

Санкт-Петербургский государственный университет

СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ФОРМ ПРЕЗЕНТАЦИИ ИСКУССТВА В ИТАЛИИ

Выпускная квалификационная работа по направлению Культурология
основная образовательная программа Культура Италии

Исполнитель

Кононова Валерия Андреевна

Научный руководитель

к.философ.наук, ассистент

Могилевич М.Н.

Рецензент

д.философ.наук, профессор

Соколов Е.Г.

Санкт-Петербург

2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3-6
Глава 1. Искусство в социокультурном контексте современной трансформации статуса и функций искусства.....	7-27
1. Искусство в контексте культуры: эпоха Ренессанса как определяющий поворот в его развитии	7-9
2. Трансформация статуса искусства: анализ функциональных возможностей в ретроспективе.....	9-14
3. Основные тенденции развития современного искусства в условиях визуального поворота культуры.....	14-21
4. Взаимодействие художника и зрителя в системе искусства.....	21-27
Глава 2. Презентация современного искусства в культуре Италии.....	28-52
2.1. Особенности функционирования искусства в итальянской культуре.....	28-31
2.2. Концептуальное искусство как дематериализация объекта искусства: от предметности к событийности.....	31-39
2.3. Современные формы выражения искусства и их роль в общественно-культурной системе Италии.....	39-46
2.4. Презентация искусства в итальянском публичном пространстве современности.....	45-51
Заключение.....	52-53
Список литературы.....	54-59

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. На протяжении последних десятилетий искусство претерпело глобальные изменения, причиной которых стало изменение социокультурного контекста: появление новых технологий, трансформация существующей картины мира, поиск иных способов постижения действительности, что позволило художникам выразить желаемое в новой форме и развиваться новым течениям и направлениям. Искусство, представляющее собой одну из основных составляющих социальной, общественной и культурной системы, обладает особым способом функционирования, своими методами и задачами. Оно не только отражает существующую реальность и общественное сознание, но и преобразует её, формируя эстетические идеалы, установки и системы ценностей. Но в современности статус искусства претерпевает изменения наравне с его внутренней структурой.

Современное искусство парадоксально по своей сущности, являет собой сложный многогранный феномен, вписанный в рамки социокультурного пространства. Данная проблематика может рассматриваться в разных научных контекстах, выявляющих его различные аспекты: искусством занимается искусствоведение, история, социология, философия, психология и культурология. Стоит отметить, что сейчас мы уже можем говорить о становлении и перспективном развитии такой гуманитарной дисциплины как «культурология искусства», объединяющей все ответвления художественной культуры в единство и рассматривающей их во всей полноте и многообразии взаимодействия, в рамках которой и проводится данное исследование.

Практическая часть исследовательской работы рассматривает вышеуказанную, актуальную на текущий исторический момент проблематику на территории Италии, где современное искусство представлено повсеместно. Несмотря на достаточный объём и обширную базу научной литературы по искусству и его современной репрезентации в частности, исследования этой тематики в корреляции с Италией не проводились, что подтверждает актуальность и перспективность данной работы для дальнейших исследований.

Степень разработанности темы исследования. Актуальное искусство, обнаруживающее себя почти во всех областях жизни общества, как один из самых противоречивых элементов действительности, лежит в основе широкого ранга исследований в контексте разных дисциплин, которые использовались для написания данной работы. Среди таковых стоит упомянуть диссертации в области социологии искусства (Ермичева В.А. «Современное искусство как фактор трансформации социокультурной реальности: На примере российского общества»), искусствознания (Федина Е.В. «Биеннале и фестивали как форма актуализации современного искусства»), Костриц Ф.А. «Репрезентация современного искусства в музее. Теоретические и практические аспекты»), культурологии (Демшина А.Ю. «Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект»), социальной философии (Потапов Д.В. «Социальная сущность искусства»). Проблематика современного искусства отражена как в работах зарубежных исследователей, среди которых итальянцы Франческо Бонами, Анжела Веттезе и их коллеги Сюзи Ходж, Тейлор Брэндон, Уилл Гомперц, Роузли Голдберг, так и в трудах соотечественников: Бориса Гройса, Андреевой Екатерины, Великанова Андрея, Олега Аронсона и Елены Петровской и др. Кроме того, проводятся научные конференции, где учёные-исследователи анализируют проблематику искусства, не обходя стороной и вопросы, касаемые современности. Материалы всероссийской конференции «Искусство после философии»,

состоявшейся 20-21 ноября 2009 года, использовались при написании данной исследовательской работы.

