

Современное искусство и глобализация

Появление региональных арт-сцен

В 1995 г. на юбилейной *Венецианской биеннале*, праздновавшей свое столетие, главный приз, «Золотой лев», получил Египет. Столь неожиданное решение жюри вызвало замешательство, если не полную растерянность, среди журналистов, критиков, кураторов, поскольку всеобщее внимание было, как всегда, обращено на сильных национальных участников, в первую очередь на павильон США с работами Билла Виолы (Bill Viola), и никто толком не посмотрел египетскую выставку. Узнав вердикт жюри, все бросились смотреть, что такого замечательного было в павильоне у египтян. Оказалось, что это работы трех художников, имеющих дело с традиционной египетской керамикой и сделавших из нее постмодернистскую инсталляцию.

Комментарий к решению жюри звучал следующим образом: приз выдается за то, что страна поощряет использование художниками постмодернистского языка, а также традиционных материалов и форм, но современным образом. Очевидно, что речь в данном случае не шла о качестве художественных произведений. Но ведь, как правило, на Венецианской биеннале приз присуждается по-настоящему выдающемуся выставочному проекту и решение жюри более или менее предсказуемо. Так, двумя годами ранее «Золотого льва» получил павильон Германии за инсталляцию Ханса Хааке, интеллектуальный шедевр, вошедший в историю современного искусства. Относительно же египетской выставки жюри констатировало, что поскольку искусство этой страны заговорило о своих национальных проблемах на интернациональном языке, значит, оно уже готово обсуждать с остальным миром и другие вопросы современности. Таким образом, Венецианская биеннале теперь выступала не как авторитетная площадка, где оценивается качество искусства, а как культурно-политическая инстанция, выдавшая египетской арт-сцене сертификат соответствия актуальным требованиям мирового художественного процесса. В подобном признании египтян нашел свое отражение процесс глобализации современного искусства, под которым западные специалисты, например, известный историк искусства Эдвард Люси-Смит, имеют в виду появление вне западной арт-сцены других, неизвестных до той поры и не оформившихся региональных арт-сцен [3, с. 216].

Не факт, что национальные арт-сцены, причисляемые к современным, появляются из культурного вакуума, как, например, в Таиланде или во многих африканских странах, где никогда ранее не было модернистских традиций. В странах, подобных России или

Мексике, стоявших у истоков возникновения мирового модернизма, такие арт-сцены оказываются следствием трансформаций достаточно развитой культурной ситуации, отмеченной вполне солидным модернистским бэкграундом. В 1970–1980-х годах Запад приветствовал Россию, в лице ее андеграундных художников, за присоединение к современному художественному дискурсу после всего того, что было связано с социалистическим периодом ее истории. Мексика, искусство которой неотделимо от Ривейры, Ороско, Сикейроса, в силу того, что она не восприняла сразу концептуализм или поп-арт, тоже на некоторое время словно оказалась за бортом глобализации современного искусства, как стали называть этот процесс в 1980-1990-х годах.

Считается, что глобализация искусства началась вследствие повышенного интереса к искусству национальных меньшинств в США и странах Западной Европы [3, с. 216]. Было естественно, что те критики и кураторы, которые пропагандировали афроамериканское искусство, заинтересовались и протестным искусством современной Африки. Они же, считая искусство одним из наиболее эффективных средств привлечения общественного внимания к проблемам афроамериканцев, стали помогать и аборигенам Австралии в их стремлении выразить себя в современном мире посредством соединения национального стиля и острых социальных тем. Однако образовавшееся при этом поразительное смешение языков позволяло подвергнуть критике вестернизацию традиционного уклада их жизни.

Быстрому оформлению новых арт-сцен способствовало широкое распространение информации о современном искусстве через все более эффективную и разветвленную систему коммуникаций (книги, журналы, радио, телевидение, Интернет), а также посредством крупных международных выставок, сыгравших огромную роль в ознакомлении с творчеством ведущих мировых художников. Критический метод современного искусства вырабатывался в рамках постмодернистского дискурса и развивал язык модернизма, который оказался основным инструментом проблематизации формально-эстетических задач. Его отличие заключается в том, что в нем на первый план выходит социально-критическая интенция.

