

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Интерьер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vvcommandere.blogspot.com/2015/11/blog-post.html>. – Дата доступа: 13.04.2019.
2. Махлина, С. Семиотика культуры повседневности / С. Махлина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://studfile.net/preview/5276001/page:14/>. – Дата доступа: 13.04.2019.
3. Музеи мира. Музей д'Орсе в Париже [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://muzei-mira.com/kartini_gollandia/1816-spalnya-v-arle-vinsent-van-gog-opisanie-kartiny.html. – Дата доступа: 13.04.2019.
4. Панкратова, А.В. Дизайн интерьера как семиотическая структура: автореферат дис.... канд. философ. наук: 24 00 01 / А.В. Панкратова; Смоленский гос. ун-т. – Нижний Новгород, 2007. – 34 с.

ДИАЛОГ ХУДОЖНИКА И ЗРИТЕЛЯ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

THE DIALOGUE OF THE ARTIST AND THE VIEWER IN THE CONCEPTUAL ART

А. М. КАЗАКЕВИЧ

A. M. KAZAKEVICH

Белорусский Государственный Университет

Минск, Беларусь

Belarusian State University

Minsk, Republic of Belarus

e-mail: alexa.kazakevich2010@yandex.by:

В статье диалог искусства рассматривается как реляционный, совместный, локализованный способ создания смысла и альтернатива традиционным ограничивающим рамкам искусства. Время и быстро развивающаяся среда ведут к слиянию языковой системы и других видов искусства. На примере 1960-80-х годов можно видеть, как концептуальное искусство начинает коммуникацию со зрителем.

Ключевые слова: диалог; автор; произведение искусства; зритель; концептуальное искусство; коммуникация; концептуальный анализ.

The article considers the dialogue of art as a relational, collaborative, localized way of creating meaning and an alternative to the traditional limiting framework of art. Time and a rapidly evolving environment lead to a fusion of the language system and other arts. On the example of the 1960-80s one can see how conceptual art begins to communicate with the viewer.

Keywords: dialogue; author; work of art; viewer; conceptual art; communication; conceptual analysis.

Актуальность исследуемой темы обусловлена фундаментальными переменами и требованиями переосмысления сущности в современном искусстве: распад классической изобразительной системы, размытость границ и жанров искусства, изменения отношения человека к миру- все это приводит к необходимости создания новых способов передачи информации и новых формах искусства. Вследствие этого, возникает проблема определения что есть искусство, а также разделение искусства от не-искусства. Трудности прочтения современного искусства также связаны с поисками новых воплощений и форм абстрактного образа.

В начале XX века искусство приобретает новый язык выражения, зависящий не только от интерпретации зрителя или вложенного значения художника, но также от контекста, заключающегося в произведении. Одним из таких направлений становится концептуальное искусство, отвечающее современным проблемам существования. Оно сложилось под непосредственным влиянием актуальных для того времени философских, социологических и эстетических направлений – что и стало фундаментом, на который опирались художники. Теперь художник предстает не в роли создателя произведения, а в роли организатора коммуникации, где доминантой становится не материальная форма, а художественный жест, идея.

Восприятие традиционного искусства, воспитанное веками на примере анализа классических картин, усложняет путь к зрителю концептуального направления. Обращенное непосредственно к реципиенту, это искусство работает на стыке образной реалистической идеи и мощного психологического способа восприятия.

Сегодня особую важность так же приобретает широкое систематическое осмысление языка как главного выразительного средства диалога в концептуальном искусстве. В силу того, что произведения носят диалогический характер, важно выявить закономерности и способы управления этого процесса. Концептуализм приглашает к какому-то иному контакту с искусством, предстает в ином ракурсе, взгляде. Концептуальные произведения способны вызывать некоторый дискомфорт у зрителей не только за счет отсутствия эстетической составляющей, непривычного внешнего образа, а прежде всего за счет иных правил их восприятия.

Концептуальное художественное движение, возможно, является наиболее радикальным и самым противоречивым направлением в современном искусстве.

Концептуальное искусство – это искусство, в котором концепция или идея, включенная в произведение, имеет приоритет над традиционными эстетическими и материальными интересами, возникшее в 1960-х, однако в строгих исторических рамках выражение «концептуальное искусство» относится к художественному движению, которое достигает своего апогея между 1966 и 1972 годами. То, что объединяет концептуальное искусство этого периода, – это усвоение уроков, извлеченных из других художественных движений двадцатого века, таких как дадаизм, сюрреализм, супрематизм, абстрактный экспрессионизм и творчество группы «Флюксус», раз и навсегда определившее понятие «свободного» искусства модернистской парадигмы.