Объект исследования: современное искусство как социокультурный феномен.

Предмет исследования: актуальные формы репрезентации художественной культуры в Италии.

Цель исследования - культурологический анализ процесса трансформации искусства как фактора воздействия на современную социокультурную реальность Италии во второй половине XX – начале XXI века.

Для достижения поставленной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

1. Провести культурно-исторический анализ способов функционирования искусства в культуре, его особенностей и форм, подвергнуть его исследованию в современном контексте. Выявить основные тенденции развития искусства в социокультурном пространстве.
2. Определить специфическое место искусства в системе культуры Италии.
3. Выявить эстетические категории, актуальные для анализа современного искусства.
4. Рассмотреть взаимодействие художника и зрителя в системе искусства.
5. Рассмотреть концептуализм как одно из определяющих направлений современного искусства.

Методология исследования: Решение изучаемых проблем осуществляется на основе исследовательских подходов: сравнительный, культурно-исторический, социологический, искусствоведческий методы анализа.

Структура исследовательской работы выглядит следующим образом:

Во введении утверждается актуальность выбранной темы исследования, новизна тематики, цель, задачи, объект и предмет исследования, методология и общая структура работы.

Первая глава посвящена анализу искусства в контексте современной культуры, которое подвергается рассмотрению с точки зрения социологического, культурологического и эстетического аспектов: определяется динамика функций искусства, его общественная значимость и новые способы его презентации.

Во второй главе рассматриваются теоретические выводы первой главы в приложении к социокультурной реальности Италии: статус искусства и формы презентации во взаимосвязи с другими аспектами общественной культурной системы.

В заключении подводятся итоги проведённого исследования, формулируются основные выводы и намечаются перспективы развития данной темы в дальнейших исследованиях.

ГЛАВА 1. ИСКУССТВО В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ СТАТУСА И ФУНКЦИЙ ИСКУССТВА

1. Искусство в контексте культуры: эпоха Ренессанса как определяющий поворот в его развитии

Искусство представляет собой важное звено в системе культуры. Оно всегда оказывало воздействие на социальное и культурное пространство человека и систему общественных отношений. На каждом историческом этапе развивались разные формы взаимодействия и преемственности между всеми сферами жизнедеятельности человека, поэтому искусство рассматривается в зависимости от окружающих её форм и контекста, в который оно встроено.

В переломную эпоху Ренессанса искусство обретает новый статус в Европе, будучи взаимосвязанным с такими областями духовной культуры как философия, религия, право, политика и мораль. Этот период характеризуется гуманизмом, интересом к красоте жизни и природы и антропоцентризмом. Вера в возможности человека, его индивидуальность подкрепляются вниманием к благодетельным качествам личности, которые воспеваются в это время в искусстве. Формируется новое отношение к действительности и обществу, основанному на этических ценностях. «Гуманизм Возрождения выстроил и особую иерархию ценностей художественного творчества, и систему оценки произведений искусства, основанную не только на размере работы и количестве затраченных материалов, но и учитывающую ценность авторской интенции»¹.

Художник приобретает вес в общественно-социальных отношениях, становится полноправным участником и носителем духовности. Об этом пишет Дж. Вазари в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев,

¹ Демшина А. Визуальные искусства в ситуации визуализации культуры: институциональный аспект. - Санкт-Петербург: Астрион, 2010. С.30.

ваятелей и зодчих» (1550), рассказывая, как мастерские становились местами сбора интеллектуалов, где проводились диспуты. Воспеваются талант, сила и свобода человеческой личности, благодаря которым художникам удалось завоевать своё место под солнцем. Во многом достигнутый престиж определил авторитет художника в ренессансном обществе.² Также Вазари употребляет в отношении художников эпитет «божественный», что подтверждает этот факт. «В нём есть дар божий, а не достижение искусства человеческого», - пишет Вазари о Леонардо да Винчи подчёркивает также ценностные качества личности эпохи гуманизма: «помимо телесной красоты, была и безграничная прелесть в любом его поступке». Микеланджело он описывает так: «правитель небес послал на Землю гения, способного во всех искусствах и в любом мастерстве показать одним своим творчеством, каким совершенным может быть рисунок, скульптура, здания»³, то есть формирует у читателя представление, что Микеланджело скорее небесное, нежели земное явление.