Ведущим стилем многих новых арт-сцен в том или ином виде становится поп-арт. Художники используют образы массмедиа, официальной пропаганды и поп-культуры, которые они деконструируют методом специфической постмодернистской иронии, так называемого пастиша. Суть его заключается в том, что зрителя ставят перед лицом определенной, не поддающейся рациональному разрешению проблемы, и, тем самым, он оказывается по отношению к ней в некоем парадоксальном контексте. Таким образом,

художник утверждает право на абсолютную суверенность своей индивидуальности, стоящей выше конвенциональных общественных процедур.

При этом вместо, казалось бы, неизбежного хаоса индивидуальных почерков и манер, можно констатировать тенденцию к их унификации: в самых отдаленных друг от друга точках земного шара реализуются очень сходные художественные проекты, которые при безусловном стилистическом различии (хотя и здесь много странных совпадений) поразительно гомогенны с точки зрения авторских концепций. Главное в них, с одной стороны, обращение к методам и приемам постмодернизма, а с другой – обогащение его языка за счет местного колорита и тематики.

«Экспертная система» как часть процесса глобализации искусства

Описывая процесс глобализации, Энтони Гиденс ввел понятие *экспертной системы*. Современное искусство – это тоже своего рода «экспертная система». В мире существует широкое многообразие изобразительных методов, стилей, манер – все это входит в рамки очень широкого понятия художественного творчества. Но что же тогда искусство сегодня? В 1964 г. историк и теоретик искусства из США Артур Данто в статье «Мир искусства» (The World of Art) ввел максимально широкое определение искусства, которое остается актуальным и в эпоху глобализации. Согласно определению Данто, художественным является все, что признается в качестве такового широким сообществом экспертов, занимающихся деятельностью в этой области и говорящих на одном профессиональном языке. Такому сообществу Данто дал название «мир искусства» [1, с. 224].

В 1970-е годы другой теоретик искусства, итальянец Акилле Бонито Олива, критически осмысливая практический механизм функционирования «мира искусства», ввел термин *арт-система*. В основе понятия, предложенного Оливой, лежит не сам феномен художественности, а некий комплекс культурно-политических и экономических отношений в области современного искусства. Арт-система – это система институций, обеспечивающих распространение искусства, занимающихся сохранением художественного наследия, поддержкой художественных инициатив, фандрайзингом и распределением финансирования и т. д. В западноевропейском мире это уже своего рода мощная индустрия, которая позволяет существовать искусству, дает ему определенное место в общественной иерархии и политическую значимость. Она обладает лишь частичной автономностью, поскольку зависит от дотаций государства, финансирования крупных корпораций и всегда следует за вектором развития политической ситуации.

Арт-система не гомогенна, это многоуровневое устройство с подразделениями, обладающими разной степенью свободы, такими как: рынок, международные культурно-

политические инициативы, многофункциональные музеи современного искусства, множество общественных и частных организаций. Для того чтобы доказывать свою состоятельность, она должна отражать характер мировых цивилизационных процессов и соответствовать их интенсивности, в частности в экономическом развитии. Арт-система не иерархическая структура, в ней нет дисциплины и власти, это ризоматичная саморегулирующаяся сеть, изменяющаяся в соответствии с социально-политическими условиями.

В сложном хозяйстве капиталистической культуры арт-система занимает не слишком большое место. Современная «культурная индустрия» – это сложная машина, в которой на благо «общества спектакля» (по определению Ги Дебора) трудятся вместе самые разные формы искусства: массовые, традиционные и культовые, авангардные и экспериментальные. Эффект от глобализации в первую очередь сказывается в сфере массовой культуры и состоит в том, что незамысловатая, скроенная по определенному лекалу развлекательная продукция захватывает сердце, душу и ум массового обывателя, готового по всему миру к бездумному наслаждению голливудскими боевиками, мыльными операми, музыкальной попсой, крикливой модой и вульгарным дизайном. Если глобальная экономическая система обеспечивает циркуляцию финансового капитала, то поп-культура обеспечивает циркуляцию массовых культурных ценностей.