Сильно индивидуализированный характер интеллектуального исследования, к которому призывает нас концептуальное искусство, всегда был таков, что любая попытка определить конкретный общий знаменатель, кроме этого общего видения и подхода к искусству, искусству и обществу в целом, неизменно приводил нас к тому, что не улавливалась сама его суть.

Тем не менее, одна из самых отличительных черт концептуального искусства, которое предполагает замену иллюстративного представления семантическим представлением, заключается в том, что оно не отдает приоритет эстетическому опыту в традиционном смысле. Концептуальное искусство предназначено как искусство ума: оно обычно обращается к вопросам интеллекта и подчеркивает познавательную, а не эстетическую ценность искусства.

«Особая тема разговора об автономии искусства – роль зрителя, поиск живой корреспондирующей аудитории, непосредственно вовлеченной в художественный процесс. Идея соучастия, а через нее «эмансипации» зрителя становится определяющей для ряда художественных (а впоследствии и выставочных) стратегий начиная с 1960-х. Размытие границ искусства, интеграция художественного и профанного пространств – приводят к актуализации процессов взаимодействия как внутри художественного сообщества, так и соучастия зрительской аудитории, фактически перепоручения ей создания произведения, к возникновению новой эстетической категории неавтономного искусства» [6, с. 54].

В XX веке наука пришла к заключению о том, что любое произведение есть выражение авторской личности. Постичь художественное творение на уровне авторской личности – цель недостижимая, но только на пути к ней возможен успех. Специфика диалога как сложного единства самым тесным образом связана с его тематической цельностью, с характером развития содержания, с движением мысли.

Диалог, будучи одной из форм существования языка, «является едва ли не важнейшей областью проявления языковых закономерностей. Здесь оформляется сложная картина взаимодействия коммуникантов» [3, с. 18]. Диалог представляет собой механизм, посредством которого происходит выражение взаимосвязанных по содержанию сочетаний мыслей-суждений, речевое построение, в котором два говорящих как бы создают одну мысль, структуру, где тема распределяется между двоими.

Диалог предполагает, что собеседники выступают в качестве субъектов познавательной деятельности и общения, а процесс общения может осуществляться не только с реальным собеседником, но и с воображаемым, в качестве которого может выступать произведение искусства. «Открывая путь к познанию, произведения искусства вместе с тем открывают доступ к ценностям человечества, к обобщенному, концентрированному человеческому опыту. И этот опыт, будучи аккумулирован в художественных творениях, предстает опредмеченным в той системе знаков, которая присуща и которой оперирует искусство» [5, с. 4].

Художники концептуального направления дают такую трактовку языка, при которой он является основой существования культуры и искусства, а также методом всевозможных отстраняющих действий, утверждают языковую природу искусства и преодолевают господство слова, выходя за его пределы. Результат таких методов – попытка выхода за границы рационального восприятия.

«Рассматривая язык как основу и условие существования европейской культуры и искусства, концептуалисты постоянно стремятся путем различных отстраняющих действий, очерчивающих и описывающих эту языковую природу искусства, преодолеть гегемонию слова, выйти за его пределы» [8, с. 9].

Язык был важным инструментом для художников-концептуалистов в 1960-х годах. Многие использовали язык вместо более традиционных материалов, таких как кисти и холст, и слова играли основную роль в доминировании идей над визуальными формами. Именно этот лингвистический поворот придал концептуализму силу; язык стал инструментом, с помощью которого можно подвергнуть сомнению саму природу искусства.

«Под влиянием структурализма в сфере визуальных искусств главную роль начинает играть язык человеческой коммуникации, а на все поле визуальной презентации распространяется понятие «текста» со всеми декларируемыми структурализмом последствиями и методами анализа и искусствovedческой герменевтики» [2, с. 68].

Роль языка в познании в значительной мере связана с тем, что мир познается через тексты. В связи с этим следует отметить, что художе-

ственный текст служит ярким и адекватным средством трансляции концептуальной картины мира, которая имеет индивидуальный характер и которая фиксирует и актуализирует понятийное, эмоциональное, ассоциативное культурологическое содержание объектов мировидения. Картина мира художественного произведения понимается как проекция основных общечеловеческих категорий, но в своей личностной интерпретации.