Виппер Б.Р. указывает, что «никогда еще (даже в Древней Элладе) искусство не имело такого огромного значения и в частной и особенно в общественной жизни, как в эпоху Ренессанса».⁴ Будучи тесно взаимосвязанным с наукой и математикой, искусство становится в большей мере реалистичным, основывается на рациональных методах познания реальности: «искусство подражает природе в большей степени, воспроизводит все мельчайшие подробности»⁵. Помимо этого, искусство вовлекает все слои современного им общества в свою систему, становится включённым в политику, религию, воплощая собой статусность того или иного правителя, подтверждая его значимость и символизируя властность.

² По книге: Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. - М.: Наука, 1978. С. 43-47.

³ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. - Санкт-Петербург: Азбука, 2014. С.351.

⁴ Виппер Б.Р. Итальянский ренессанс XIII-XVI века. Том 1. - М.: Искусство, 1977. С.16.

⁵ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. - Санкт-Петербург: Азбука. 2014. С.235.

Происходит «превращение искусства из пассивного элемента быта в активно-самостоятельное орудие познания, из анонимного умения в персональное дарование, из ремесла, повинующегося технически-цеховым традициям, в творчество, основанное на объективной логике законов и принципов»⁶. Фигура художника преобразуется в фигуру творца, обладающего силой генерировать собственные духовные смыслы, создавать новые ценности, ориентировать общественное сознание, умонастроения, вкусы и склонности. Таким образом, искусство как божественный дар, воплощает собой художественность, наполненную знаковыми смыслами, становится силой не только репрезентирующей и отображающей действительность, но и преобразующей.

С этого исторического момента европейское искусство приобретает большую значимость, углубляя свой функциональный аппарат и становясь важным «рычагом» в системе культуры.

2. Трансформации статуса искусства: анализ функциональных возможностей в ретроспективе

Искусство было призвано украшать жизнь, и творчество имело прикладной характер вплоть до эпохи Возрождения, когда оно радикально изменяется, становясь ценным само по себе. В этот период искусство стремится не только максимально точно отразить действительность и поэтому становится реалистичным, но и вовлекается в общественно-социальную жизнь, оказывая воздействие на неё. В связи с этим можно утверждать, что искусство полифункционально. Эта характеристика сохраняется вплоть до современности, изменяется лишь фокус взгляда на функции искусства. Эти трансформации отражаются с течением времени в его статусе. Как изменился статус искусства в современности, мы проследим в этом параграфе, оставив вопрос о диалоге зрителя и художника для последующего рассмотрения.

⁶ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. – Санкт-Петербург: Азбука. 2014. С.235

Обращаясь к разговору о современном искусстве, необходимо определить используемую терминологию и временные рамки данного противоречивого явления. Многие исследователи сходятся на сложности определения данного феномена, прежде всего, по причине отсутствия теоретического базиса: «Современное искусство сложная и многогранная субстанция не поддающаяся конкретному описанию, его границы настолько размыты, что непонятно, когда и где оно начинается и заканчивается»⁷. Нашей целью не стоит дать его точное определение, но через рассмотрение его функциональной и содержательной составляющих мы постараемся раскрыть его сущность.

Кардинальные изменения, охватившие мир искусства, начиная с 64-65-х годов XX века, появление многих доселе не существовавших движений и течений, дали толчок переосмыслению понимания искусства, его форм и задач и рождению того, что сейчас мы именуем «современным искусством». Отметим, что говоря о современном искусстве, мы не предполагаем всю современную нам художественную культуру и не говорим о массовой культуре. В рамки используемого термина включаются лишь те, кто позиционируют себя как современных художники, и те способы выражения искусства, которые развились в конце XX века и появляются до сих пор: новые художественные практики – перформанс, видео и боди-арт, ленд-арт, акционизм и другие течения - сильно отличаются от традиционных видов изобразительного искусства, что заставило теоретиков культуры и искусства говорить о его «конце», настолько отличным, и от этого – спорным, оно предстало в глазах наблюдателя. «Принципиальные противники современного искусства не хотят видеть, что его экспериментальная программа прорастает корнями в исконную философскую миссию искусства, которая и состоит в том, чтобы провоцировать острые вопросы, требовать не

⁷ Локшина О.С. Конфликт концепта и переживания в современном искусстве/ Искусство после философии. Материалы всероссийской конференции 20-21 ноября 2009 года. - СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2010. С.127.

менее острых ответов, затрагивать самые насущные проблемы морали»⁸, пишет Брендон Тейлор, подчёркивая изменение «миссии» искусства, его предназначения. Проследим ретроспективно и поэтапно изменение искусства в своём содержательном плане.

