представлением об искусстве и процессом производства формосодержательной целостности;

⁶ Например, художница Шарлотта Джарвис вместе с ученой-репродуктологом Сусаной Чува де Соуза Лопес из Лейденского университета экспериментирует с созданием сперматозоидов из клеток женского организма. [Jarvis, n.d.]

К.С. Пескишева *Стратегирование художественной деятельности
как инструмент профессиональной реализации художника*

3. автор не располагает информацией о том, что есть искусство, и в ходе производства формосодержательной целостности не руководствуется концептуальным определением конечного продукта; даже в таком случае возможно, что произведенная автором формосодержательная целостность соответствует одному из наличествующих, но не известных автору представлений о том, что такое искусство, попадает в один из вариативных продуктивных контейнеров художественной деятельности, и, соответственно, может быть апостериори маркирована как произведение искусства – например, по итогам экспертного заключения.

Необходимо отметить, что на практике эти варианты редко существуют в чистом виде и ситуации маркирования произведения искусства имеют гибридный характер. Например: автор обладает представлением о том, что есть искусство, однако это представление хаотично и/или не охватывает всех аспектов проектируемой формосодержательной целостности.

Чтобы привести систематическую деятельность в соответствие с этими критериями и учесть это при планировании цикла (или циклов) художественной деятельности, необходимо выйти за рамки собственно художественной деятельности и обратиться в тому, что мы называем *деятельностью по стратегированию художественной деятельности* (рис. 3). Таковая предполагает субъекта деятельности, который занимает позицию методолога. Несмотря на то, что субъектом деятельности по стратегированию может быть и сам художник (тогда речь идет о рефлексивном стратегировании), его первейшая задача как субъекта стратегирования – мыслить методологически, то есть временно сменить позицию автора на позицию методолога. Субъект художественной деятельности, автор, находится внутри этой художественной деятельности и занимает определенную предметоформирующую позицию, основываясь на специфических концептуальных установках в отношении того, что такое искусство. В этой позиции он не способен объективно оценивать исходную ситуацию – в первую очередь представление о том, что такое искусство, и то, каким образом это представление связано с наличествующими концептуальными установками. Исходя из этих установок художник имплицитно артикулирует свою художественную деятельность в Artist Statement. Для того, чтобы освоить функции методолога, художнику необходимо выйти на методологическую позицию, временно приостановив саму художественную деятельность и отложив в сторону функцию художника. Только так художник может стать субъектом систематически реализуемой деятельности по стратегированию художественной деятельности, то есть занять позицию методолога, не привязанную к субъективным представлениям о художественной деятельности и субъективным ожиданиям от ее реализации.

Важно, что стратегирование как деятельность «над» художественной деятельностью, как взгляд со стороны на художественную практику и формирование плана действий включает в себя и вопрос о встраивании продукта художественной деятельности в *иную* деятельность (в соответствии с нашей гипотезой). Это возможно и функционально, поскольку предметно деятельность по стратегированию шире, чем один цикл художественной деятельности. Стратегия же, несомненно, шире отдельного цикла производства, соответствующего концептуальным установкам в отношении того, что такое искусство. Соответственно, стратегия может быть шире одного цикла художественной деятельности, включая в себя и иную деятельность, функциональным компонентом которой может стать ее продукт. В том числе поэтому стратегирование лежит за пределами профессиональных компетенций художника. Если субъект художественной деятельности не осведомлен о правилах иной деятельности, в которую встраивается продукт его художественной деятельности, ему стоит прибегнуть к помощи методолога.

Результатом адекватно организованной деятельности по стратегированию является методическое представление одного *цикла* художественной деятельности с учетом запланированной первичной функциональности получаемого в ее условиях продукта. Субъект реализует цикл своей деятельности в условиях, определенных компонентами деятельности по стратегированию художественной деятельности, а также компонентами самой художественной деятельности.