Однако среди задач культурной глобализации помимо зрелищно-развлекательной большое значение имеет и другая – критическая, за которую отвечает арт-система. Современное искусство – это инструмент критического анализа, социальной и политической рефлексии, стимулирующий возникновение новых идей, продвигающий разные неконвенциональные формы, борющийся с косностью структур изнутри, изменяющий различные, царящие в обществе культурные стереотипы. Хотя с экономической точки зрения эта деятельность не приносит поддерживающим ее структурам прямой прибыли, она, тем не менее, необходима как своего рода маркетинговая стратегия, стимулирующая развитие рынка. Сходную функцию выполняет политическая оппозиция в условиях демократии, не допускающая чрезмерного усиления власти и захвата какого-либо сегмента национального рынка и его сдерживания.

Эволюция арт-системы на пути к глобализации

То, что за последнюю четверть века в искусство пришло так много новых художественных движений и индивидуальностей, причем из самых разных точек земного шара – заслуга культурной политики, проводимой арт-системой, отвечающей неолиберальному духу времени. При этом образ современного искусства тоже постепенно трансформируется, хотя этому процессу, как ни странно, сопротивляется западный

художественный мир. Представляя собой узкий и до сих пор достаточно консервативный рынок с высокой степенью конкуренции, он с трудом принимает новшества и в особенности те, что идут с периферии. Однако художники из стран Латинской Америки, Восточной Европы, Дальнего Востока, Африки, Арабского мира все настойчивее стремятся в западные музеи и галереи, к участию в различных некоммерческих выставках и проектах ведущих кураторов. Таким образом, сама арт-система первая оказалась объектом критической деконструкции и обновления, происходящих вследствие присоединения региональных арт-сцен. Самый актуальный вопрос культурно-политического процесса сегодня сводится к тому, смогут ли символические ценности западноевропейского модернизма устоять перед глобализацией современного искусства.

Считается, что перемены арт-системы, связанные с глобализацией, начались в 1989 г. после выставки «Маги земли» (*Magiciens de la terre*) в Центре Помпиду, которую курировал Жан-Убер Мартен (Jean-Hubert Martin), директор парижского Музея искусств стран Африки и Океании. Хотя африканское искусство и до того было известно в Европе, но после «Магов земли» об Африке заговорили как еще об одной потенциальной мировой художественной сцене, и теперь выставки без участия ее представителей стали считаться не вполне политкорректными.

В 1990-е годы художники из стран Африки, Дальнего Востока, Латинской Америки стали равноправными участниками таких крупнейших международных выставок современного искусства как *Документа*, *Биеннале в Венеции*, *Манифеста*. На некоторых из них принцип участия региональных художников принял программный характер. Так, на главной выставке Венецианской биеннале 1997 года, организованной ее директором Харольдом Земаном, в абсолютном большинстве оказались художники из Китая. В 1999 г. на *Документе* ее куратор Катрин Давид (Catherine David) представила современное искусство как глобальное, специально пригласив художников, в основном, из стран Африки, арабского мира и Дальнего Востока. На *Документе* 2003 года, куратором которой стал живущий в Нью-Йорке африканский специалист по современному искусству Окве Энвезор (Okwui Enwezor), были представлены такие африканские художники, как Паскаль Мартин Тайю, Джорж Адеагбо, Бодыс Изек Кингелез, а также группа *Уи Фасет*.

Дух подобных международных выставок позволит наиболее полно ощутить характер перемен, происходящих в искусстве. Начало международным выставкам современного искусства положили всемирные промышленные выставки, на которых еще в XIX веке были де-факто реализованы идеи единого мирового рыночного пространства и свободы торговли, т. е. то, что сегодня уже де-юре решает глобализация. Выставки искусства, отделившиеся от всемирных промышленных в самостоятельные мероприятия, были

призваны сопоставить художественные достижения различных национальных художественных школ в контексте мироустройства своего времени. На Венецианской биеннале, основанной в 1895 г., искусство ведущих европейских стран выставлялось в национальных павильонах, расположенных в разных районах большого старого парка. После Второй мировой войны в дополнение к национальным выставкам было решено устраивать еще одну общую выставку, для которой произведения искусства должен был отбирать сам директор биеннале, авторитетный специалист в области современного искусства с мировым именем. Таким образом, странам-участницам наглядно демонстрировались последние тенденции в искусстве, на которые нужно ориентироваться.