Уже с начала XIX века мы можем наблюдать зарождающиеся предпосылки изменений системы искусства, которые Г.В.Ф. Гегель (1770-1831) выразил в своих «Лекциях по эстетике», говоря о смене предназначения и самой сути искусства: рефлексия и наши мысли об искусстве становятся главенствующими, форма и содержание обретают свободу и перестают быть связанными между собой. Гегель дал толчок развитию новой мысли об искусстве, которая не гласит о конце его развития, а говорит о его преобразовании в новую форму – философию.

Искусство становится философичным постольку, поскольку освобождается от своей функции образца, репрезента реальности и отражения определённого мировоззрения, отказывается от категории прекрасного как главного означающего художественной культуры (будь то форма или содержание), нравственного и духовного идеала, которым восхищаются и на который ориентируются. Искусство выражает само себя, заставляя зрителя задаваться вопросом о том, что же мы можем назвать искусством сегодня, занимается самоосмыслением и самопознанием, исследуя свою сущность, используя новые формы и методы, которые не продолжают историю искусства, знаменуя её новый этап, но вершат революцию, провозглашая себя как философию.

Искусство рассматривалась во взаимосвязи и с другими науками, так, Л.С. Выготский (1896-1934) в работе «Психология искусства» также указывает на расширение его границ: «Искусство выходит за пределы эстетики и даже имеет принципиально отличные от эстетических ценностей черты, по что оно начинается в эстетической стихии, не растворяясь в ней до

⁸ Брендон Т. Art today. Актуальное искусство 1970-2005. - М.: Слово.2006. С.40.

конца»⁹. Оно отлично от «прежнего» искусства, подвергается анализу в контексте других научных дисциплин: становится объектом наблюдения.

Направленность искусства становится амбивалентной: оно и массово, и элитарно одновременно. Несмотря на то, что искусство обращается к каждому, задерживаясь на границе с философией, его понимание остаётся недоступным для многих в силу нехватки у зрителя определённых интеллектуальных ресурсов. Уже в первой четверти XX века Хосе Ортега-и-Гассет (1883-1955) отмечал «антинародность» искусства, говоря о его «дегуманизации», заключающейся в противостоянии двух классов: «тех, которые его (*прим.: искусство*) понимают, и тех, которые не способны его понять».¹⁰ Недостаточный уровень эрудиции зрителя подтверждает запаздывающий характер восприятия искусства, рефлексия о котором и его переосмысление всегда находятся в пост-историческом временном отрезке.

Ролан Барт (1915-1980), в «Удовольствии от текста» упоминает современное искусство: «...По самой своей сути такое введение неспособно ввести чего бы то ни было; оно может лишь до бесконечности повторяться, подобно тем произведениям современного искусства, необходимость в которых отпадает после первого же знакомства с ними (ибо увидеть их один раз — значит тут же понять всю разрушительность преследуемых ими целей: в них нет и намека на возможность длительного созерцания или сладостного вкушения)».¹¹ Данное суждение позволяет акцентировать наше внимание на одном из самых важных признаков современного искусства: оно перестаёт быть мастерством; категория прекрасного, характерная для классической эстетики, соответствие формы содержанию в традиционном понимании искусства, равнение на классический образец (как это происходило в эпоху Ренессанса) замещается категорией безобразного и абсурдного, вызывая у

⁹ Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов-на-Дону: Феликс, 1998. С.7.

¹⁰ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства//Эстетика. Философия культуры. - М.: Искусство, 1991. С. 221

¹¹ Барт Р. Удовольствие от текста/ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М.: Прогресс, 1989. С. 475

зрителя эмоционально-чувственный отклик, вторгаясь в его психическое пространство, обращаясь к его бессознательному, провоцируя на рефлексии полученного опыта.

Предназначение искусства, о котором говорил Барт, традиционно, то есть заключается в эстетизации окружающего; художественный объект для него, прежде всего, – транслятор прекрасного, и только второстепенно несёт в себе культурные коды и символы.

Правомерно ли говорить о «целях искусства»? Предстоит ли искусство в своём актуальном понимании системой, служащей прагматизму? Социализация, коммерциализация и политизация искусства являются следствием или же причиной его изменений? На заданный ряд вопросов мы ответим чуть позже.