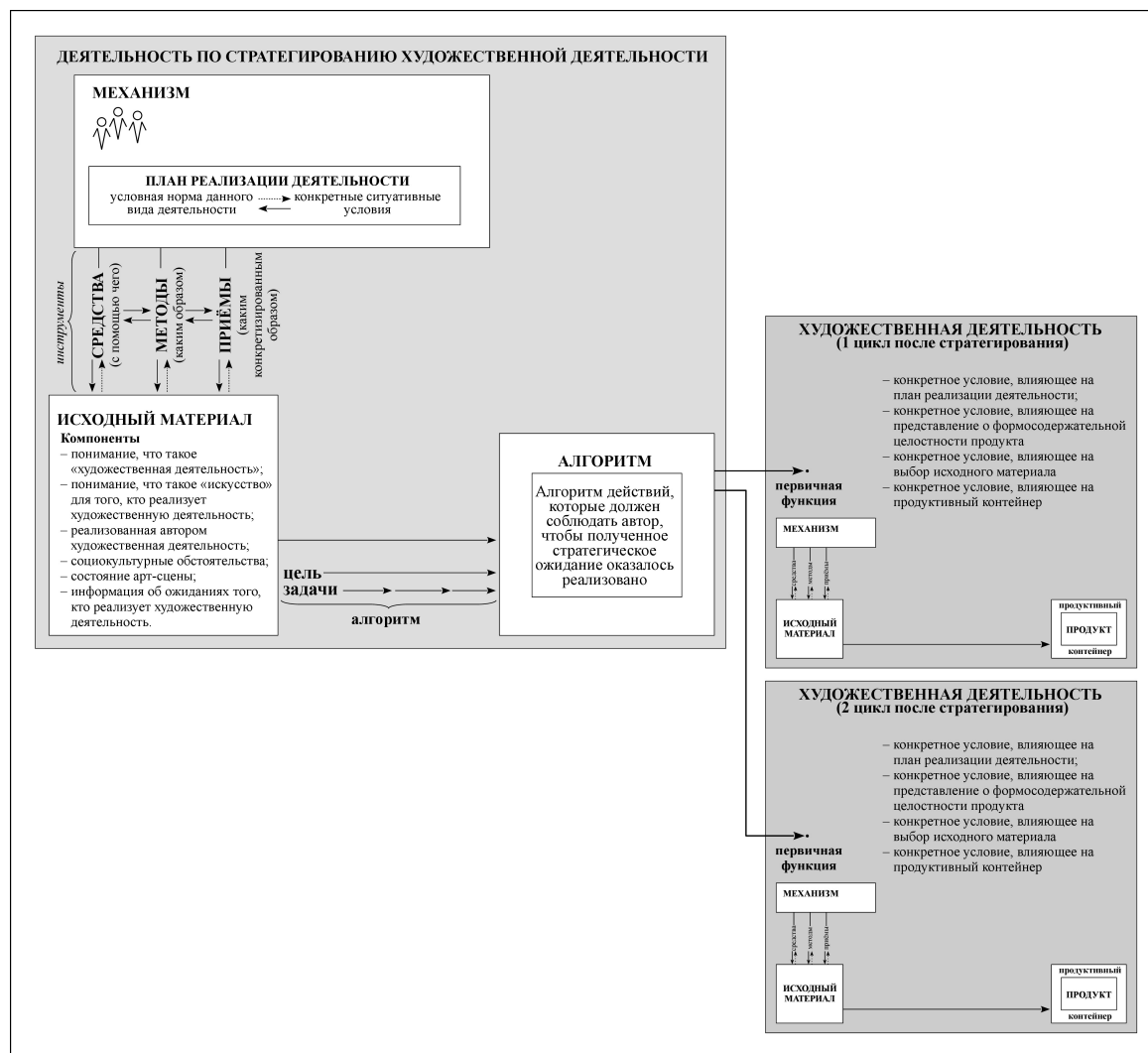


Рис. 3.

Методическое представление деятельности по стратегированию художественной деятельности

Исходный материал деятельности по стратегированию включает в себя следующие аспекты, к которым должно адаптировать индивидуальную стратегию для учета всех изначально наличествующих факторов:

1. представление о том, что есть произведение искусства как продукт художественной деятельности;
2. конкретизированное понимание, что такое художественная деятельность, основанное на концептуальном и/или контекстуальном определении продукта художественной деятельности;
3. реализованные и опубликованные ранее, до начала стратегирования, продукты художественной деятельности – как части художественной деятельности, как цикла, не замкнутого на одном продукте в виде одного произведения;
4. социокультурные обстоятельства – состояние арт-сцены. При наличии этого компонента стратегирование художественной деятельности имеет конъюнктурный характер. В данном случае продукт деятельности по стратегированию будет зависеть от того, в какой контекст необходимо вписать художественную деятельность. В рамках этого компонента мы можем говорить о бэкграунде художника, то есть о доступном ему социокультурном контексте, с которым он может работать и в отношении которого он может выстраивать как адаптивные, так и критические художественные высказывания. Социокультурный бэкграунд художника может быть любым – экономическим, историческим или биоинженерным. Важно здесь то, что в зависимости от бэкграунда субъекта художественной деятельности на первый план выходят те или иные социокультурные контексты и обстоятельства, трансформированные, преломленные в призме его индивидуальной картины мира;

5. информация об ожиданиях субъекта художественной деятельности, дополняющая наше представление о том, что конкретно должно быть продуктом стратегирования. Фундаментально, здесь могут быть следующие варианты: концептуализация реализованной автором художественной деятельности как исходного материала; подготовка к первому циклу художественной деятельности, реализуемому автором – в таком случае в наличествующем исходном материале отсутствует реализованная автором ранее художественная деятельность; структурное изменение художественной деятельности путем добавления или изъятия отдельных ее компонентов; приведение дальнейшей стратегии художественной деятельности в соответствие с конкретной концептуальной установкой с учетом реализованной автором художественной деятельности.

Перечисленные аспекты исходного материала обуславливают масштаб стратегирования художественной деятельности вне зависимости от наличествующей концептуальной установки. По масштабу мы выделяем следующие варианты деятельности по стратегированию художественной деятельности:

1. *Локальное* стратегирование художественной деятельности как перевод исходного материала в продукт в виде гарантированного функционирования продукта художественной деятельности и самой художественной деятельности в определенных социокультурных условиях, а также социокультурных обстоятельствах художественной сцены:

а) в случае, если от художника поступает запрос на сиюминутную реализацию произведения в пределах арт-рынка. При такой исходной установке мы говорим о конъюнктурном стратегировании, при котором исходным материалом являются социокультурные обстоятельства, то есть актуальное на данный момент состояние арт-сцены;

б) в случае запроса на реализацию произведения в рамках специфического дискурса – тогда конъюнктура арт-рынка может быть одним из аспектов исходного материала, однако общее определение последнего будет централизовано представлением о том, чем является «искусство» для того, кто реализует художественную деятельность. Продуктом такого локального стратегирования будет некая инновационная формосодержательная целостность, тождественная высказыванию в рамках теоретического дискурса. Таким теоретическим дискурсом может быть как институциональная критика или деколониальная проблематика, так и, например, теория медиа. В конце концов художественное высказывание может стать коррелятом специфической концептуальной теории, образным продолжением теоретического исследования. Так, например, Хито Штейерль в своих работах актуализирует собственное концептуальное исследование изображения, изложенное в ряде теоретических эссе [Штейерль, 2021, с. 17-73].

2. *Глобальное* стратегирование художественной деятельности исходит из запроса:

а) на конструирование целостного образа личности автора, формирование индивидуальности художника как «бренда». Исходным материалом стратегирования в отношении представления о личности автора является информация об ожиданиях субъекта, реализующего художественную деятельность, а также, исходя из первой предпосылки, информация о социокультурных обстоятельствах – например, о необходимости интеграции «бренда» в концептуальный дискурс. При этом продукт стратегирования может быть сформирован спустя относительно большое количество времени. Актуальный рабочий пример такой стратегии – художественная практика Ай Вэйвэя, которая выходит далеко за рамки выставочного пространства и тех материальных объектов, которые он конструирует. Без биографии Ай Вэйвэя и ее актуализации в художественных проектах уникального, узнаваемого авторского «почерка» не существовало бы;

б) на структурирование художественной деятельности – выявление общих аспектов формосодержательной целостности в работах автора и приведение их к концептуальному единству. Принципиально важным исходным материалом стратегирования в таком случае является ранее реализованная автором художественная деятельность. Результатом деятельности по стратегированию может быть определение или концептуализация цельного корпуса работ, разделение его на отдельные серии, а также выражение общей концепции. Необходимо отметить,

что речь здесь не только о произведенных объектах, маркированных как произведения искусства, и о том, контексте, в котором работает художник, но также и о других аспектах художественной деятельности – например о механизме маркирования формосодержательной целостности как произведения искусства или его информационной ауры. Например, цикл художественной деятельности Марселя Дюшана, продуктом которого является «Фонтан» (1917), связан не столько с материальной формой, сколько с перформативным, игровым способом его презентации – художник ведь не только создал провокационное высказывание, но и сам критиковал его, будучи членом жюри, принимавшего проект [Балаш, 2017]. Таким образом, художник реализовал функции субъекта художественной деятельности и субъекта экспертной деятельности на материале одной формосодержательной целостности – посредством включения в эту формосодержательную целостность экспертную оценку, сделав высказывание критика частью произведения художника.