Художественный текст представляет собой организованное семантическое пространство, и вследствие этого анализ текста предполагает включение в поле зрения разнообразных семантических систем, составляющих «культурный контекст». Таким образом, любое аналитическое изучение языка любой части дискурса должно принять прагматический подход, который учитывает такие понятия, как контекст, согласованность, текст, предположение, умозаключение и другие понятия, имеющие отношение к анализу дискурса.

«Гипертекстуальность» становится действительно важной частью современного художественного метода без каких-либо ссылок на художественные формы. Каждый зритель может сформировать новую интерпретацию и смыслы. Он является своего рода соавтором, соавтором или, если быть более точным, участником, вплетающим свои идеи в художественную картину. Все изменения значений происходят из-за обстоятельств, личного опыта, выставочных форм и, благодаря многочисленным каналам передачи, используемым современным художником. Поэтому, взяв художественное произведение (точнее – концептуальное произведение искусства) за текст, мы можем интерпретировать его с помощью семиотических методов и моделей: сначала двухсторонняя модель *Фердинанда де Соссюра*, используемая для анализа всех видов отношений между различными уровнями и частями художественного произведения. Более сложной аналитической моделью является семиотический треугольник. Концептуальные художественные произведения – лучший способ объяснить этот семиотический треугольник, который описывает форму отношений между автором как субъектом, концептом как объектом или референтом и его обозначением.

История искусства полна примеров художников, которые использовали его по-разному. Российские художники-конструктивисты создавали изображения с комбинациями различных типов типографики, чтобы актуализировать новые социальные смыслы, пытались сформировать новый тип утилитарного искусства. *Дадаисты, кубисты и футуристы* использовали коллажную технику, представляя фрагменты текста и иллюстрации в одной иллюстрации. Такие художники, как *Лоуренс Вайнер*,

Джозеф Кошут, Эд Руша и Джон Балдессари, приняли текст в качестве главного элемента визуальное произведение искусства с 1960-х годов.

Это был своего рода новый визуальный язык, используемый для прославления передовых технологий и анализа современности. Произведение Джозефа Кошута *«Один и три стула»*, созданное в 1965 году, стало значительным классическим образом для всего художественного движения. Так как ни одна форма по сути не превосходит другую, художник может использовать любую форму, от выражения слов (написанных или произнесенных) до физической реальности, в равной степени. *«Один и три стула»* – это инсталляция, которая состоит из деревянного стула, фотографии стула и копии словарного определения стула. Это идеальное представление одного объекта с использованием трех различных форм представления: изображение, объект и текст. Далее следует следующий смысловой уровень работы – независимость смысла и визуальной формы: ведь даже если заменить сам предмет мебели, его фотографию и место показа, то суть произведения останется прежней.

Художественное произведение дает нам представление об отношениях между текстом (или языком), воспроизводимым изображением и объектом. И это путь, по которому современное искусство развивается и в наши дни. Вышеперечисленные деятели концептуального направления до сих пор вдохновляют молодых художников от *Дженни Хольцер* до *Трейси Эмин*, которые продолжают практику языкового искусства, раздвигая его границы и определения. «Представление о том, что язык является объектом сознания, и, значит, в мышлении язык выполняет роль подсобного средства памяти и общения» [10, с. 202].

Концептуальное искусство – это своего рода интеллектуальная практика, проверяющая развитие своего языка. Произведения искусства являются аналитическими суждениями. То есть, если рассматривать их в контексте как искусство, – они не дают никакой информации о каком-либо факте. Произведение искусства представляет собой тавтологию в том смысле, что оно представляет собой представление намерение художника, то есть он говорит, что это конкретное произведение искусства – это искусство, что означает «определение искусства». «Информация, передаваемая в процессе художественной коммуникации, обращается не к отдельным психическим функциям, например, размышлению или чувству, а ко всей психике человека. Художественный артефакт – это то, что воспринимает адресат, наблюдатель. Артефакт является носителем художественного текста, упорядоченной завершенной системой знаков» [7, с. 476].