Следуя хронологически, мы можем отметить, как искусство прошло круг самопознания, возвратившись к началу, от которого и взяло разбег. «Конец искусства» как метафора появляется в работе американского теоретика искусства Артура Данто (1924-2013), напоминая нам о том завершении одного из этапов искусства, о котором говорил Гегель¹². Данто формирует концепт «конца искусства» как его кардинальное преобразование, перевернувшее форменную составляющую художественного объекта: теперь зритель находит себя обманутым, когда видит в качестве экспоната коробки от порошка¹³, ничем не отличающиеся от их оригинала. «Конец искусства» говорит о необходимости смены категориального аппарата искусства, которое не перестаёт существовать, но переходит в новое качество и разворачивается в целом ряде постоянно появляющихся новых художественных форм и практик. «Не-искусство» именуется таковым по причине отрицания прежней шаблонности, художественного канона и провозглашения абсолютной свободы художника, который, следуя принципу «всё разрешено», лишает искусство ценности, по мнению Данто. Границы искусства стираются,

¹² Danto Arthur. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. - Princeton University Press: New Foreword edition, 1998.

¹³ Энди Уорхол, «Коробки “Брилло”» (Brillo Boxes), 1964 г.

отныне ничего не может быть признано нелегитимным, потому что законов, которым должно бы следовать искусство, больше не существует. «Самое прекрасное в современном искусстве – то, что оно встроило в свой потенциал способность самое себя уничтожить. Только искусство способно к такому самообновлению. Фундаментальные убеждения в искусстве постоянно подвергаются сомнению, и в результате, оно постоянно меняется; так что искусство и антиискусство в действительности – одно и то же». ¹⁴

Завершим разговор о трансформации статуса искусства, обозначая, что искусство, как и любая развивающаяся сфера жизнедеятельности, - это зеркало происходящих в реальности изменений и преобразований. Основные тенденции развития мы рассмотрим в следующем параграфе.

3. Основные тенденции развития современного искусства в условиях визуального поворота культуры

Искусство, идущее в ногу с быстротекущим временем визуальной современной культуры, является нам как составляющая нашей повседневности, вливаясь в массовую культуру и за счёт этого расширяя зрительное пространство, приобретая статус неограниченной свободы созидания, которая выражается в появлении новых форм и изменении структуры системы искусства и взаимодействия её субъектов. Как устанавливается диалог художника и зрителя и как изменился с течением времени статус каждого из них, также будет рассмотрено нами в дальнейшем.

Искусство перестаёт быть автономной сферой деятельности человека, вторгаясь в повседневность тогда, когда происходит визуальный поворот культуры, искусства в частности. Технологизация всех аспектов жизнедеятельности, глобализация, высокий уровень потребления и производства спровоцировали формирование системы, категориально отличной от той, которая существовала до этого: все сферы социального производства в XX веке становятся сильно опосредованы медийной деятельностью. Визуальные образы вторгаются во все сферы жизни человека,

¹⁴ Робер Барри, интервью Урсуле Майер (1969)/ Майер У. Концептуальное искусство// Брэндон Т. Art today. Актуальное искусство 1970-2005. – М.: Слово, 2006. С.25

включая медицину и науку. Визуальные исследования представляют собой междисциплинарную область, на пересечении с которой проводят научную работу культурологи, социологи, искусствоведы, философы и другие учёные. Внедрение цифровых технологий включает в себе основную тенденцию современного искусства.

Что предстало перед нашим взором в результате этого поворота, революции визуального? Количество изображений, увеличивающееся в геометрической прогрессии, спровоцировало изменения не только во внешней форме культуры, но и внутреннем восприятии этой культуры человеком, смещение фокуса внимания и изменение его концентрации, что выражается в понижении значимости текста для современного индивида и увеличение роли визуального образа, который не просто потребляют, но нуждаются в нём.

Цифровые медиатехнологии порождают новые течения и виды искусства: прежде всего, упомянем фотографию и кино, видео-арт, инсталляцию, которые появляются в ответ трансформирующейся структуре искусства. Новые формы порождают новые вопросы, связанные с лёгкостью воспроизведения объектов искусства.

Британский критик и искусствовед Джон Бергер в своей работе «Искусство видеть», отсылаясь к идее В. Бенъямина о воспроизводимости искусства, отвечает на поставленный вопрос таким образом: «Что сделали современные средства воспроизводства изображений, так это разрушили власть искусства и изъяли его (или, вернее, изъяли образы, которые теперь воспроизводятся) из рамок всякой заповедности. Впервые за все времена образы искусства стали мимолетными, вездесущими, нематериальными, доступными, ничего не стоящими, свободными. Они окружают нас так же, как окружает язык. Они вошли в поток жизни, над которым больше сами по себе не имеют власти»¹⁵. Действительно, искусство претерпело данные

¹⁵ Бергер Дж. Искусство видеть. – СПб.: Клаудберри, 2012. С. 39-40.