Таким образом мы описываем генеральное стратегирование. Однако в рамках деятельности по стратегированию художественной деятельности имеют место отдельные этапы для рефлексивной оценки эффективности и корректировки. Например, в случае если мы занимаемся конструированием индивидуальности художника, то необходимо делать остановки для того, чтобы критически оценить работу и актуализировать исходный материал – выяснить, не изменились ли его компоненты в ходе уже реализованных после исходного стратегирования одного или ряда циклов художественной деятельности.

Специфический дискурс, в соответствии с которым в ходе деятельности по стратегированию приводится художественная деятельность, также может трансформироваться. Поэтому необходима в том числе поэтапная оценка эффективности стратегирования, направленного на приведение дальнейшей стратегии художественной деятельности в соответствие с конкретной концептуальной установкой, связанной с этим специфическим дискурсом. Например, центральной темой искусства, сфокусированного на экологической проблематике, в прошедшем веке было экологичное потребление. Сегодня же эта тема в значительной степени конкретизирована и направлена в том числе на деятельность институтов искусства и самих художников⁷.

4. Продукт стратегирования художественной деятельности

Ключевым этапом деятельности по стратегированию художественной деятельности является определение *алгоритма*, на основе которого в дальнейшем будет реализован цикл или множество циклов художественной деятельности. У алгоритма есть ряд первичных функций. В любом случае это соотнесенное с компонентами исходного материала стратегирования художественной деятельности конкретное условие, которое может быть задано одним или несколькими из следующих элементов художественной деятельности (в зависимости от наличествующей концептуальной установки):

- план реализации;
- представление о формосодержательной целостности продукта;
- выбор исходного материала;
- продуктивный контейнер.

Алгоритм определяет то, каким образом субъектом в художественной деятельности должны быть реализованы все последующие после начала осознанного стратегирования циклы художественной деятельности. В конечном счете, первичная функция продукта каждого цикла работает на реализацию целостного алгоритма. Например, художник в ходе реализации ряда отдельных циклов художественной деятельности создает серию продуктов (произведений), совокупность которых представляет его как своеобразный уникальный индивидуальный образ, «бренд», который затем он и использует в дальнейших циклах художественной деятельности.

⁷ Об этом свидетельствует, например, создание Gallery Climate Coalition, цель которой обеспечить экологичное функционирование институтов искусства – в частности при перемещении предметов искусства в рамках выставочных проектов, в той ситуации, когда современное искусство чаще всего оставляет ощутимый углеродный след в атмосфере. [Gallery Climate Coalition, n. d.]

К.С. Пескишева *Стратегирование художественной деятельности
как инструмент профессиональной реализации художника*

Этот процесс и является продуктом деятельности по стратегированию художественной деятельности. То есть продуктом стратегирования является не произведение искусства, а осознанно нормируемая деятельность, продуктом которой уже становится произведение искусства, а также его контекстуализация, институционализация, окупаемость (все это зависит от изначальной цели, сформулированной в рамках стратегирования).

Таким образом, продуктивным контейнером деятельности по стратегированию художественной деятельности является алгоритм действий. Формосодержательная целостность деятельности по стратегированию художественной деятельности, константно характеризующаяся конкретикой выявленного алгоритма, заключается в последовательности действий, которые должен соблюдать субъект художественной деятельности, чтобы в конечном итоге произвести продукт художественной деятельности, соответствующий одной из возможных наличествующих концептуальных установок в отношении продукта художественной деятельности.