Другим культурно-политическим ходом устроителей Биеннале в Венеции, стала организация альтернативных национальных выставок, куда приглашались художники, у которых по политическим соображениям практически не оставалось шансов попасть в национальные павильоны. Так, в 1977 г. на выставке советского андеграунда в рамках Биеннале профессионалы западной арт-сцены впервые смогли познакомиться с работами И. Чуйкова, И. Кабакова и других художников этого направления. Подобная забота арт-системы о развитии художественного творчества в других странах способствовала тому, что биеннале стали зеркалом искусства как целостного явления и единого мирового процесса, в котором возможна эволюция ценностей и творческое соревнование.

В музейной сфере сложилась несколько иная ситуация. Музеи учреждения традиционно более консервативные, поскольку их задача сохранять и реактуализировать ценности художественной культуры, проверенные временем. В связи с этим они относятся к региональным художникам с определенной долей настороженности. Правда, сегодня уже есть музейные проекты, специально посвященные глобализации современного искусства. Однако в основном наблюдается другая тенденция: эти институции скорее готовы участвовать в пропаганде современного искусства непосредственно в развивающихся странах. В результате все большее распространение получает такая практика, когда кураторы крупных западных музеев готовят выставки на экспорт.

В то же время в странах, втянутых в глобализацию, происходит активный процесс культурного строительства. Там возникают центры современного искусства, появляется свободная критика, начинают работать сегменты художественного рынка. Условием цивилизованности таких стран считается создание музея современного искусства. Его наличие свидетельствует о продуманной государственной культурной политике, о

готовности страны к демократическим преобразованиям. Отношение к современному искусству – один из тестов на ее благонадежность в этом отношении.

Страны третьего мира, ориентированные на сотрудничество с Западом, в целях подтверждения открытости и серьезности своих намерений сами стараются устраивать крупные международные выставки с участием ведущих художников, в том числе и региональных. К таким странам относятся: Бразилия (Биеннале в Сан-Пауло), Корея (Биеннале в Кванджу), Турция (Стамбульская биеннале), ЮАР (Биеннале в Иоханнесбурге) и т. д. К ним теперь присоединилась и Россия, которая в 2005 г. провела I Московскую биеннале современного искусства.

Даже Куба, страна с коммунистической идеологией, уже несколько лет регулярно проводит Биеннале современного искусства, что объясняется желанием Фиделя Кастро установить хорошие отношения с западными интеллектуалами. Однако в 2003 г. в формирование состава участников вмешалась цензура, и западные организации, поддерживающие Биеннале, отказались ее финансировать. В результате, выставка оказалась под угрозой закрытия. Это подтверждение того, что проведение региональных биеннале осуществляется волей обеих сторон: хотя сами по себе биеннале есть результат культурной политики национальных правительств, однако политика эта контролируется и корректируется международной арт-системой. Параллели таких отношений легко найти и в экономике, в частности в том, как ведут себя транснациональные корпорации по отношению к экономическим инициативам национальных правительств развивающихся стран.

Несмотря на серьезные проблемы, глобализация придала развитию современного искусства положительную динамику, позволила локальным художественным сценам войти в интернациональный контекст, стимулировала финансирование различных инициатив в области современного искусства, а также способствовала развитию рынка и массового интереса к этой области творчества и критической рефлексии.