изменения, однако, был ли этот поворот «заповедным» крушением искусства или закономерным этапом его развития?

О «конце искусства» было сказано выше, поэтому здесь мне кажется уместным лишь подчеркнуть центральное место взаимосвязи между искусством и общественно-культурной системой, значение вышеупомянутого «потока жизни», в который встраивается искусство. Этого не наблюдалось в концепции автономии искусства, где оно играло роль зеркального отражения общественного - исторического контекста.

Современное же искусство, напротив, становится не только активным участником, но и предпосылкой социокультурных, политических и даже экономических изменений, происходящих в обществе.

«Арт-критик Жан-Франсуа Шеврие описывает этот процесс как «завоевывающее пространство искусство» и подчеркивает смещение акцента с производства и демонстрации произведений искусства к явлению, которое он называет «публичные вещи». Введение термина «публичный» означает, что эта вещь “находится в отношениях с другими (вещами и явлениями), ее значение неопределенно в том смысле, что оно открыто для дискуссии”»¹⁶. То есть, визуальные практики искусства пребывают, сосуществуя с окружающим пространством и категорией другого, в то время как классическое искусство существует само по себе.

Так называемый «public art», о котором говорил Шеврие, - это переосмысление статуса искусства, поворот от физического объекта к идее, замыслу и концепции. То, что Люси Липпард назвала «дематериализацией арт-объекта»¹⁷. Смысл и суть объекта выражаются формой объекта искусства, которая изменяет свои качества, становится не материальной, но не менее важной, поскольку благодаря ей и существует арт-объект в действительности, проникая в нашу повседневность и становясь его составляющей.

¹⁶ Sheikh, S. Objects of Study or Commodification of Knowledge/ Remarks on Artistic Research. Art&Research, Volume 2. No. 2. Spring 2009// Шувалова А.С. Дематериализация арт-объекта концептуального искусства в свидетельствах Люси Липпард//Артикульт. Выпуск № 2 (10). 2013. С.43

¹⁷По статье: Шувалова А.С. Дематериализация арт-объекта концептуального искусства в свидетельствах Люси Липпард. / Артикульт. Выпуск № 2 (10). 2013.С.43

«Именно сочетание предумышленной непонятности артефактов вкупе с экспансией выставочной инфраструктуры можно расценить как определяющее противоречие, которое во многом является питательной средой, формирующей современное искусство»¹⁸. Названная Тейлором «непонятностью артефактов», форма объектов современного искусства значительно претерпела изменения и отличается от традиционных скульптуры и живописи (несмотря на то, что они тоже сохраняются), тем самым провоцируя ряд вопросов, возникающих при её анализе. Освобождение от привычной формы отсылает нас к идее «реди-мейда» Марселя Дюшана (1887-1968), которая перевернула представление о художественном артефакте: «Реди-мейд позволил “свести идею эстетического выбора к разуму, а не к оценке способности или мастерства, прибегая к которой я осуждал многие картины моих современников”»¹⁹.

Перечисляя виды визуального искусства, характеризующегося высокой технологичностью, следует упомянуть фотографию, лазерные инсталляции, видео-арт, кино как инновационные практики производства, воспроизведения и восприятия искусства в новой цифровой культуре, которые вторгаются в пространство современного музея наравне с материальными объектами. Фотография функционирует в XXI веке наподобие живописи в XIX веке, обладая другими стратегиями своего воспроизведения, но используя те же жанры. Формируется net art в новом выставочном пространстве интернета.

Рассмотрим подробнее проблему, о которой писал Вальтер Беньямин в работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Произведение - пишет Беньямин - теряет свою ауру, потому что может быть воспроизведено в бесконечном количестве экземпляров и быть представленным более широкой аудитории. Репродуктивные технологии повлияли не только на значение уникальности и неповторимости работы, но и на расстояние, которое парадоксально отделило

¹⁸ Брэндон Т. Art today. Актуальное искусство 1970-2005. – М.: Слово.2006. С.9.