Методическое представление деятельности по стратегированию художественной деятельности включает в себя условие вариативности концептуальных установок и необходимости спецификации общего рамочного алгоритма действий в соответствии с компонентами исходного материала деятельности по стратегированию художественной деятельности. Например, если субъект художественной деятельности стремится интегрировать продукт своей деятельности в специфический предметоформирующий дискурс, то ключевыми исходными компонентами деятельности по стратегированию художественной деятельности будут социокультурные обстоятельства и определение художественной деятельности. В таком случае в рамках стратегирования художественной деятельности необходимо провести аккумуляцию актуальной информации о социокультурных обстоятельствах и дополнить недостающими элементами имеющийся бэкграунд субъекта художественной деятельности. Затем необходимо разработать алгоритм приведения художественной деятельности в соответствие с наличествующей концептуальной установкой, исходя в том числе из других компонентов – из бэкграунда субъекта художественной деятельности, из дополнительной информации об ожидаемых результатах стратегирования.

В случае, если результат цикла, реализованного субъектом художественной деятельности, не соответствует наличествующей концептуальной установке по мнению самого субъекта, необходимо верифицировать наличествующую концептуальную установку как субъективное представление о художественной деятельности и продукте художественной деятельности, то есть бэкграунд субъекта художественной деятельности, а затем сравнить с определенными в качестве исходного материала социокультурными обстоятельствами. В зависимости от результата необходимо скорректировать компоненты исходного материала художественной деятельности, в том числе возможно и продуктивный контейнер, соответствующий наличествующей концептуальной установке. Таким образом, верификация и возможная корректировка исходного материала деятельности по стратегированию художественной деятельности и самой художественной деятельности входят в ряд компетенций субъекта деятельности по стратегированию художественной деятельности и являются важной частью самого стратегирования.

Адаптация исходного материала художественной деятельности к исходному материалу деятельности по стратегированию может быть также реализована в рамках деятельности по стратегированию художественной деятельности. Например, отсутствие представления о продукте художественной деятельности – то есть представления о том, что такое искусство, как компонента исходного материала деятельности по стратегированию художественной деятельности – может быть определено в качестве концептуального элемента формосодержательной целостности продукта художественной деятельности. Применение стратегического подхода к художественной деятельности можно найти в художественной практике «революционеров» от искусства, таких как Энди Уорхол. Вопрос о том, что такое искусство, в рамках художественной деятельности, реализованной Энди Уорхолом, остается открытым – художник работал с категориями

коммерческой деятельности, однако не артикулировал однозначной концептуальной установки в отношении того, что такое искусство⁸. В контексте 21 века большинство крупных художников не связывают всю свою деятельность с одним определением, с одной целью или с одним материалом (будь то графит, гипс или воздух). Таким образом, компонентами исходного материала может быть изначально задана принципиальная вариативность продуктивного контейнера художественной деятельности и его интерпретаций.

Субъекту художественной деятельности доступен и такой порядок действий: вместо того, чтобы использовать готовые компоненты исходного материала и выбрать одну из наличествующих концептуальных установок для определения продуктивного контейнера художественной деятельности, субъект может смоделировать собственный уникальный продуктивный контейнер. Так, например, Марсель Дюшан в качестве субъекта художественной деятельности реализовал множество полных циклов художественной деятельности, предварительно смоделировав ряд новых продуктивных контейнеров – соответственно, ряд новых итераций представления о том, что такое искусство и что такое художественная деятельность.

На данный момент существует множество оригинальных продуктивных контейнеров, потому инновативность здесь с каждым годом становится все сложнее. Однако и сегодня возможно изобретение новой формы продукта художественной деятельности. Например, в работе художницы Сони Бойс, представившей Великобританию на Венецианской биеннале 2022 года: художница сконструировала воображаемую встречу темнокожих женщин вокалисток, которые все вместе впервые исполняли узнаваемые композиции а капелла [Боусе, 2022]. Этот проект – попытка переосмыслить и расширить мировой музыкальный архив. В данном случае именно форма архива является основой продуктивного контейнера одного цикла художественной деятельности, направленной на создание проекта для биеннале. Однако отличительная черта его заключается в соотношении с общим контекстом глобального выставочного проекта, центральной темой которого стала фигура женщины (впервые участие женщин в этом историческом событии преодолело отметку в 70 процентов). Таким образом, продуктивный контейнер художественной деятельности был обновлен за счет корреляции с общей концепцией биеннале.