Феномен мегапроектов

В последнее время интенсивность процесса глобализации в современном искусстве настолько возросла, что возник феномен *мегапроектов*, или «глобально-тематических шоу» (the global-themed show), как их назвал критик журнала *Artforum International* Дж. Мейер (James Meyer) [2, с. 155]. Мегапроекты уже не просто показывают, например, африканских или китайских художников, а демонстрируют собственно процесс глобализации. Они стремятся представить всеобъемлющую картину художественного мира и сделать это так, чтобы она прочитывалась уже в самой структуре выставки. Директор Венецианской биеннале 2003 года Франческо Бонами (Francesco Bonami)

говорит, что современный мир фрагментирован, и хорошо, что мегапроект отражает это. Неверно сводить его задачу к репрезентации музейного типа с участием ограниченного числа художников. В таком проекте право на голос должны получить разные точки зрения, разные меньшинства. Структура биеннале Бонами отличалась от традиционно принятой тем, что он разделил центральную выставку на несколько кураторских подпроектов, каждый из которых представлял определенный регион. Критики жаловались, что у выставки нет единого образа, что ее структура слишком сложна. На что Бонами отвечал, что Биеннале это уже не выставка, а мегапроект, который не совсем точно называть выставкой [2, с. 155]. В основе «глобально-тематической биеннале» лежит принцип *бóльшего* (bigness), выдвинутый архитектором Ремом Кулхасом. Он проектирует образ своих зданий исходя из сложной и противоречивой среды обитания современного человека, пересечения его внутренних и внешних потребностей, стремления личности к органичной взаимосвязи утилитарного и функционального.

Идея *бóльшего* еще нагляднее развита в мегапроекте *Документа*. Эта выставка в немецком городе Касселе, с бюджетом около 20 млн. евро готовится в течение четырех лет. X *Документа*, которую, как уже было сказано, курировала Катрин Давид, тематизировала глобализацию, причем в аспекте урбанистики. Ее инсталляция или, говоря иначе, выставка работ художников была сложно структурирована: она не только оказалась разбросана по многим выставочным площадкам города, но и включала в себя произведения, исполненные в разных медиа. Но этим *Документа* не ограничилась. Ее рамки были гораздо шире: важной составной частью мегапроекта стала постоянно действующая программа лекций, семинаров и коллоквиумов, происходивших в течение полугода в Касселе, куда со всего мира были специально приглашены политики, социологи, деятели культуры. В их задачи, среди прочего входило общение с публикой, ведение диалога о насущных проблемах современности. Таким образом, фактически *Документа* переросла значение Биеннале, став всемирным форумом по проблемам глобализации.

XI *Документа* тоже стала «глобально-художественным» мегапроектом, основной темой которого были «постколониальные исследования», т. е. глобализация в аспекте периферийного развития. Причем, «глобализационный характер» этого мероприятия подчеркивало уже то, что ее куратором был назначен специалист африканского происхождения Окве Энвезор. При подготовке XI *Документа* он развил чрезвычайно бурную деятельность. Если у Катрин Давид проведение проекта ограничивалось рамками Касселя, то Энвезор перед тем, как реализовать свою инсталляцию, провел пять так называемых *Платформ* или, говоря иначе, конгрессов, дискурсивных мероприятий в

разных городах мира: Лагосе, Дели, Санта-Лючии, Берлине и Вене. На этих встречах ведущие теоретики и практики искусства обсуждали в присутствии местной общественности острые вопросы современности. Все это фиксировалось с помощью различных медиа, и было включено наряду с работами художников в венчающую усилия куратора в кассельскую инсталляцию.

В условиях глобализации арт-система, пытаясь соответствовать требованиям времени, поддерживает такого рода мероприятия, цель которых не просто ознакомление публики с новейшими достижениями в области современного искусства, но налаживание общепланетарного диалога. В таком случае подобные мегапроекты скорее всего приобретают значение вершины, венца культурно-политических усилий в условиях экономической и политической глобализации, в которую втянуто сегодня все современное человечество.

Список литературы

1. Американская философия искусства. – Екатеринбург: Деловая книга, 1997.
2. Global tendencies: Globalism and the Large-Scale Exhibition // Artforum International. – 2003. – November.
3. *Lucie-Smith E.* Movements in Art since 1945. – New York, London: Thames&Hudson, 2000.