¹⁹ Там же. С.91

широкую публику от наслаждения художественными артефактами, хотя гипотетически позволило максимально приблизить художественный объект для рассмотрения и вывести его на экраны мониторов.²⁰ Приближаясь пространственно, объект искусства отдалялся от зрителя. Истинное наслаждение объектом искусства теперь возможно только для почитателей, пришедших в музей. Новые визуальные формы выражения сократили дистанцию между произведением искусства и зрителем, его реальностью и реальностью искусства, доходя до полного слияния искусства с повседневностью в результате его дигитализации.

Суммируем, что разговор, ведущийся Бенямином, отсылает нас к осознанию функций искусства: от религиозности и авторитетности искусство смещается в сторону утилитарности (развлекательная, выставочная, экономическая и политическая составляющие). Искусство становится в большей мере коммерциализированным, художественный артефакт отождествляется у зрителя с продуктом на рынке искусства, постоянно подвергается оценке со стороны участников его системы и продаётся за огромные суммы денег. Этим формируется привилегированность одних объектов над другими и их зависимость, как от социального, так и экспозиционного контекста.

Прежде всего, искусство становится социальным по ряду причин. Художественное произведение, изменяясь в своей форме и содержании, развивая свою инфраструктуру, формирует и другие отношения зрителя, вовлекая его в иной контекст восприятия и производственно-коммерческих процессов.

Создающийся вновь и вновь визуальный текст формирует человека современности с новой самоидентификацией и с растущей потребительской способностью, складывающейся в результате распространения массовой культуры. Искусство циркулирует внутри определённой коммерческой системы: выставляется в музее, продаётся галерее, на аукционе, т.е. товарная

²⁰ По книге: Бенямин В. «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»// Избранные эссе. Немецкий культурный центр им. Гёте - М.: Медиум, 1996. - 239 с.

ценность также становится признаком объекта искусства. Взгляд на художественный объект как на товар и художника как нацеленного на заработок, вызвала антагонистические настроения.

Это заставило художников искать новые методы коммуникации, которые бы дали возможность донести свои идеи до зрителя: в таком случае они бы не вписывались в коммерческую схему. «Дематериализация объекта искусства» привела к тому, что зрелищные блага потребляются наравне с материальными. Перформанс, «боди арт» обращают тело в один из материалов творения, средство, которое позволяет выражать замыслы художника: традиционная двухмерная поверхность холста заменяется временным и трёхмерным пространственным измерением перформанса.

Современное визуальное искусство, построенное на амбивалентности и неоднозначности, двойственно и по отношению к «храму» искусства – музею. В искусстве можно выделить две стратегии развития: первая заключается в производстве и создании оригинальных объектов искусства, ценных самих по себе вне зависимости от их локализации, но выставляющихся в некоем экспозиционном пространстве для сохранения материальных качеств данного музейного объекта; вторая берёт начало от Марселя Дюшана, который уже упоминался нами выше. Его заслуга состояла в превращении репродукции, продукта массового производства, любого бытового предмета в оригинал: объект, не имеющей значимой ценности, выставляется в музейном пространстве и за счёт этого приобретает свою ценность.

Музей современного искусства не теряет своего предназначения из-за того, что в нём выставляются объекты массового производства, не обладающие оригинальной ценностью, продукты медиа визуальных технологий и инновационных техник, потому что процесс музеефикации объекта искусства в эпоху постмодерна уподобляется вере, когда один предмет становится выбранным среди массы других за счёт означиваемой ценности, которая не зависит от его визуальной составляющей.

Здесь мы просматриваем ещё одну важную тенденцию современного искусства: обращение к эстетике безобразного и отвратительного. В связи с чем, последовательно возникает проблема невозможности вербального определения и оценки произведения искусства. Неспособность классической эстетики ответить на вызовы современного искусства, порождает китч, кэмп, гламур. Китч Клемент Гинберг (1909-1994) характеризует как «новый товар, предназначенный для тех, кто, оставаясь безразличным и бесчувственным к ценностям подлинной культуры, все же испытывал духовный голод, томился по тому отвлечению, какое могла дать только культура определенного рода. Используя в качестве сырья обесцененные, испорченные и академизированные симулякры подлинной культуры, китч приветствует эту бесчувственность и культивирует ее»²¹. Исследуя китч и авангард, он отталкивается от эстетического опыта, обращаясь к социо-историческому контексту, показывая изменения фокуса зрителя от «ценностей подлинной культуры» к её противоположности.