Субъект художественной деятельности волен самостоятельно определять и трансформировать компоненты исходного материала своей деятельностью. То есть он может сам создавать уникальные виды деятельности и маркировать их как новые виды художественной деятельности. Стратегирование художественной деятельности позволяет выстроить осознанный алгоритм использования вариативности как специфического качества искусства, продуктивного контейнера, и трансформировать его в пределах последующих циклов художественной деятельности. Поэтому субъект деятельности по стратегированию, занимающий специфическую позицию, не связанную с субъективным представлением, может сопровождать субъекта художественной деятельности на протяжении реализации всех циклов художественной деятельности, рассматриваемых в рамках деятельности по стратегированию.

Алгоритм как продукт деятельности по стратегированию художественной деятельности сводится к определенной последовательности реализации одного (а затем и второго, третьего и т.д.) цикла художественной деятельности. В первую очередь, субъект художественной деятельности определяет, каким образом реализовывать свою деятельность, исходя не только из наличествующей концептуальной установки, но также из компонентов исходного материала художественной деятельности. Затем субъект художественной деятельности реализует полный цикл деятельности так, чтобы формосодержательная целостность продукта этого цикла соответствовала критериям продуктивного контейнера, заданным в исходном материале.

Результат реализации разработанного в ходе стратегирования алгоритма – это соответствие реализуемой художественной деятельности заданному плану последовательного развертывания ряда циклов художественной деятельности, в условиях которых продуцируются такие

⁸ В интервью его рассуждения на эту тему чаще всего сводились к фразе «Я не знаю» [Andy Warhol's Final Interview, 1987].

К.С. Пескишева *Стратегирование художественной деятельности
как инструмент профессиональной реализации художника*

произведения искусства, формосодержательная целостность которых полностью соответствует той предполагаемой первичной функции, которую они должны выполнять в иной деятельности. Поэтому именно комплексное понимание художественной деятельности со стороны реализующего ее субъекта (художника), на наш взгляд, принципиально качественно отличает профессионала от любителя.

Итак, в настоящем исследовании мы приходим к двум выводам. В первую очередь, стратегирование художественной деятельности носит практический характер и может быть использован художником для реализации поставленных профессиональных целей. Актуальность стратегирования обусловлена тем, что в современном контексте задачей художника является не только создание, например, эстетического продукта, но и включение его в различные контексты, обеспечение условий его функционирования. Последовательное решение столь обширного комплекса задач возможно только в рамках стратегируемой деятельности, алгоритмизация которой позволяет субъекту деятельности учитывать, адаптировать или использовать каждый фактор деятельности, который так или иначе влияет на продукт этой деятельности. Однако алгоритм подразумевает соответствие всех этапов деятельности заданной стратегии. То есть практически он может быть реализован только в полном и всеобъемлющем виде, а его частичное использование не может дать искомого результата. Это означает, что существует четкая граница между хаотично реализуемой и последовательно стратегируемой художественной деятельностью.

Второй вывод настоящей статьи расположен в теоретическом поле. Различение стратегируемой художественной деятельности также дает свои плоды, открывая возможность осмысления, научного описания и анализа художественной деятельности как системной деятельности, а не только как совокупности актов, ведущих к непредсказуемым результатам и служащих поводом для всевозможных разночтений в отношении критерий маркирования объектов, созданных художниками, в качестве «произведений искусства». Таким образом, деятельностный подход открывает пути конвенционализации различных концептуальных определений искусства с учетом их принципиальной вариативности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балаш А.Н. Реди-мейды Марселя Дюшана и их репродуцирование // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 1 (30). С. 99-102.
2. Вейц М. Роль теории в эстетике / пер. с англ. А.Л. Козловой // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / Под ред. Б. Дземидока, Б. Орлова. – Екатеринбург: «Деловая книга»; Бишкек: «Одиссей», 1997. – С. 43-60.
3. Дики Дж. Определяя искусство / пер. с англ. Е.В. Никитиной // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / Под ред. Б. Дземидока, Б. Орлова. – Екатеринбург: «Деловая книга»; Бишкек: «Одиссей», 1997. – С. 243-252.
4. Дюв Т, де. Живописный номинализм. Марсель Дюшан. Живопись и современность / пер. А. Шестакова, под ред. Е. Поповой. – Москва: Издательство института Гайдара, 2012.
5. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости / пер. с нем. Е. Козиной. – Санкт-Петербург: Азбука, 2005.
6. Панофский Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / пер. с нем. Ю.Н. Попова. – Санкт-Петербург: Андрей Наследников, 2002.
7. Штейерль Х. По ту сторону репрезентации. Эссе 1999-2009 гг. / пер. Е. Маленинская. – Н.Новгород: Красная ласточка, 2021.
8. Штейн С.Ю. Деятельностный подход в искусствоведении // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. №2. Часть 1. С.99-109.
9. Штейн С.Ю. Исследование в условиях художественной деятельности // Артикульт. 2022. №3. С. 87-109.
10. Штейн С.Ю. Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020.
11. Щедровицкий Г.П. Исходные представления и категориальные средства деятельности // Разработка и внедрение автоматизированных систем в проектировании (теория и методология). – Москва: 1975. – С. 84-85.
12. Andy Warhol's Final Interview // wholestars.org (1987). [Электронный ресурс] URL: <https://warholstars.org/andy-warhol-last-interview.html> (дата обращения: 02.02.2023).
13. Barthes R. The Death of the Author // Aspen. 1967. No 5-6.
14. Beazley J.D. Attic black-figure vase-painters. – London, 1956.