В концептуальном искусстве зритель и художник оба являются активными творцами смысла. «Основу типологизации составляют ди-

алогические отношения между автором, произведением и зрителем. Двусторонняя связь этих элементов есть основа диалога в искусстве. В рамках творческого процесса можно говорить о разных уровнях диалога, которые присущи отдельно как автору, так и зрителю или произведению. Теория коммуникации трактует диалог как «форму коммуникационного взаимодействия» [9, с. 43]. Эти отношения динамичны и, по мнению *Ролана Барта*, зависят от культурного уровня и множества сенсорных каналов каждого из них. «Предполагается, что адресат сообщения реконструирует его содержание, но и дорабатывает его <...> складываются основные условия для возникновения эстетического переживания, связанного с личным опытом реципиента. Только индивидуально обусловленный способ, которым читатель или зритель воспринимает художественное произведение, является окончанием коммуникации, и то лишь относительно: произведение в процессе восприятия как бы возникало вновь и вновь» [7, с. 253].

Общеизвестно, что поликодированный текст может состоять не только из текста и изображения, но также может быть представлен на других уровнях ощущений. В истории современного искусства мы можем найти новые виды искусства, такие как видео-арт, новые перформативные практики, события и инсталляции. Все это современные формы, основанные на концептуальных художественных идеях, которые исследовали конфигурацию автор – произведение искусства – зритель.

«Мы можем сделать выводы о том, что отказы от искусства от выработанного им художественного языка от прежних достижений объясняются потребностью воплотить какие-то новые смыслы, старыми способами непередаваемые» [4, с.25]. Поэтому, изучая изменение языка искусства, мы получаем ключ к изменениям глубинным, раскрываем сложные духовные процессы происходящие в обществе и культуре.

Без активного участия зрителя в творческом процессе произведение абстрактного искусства зачастую является лишь прекрасной по своей композиционной составляющей формой. Резюмируя все вышесказанное, можно утверждать, что сила концептуального искусства сегодняшнего дня способна зачастую сделать зрителя соавтором, способным коллегиально участвовать в поиске новых канонов и ценностей искусства. Заставить, таким образом, его познавать не только окружающий мир, но и самого себя. «Понимая, что говорит искусство, человек недвусмысленно встречается, таким образом, с самим собой» [1, с. 163].

Реципиент в зависимости от роли, которую по его оценке он должен играть в коммуникативной ситуации, выбирает для выражения своих идей и символическую систему и подсистему знаковых средств, соответ-

ствующих этой роли и контексту, в рамках которого протекает коммуникативный процесс. Выбор знаковых средств оказывает, и эмоциональное состояние, в котором он находится, и систему ценностей, которой он придерживается, и цель, которую он преследует, и т. д. «Диалог предполагает, что собеседники выступают в качестве субъектов познавательной деятельности и общения, а процесс общения может осуществляться не только с реальным собеседником, но и с воображаемым, в качестве которого может выступать произведение искусства» [5, с. 34]

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Гадамер, Г. Г. Актуальность прекрасного / Г.Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
2. Галинская, И. Культурология: Дайджест №4/2012 / И. Галинская. – М.: ИНИОН РАН, 2012. – 41 с.
3. Герчук, Ю.Я. Язык и смысл изобразительного искусства / Ю. Я. Герчук. – М.: РИО Мособлупрполиграфиздат, 1994. – 108 с.
4. Гройс, Б. Искусство утопии: сборник / Б. Гройс. – М.: Художественный журнал Прагматика культуры, 2003. – 319 с.
5. Жуковский, В. И. Зритель и произведение изобразительного искусства: проблема диалога в образовательном пространстве / И. В. Жуковский // Грамота. – 2012. – 84-86 с.
6. Иванов В. В. Искусство как средство выражения этнической идентичности: дис. канд. филал. наук: 09.00.13 / В. В. Иванов. – Ставрополь, 2006. – 109 л.
7. Кулка, И. Психология искусства: [перевод с чешского] / И. Кулка. – Харьков: Гуманитарный центр, 2014. – 558 с.
8. Обухова, А. Е. Живопись без границ: От поп-арта к концептуализму: Америка, Европа, Россия, 1960 - 1970-е / А. Е. Обухова. – М.: Галарт Олма-пресс, 2001. – 175 с.
9. Соколов, А. В. Общая теория социальной коммуникации: учеб. пособие/ А.В. Соколов СПб.: – Изд-во В.А. Михайлова, 2002. – 461 с.
10. Степанов, Ю. С. В трехмерном пространстве языка: Семиотич. пробл. лингвистики, философии, искусства / Отв. ред. В. П. Нерознак Ю. С. Степанов. – М.: Наука, 1985. – 335 с.