15. Boyce, S. Feeling Her Way // *La Biennale di Venezia*, 2022. [Электронный ресурс] URL: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/national-participations/great-britain> (дата обращения: 01.05.23).
16. Buchloh B.H.D. From detail to fragment: *décollage affichiste* // *October*. 1991. Vol. 56. P. 99-110.
17. Cain A. Why Robert Rauschenberg Erased a De Kooning. – *Artsy*, 2017. [Электронный ресурс] URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rob-erased-de-kooning> (дата обращения: 02.02.2023).
18. Documenta Fifteen. [Электронный ресурс] URL: <https://documenta-fifteen.de> (дата обращения: 02.02.2023).
19. Foster H. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* / Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin Buchloh. – Thames & Hudson, 2004.
20. Foster H. What's neo about the neo-avant-garde? // *October*. 1994. Т. 70. P. 5-32.
21. Gallery Climate Coalition. [Электронный ресурс] URL: <https://galleryclimatecoalition.org> (дата обращения: 02.02.2023).
22. Joselit D. *After art*. – Princeton University Press, 2013.
23. Jarvis C. In *Posse*. [Электронный ресурс] URL: <https://cjarvis.com/in-posse/> (дата обращения: 02.02.2023).
24. Lippard L. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. – New York, 1973.
25. Osborne P. *Conceptual art*. Peter Osborne. – London: Phaidon, 2002.
26. Rauschenberg R. *Erased de Kooning Drawing, 1953*. Collection SFMOMA. [Электронный ресурс] URL: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/> (дата обращения: 02.02.2023).
27. Top 50 Contemporary Artists / *Artprice.com*. [Электронный ресурс] URL: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2022/top-50-contemporary-artists/> (дата обращения: 02.02.2023).
28. Vermeulen T., Akker R. van den, Notes on metamodernism // *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Т. 2, vol. 1. P. 5677.
29. Xianting L., Rui H. Ai Weiwei // *Stars* 79-80. – The Chinese University of Hong Kong Press, 2019. – P. 52-54.

REFERENCES

1. "Andy Warhol's Final Interview." *wholestars.org* (1987). URL: <https://warholstars.org/andy-warhol-last-interview.html> (Date of the application: 02.02.2023).
2. Balash A.N. "Redi-mejdy Marselja Djushana i ih reproducirovanie." [Ready-mades of Marcel Duchamp and their reproduction]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Saint Petersburg State University of Culture's Herald]. 2017. No 1 (30). P. 99-102. (in Russ.)
3. Barthes R. "The Death of the Author." *Aspen*. 1967. No. 5-6.
4. Beazley J.D. *Attic black-figure vase-painters*. London, 1956.
5. Boyce S. "Feeling Her Way." *La Biennale di Venezia*, 2022. URL: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/national-participations/great-britain> (Date of the application: 01.05.23).
6. Buchloh B.H.D. "From detail to fragment: *décollage affichiste*." *October*. 1991. Vol. 56. P. 99-110.
7. Cain A. "Why Robert Rauschenberg Erased a De Kooning." *Artsy*, 2017. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rob-erased-de-kooning> (Date of the application: 02.02.2023).
8. Diki Dzh. "Opredel'jaja iskusstvo" [Defining the Art]. *Amerikanskaja filosofija iskusstva: osnovnye koncepcii vtoroj poloviny XX veka – antijessencijalizm, perceptualizm, institucionalizm. Antologija* [American Philosophy of Art: the main concepts of the second part of XX century]. Ekaterinburg, "Delovaja kniga"; Bishkek, "Odissej", 1997. P. 243-252. (in Russ.)
9. Djuv T, de. *Zhivopisnyj nominalizm. Marsel' Djushan. Zhivopis' i sovremennost'* [Pictorial nominalism. Marcel Duchamp. The painting and the modernity]. Moscow, Izdatel'stvo instituta Gajdara, 2012. (in Russ.)
10. *Documenta Fifteen*. URL: <https://documenta-fifteen.de> (Date of the application: 02.02.2023).
11. Foster H. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin Buchloh. Thames & Hudson, 2004.
12. Foster H. "What's neo about the neo-avant-garde?" *October*. 1994. Т. 70. P. 5-32.
13. *Gallery Climate Coalition*. URL: <https://galleryclimatecoalition.org> (Date of the application: 02.02.2023).
14. Joselit D. *After art*. Princeton University Press, 2013.
15. Jarvis C. *In Posse*. URL: <https://cjarvis.com/in-posse/> (Date of the application: 02.02.2023).
16. Kandinskij V.V. *Tochka i linija na ploskosti* [Point and line to plane]. Saint Petersburg, Azbuka, 2005. (in Russ.)
17. Lippard L. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York, 1973.
18. Osborne P. *Conceptual art*. London, Phaidon, 2002.
19. Panofskij Je. *Idea: K istorii ponjatija v teorijah iskusstva ot antichnosti do klassicizma* [Idea: A Concept in Art Theory]. Saint Petersburg, Andrej Naslednikov, 2002. (in Russ.)
20. Rauschenberg R. "Erased de Kooning Drawing, 1953." *Collection SFMOMA*. URL: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/> (Date of the application: 02.02.2023).
21. Steyerl H. *Po tu storonu predstavlenija. Esse 1999-2009* [On the other side of representation. Essay 1999-2009]. N. Novgorod, Krasnaja lastochka, 2021. (in Russ.)
22. Shtein S.Y. "Dejatel'nostnyj podhod v iskusstvedenii" [Activity approach in art history]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik MGHPA* [Decorative arts and object-spatial environment. MGHPA Herald]. 2017. No 2. Vol. 1. P. 99-109. (in Russ.)
23. Shtein S.Y. "Issledovanie v uslovijah hudozhestvennoj dejatel'nosti" [The research in conditions of artistic activity]. *Artikul't* [Articult]. 2022. No 3. P. 87-109. (in Russ.)
24. Shtein, S.Y. *Matrica gumanitarnoj nauki* [The matrix of humanities]. Moscow, RGGU, 2020. (in Russ.)

К.С. Пескишева *Стратегирование художественной деятельности
как инструмент профессиональной реализации художника*

25. Shhedrovickij G.P. "Ishodnye predstavlenija i kategorial'nye sredstva dejatel'nosti" [Original representations and categorical facilities of activity]. *Razrabotka i vnedrenie avtomatizirovannyh sistem v proektirovanii (teorija i metodologija)* [Development and implementation of automatized systems in project design (theory and methodology)]. Moscow, 1975. P. 84-85. (in Russ.)
26. "Top 50 Contemporary Artists." *Artprice.com*. URL: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2022/top-50-contemporary-artists/> (Date of the application: 02.02.2023).
27. Vejc M. "Rol' teorii v jestetike" [The role of theory in the aesthetics]. *Amerikanskaja filosofija iskusstva: osnovnye koncepcii vtoroj poloviny XX veka – antijessencializm, perceptualizm, institucionalizm. Antologija.* [American Philosophy of Art: the main concepts of the second part of XX century]. Ekaterinburg, "Delovaja kniga"; Bishkek, "Odissej", 1997. P. 43-60. (in Russ.)
28. Vermeulen T., van den Akker R. "Notes on metamodernism." *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. T. 2. Vol. 1. P. 5677.
29. Xianting L., Rui H. "Ai Weiwei." *Stars 79-80*. The Chinese University of Hong Kong Press, 2019. P. 52-54.