Кэмп, в отличие от китча, имеет внекоммерческий характер, элитарен, превозносит низкое, формируя гротескные, преувеличенные формы, воспринимается нами как способ, образ создания, в то время как китч – это продукт безобразного вкуса. Сьюзен Зонтаг (1933-2004), американский художественный, литературный и кинокритик, описала кэмп в пятидесяти восьми «Заметках о кэмпе», начав с его определения как «некого способа видеть мир как эстетическое явление. Этот способ, способ Кэмп, выразим не в терминах красоты, но в терминах степени искусственности, стилизации».²² Таким образом, со сменой категорий эстетики приходит и смена описательного аппарата, который обращается не к красоте, а к её подобию. Гламур располагается между уродливым и красивым, заключается в провокации, имеющей коммерческую основу. Использование в системе

²¹ Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. № 60. М., 2005. С. 49–58.

²² Зонтаг, С. Заметки о кэмпе// Мысль как страсть: Избранные эссе 1960-70-х годов — М.: Русское феноменологическое общество, 1997// http://www.photographer.ru/forum/view_messages.htm?topic=10517#с76353. Дата обращения: 01.04.2017.

современного искусства вышеперечисленных категорий эстетики демонстрирует, насколько изменилось восприятие искусства.

Делая вывод из вышесказанного, отметим, что демократическая эмансипация объекта искусства, его освобождение от музея и технической сложности производства и поворот к поиску новых решений и практик обращения к зрителю, привела не к понижению значимости искусства и подмене искусства профанным, а к элитизации сферы искусства, доступного каждому, но возможного быть понятым лишь единицам. Как трансформировался диалог зрителя с художником, а с этим и восприятие искусства, мы сейчас и рассмотрим.

4. Взаимодействие художника и зрителя в системе искусства

Проблема диалога зрителя и художника остаётся актуальной во все времена по причине того, что с развитием системы искусства, изменяются и стратегии воздействия художника на публику, образуя новые каналы влияния и порождая новые формы творения искусства.

Обращаясь к истории, мы видим, что художник всегда был зависим от зрителя, обращаясь к нему с сообщением, которое и составляло смысл его произведения. Артефакт искусства существует до тех пор, пока есть зритель, «читающий» предложенный текст. Чем большей властью обладает зритель, поощряющий то или иное произведение, тем большим авторитетом будет обладать и художник как творец искусства.

Художник выполняет, прежде всего, просветительскую и образовательную, коммуникационную функцию, научая зрителя, предоставляя ему знания о картине мира, донося до него в художественной форме информацию, которую зрителю необходимо декодировать и воспринять. Помимо этого, зритель получает эстетическое и гедонистическое удовольствие от самого процесса наблюдения и рассматривания художественного объекта.

Произведения, созданные художником, вызывают у зрителя определённые чувства и эмоции, заставляя обратиться к себе и собственному

опыту, прокладывая путь к познанию себя и окружающего мира через общечеловеческую историю: искусство становится наукой.

Также зритель приобщается к моральным ценностям, которые так или иначе отражены в каждом из произведений искусства. Искусство подражает природе в своём традиционном и классическом понимании: «И поистине, живопись — наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой».²³ В данном историческом отрезке классические искусства репрезентируют через мировосприятие художника то, что окружает зрителя, составляет его действительный мир.

В эпоху Ренессанса творец искусства находился под протекторатом властной личности, которая определяла поле его деятельности и сюжеты, обеспечивая всем необходимым для осуществления определённых идей. Его роль возрастает: он рассматривается как свободная и профессиональная личность и учёный, за счёт чего пользуется авторитетом публики. Статус «мастера» сменяется «творцом», и это характеризует его божественность, приравнивая творчество художника к «акту творения».

Зритель является заказчиком в период господства масляной живописи и руководствуется девизом «ты – это то, чем ты владеешь»²⁴, он даёт оценку произведению. То есть, искусство не может быть создано без его участия. В эпоху развития технологий и с течением времени зритель по-прежнему остаётся потребителем, на которого ориентируется художник при создании произведения. Но качество этой взаимосвязи разительно сменяется. Мы можем проследить это, если вновь обратимся к тексту Леонардо да Винчи. «Существует некоторый род живописцев, которые вследствие своего скудного обучения по необходимости живут под покровом красоты золота и лазури; они с величайшей глупостью заявляют, что они, мол, не берутся за

²³ Леонардо да Винчи. Избранные произведения: в 2 т. / пер. А. А. Губера, В. П. Зубова, В. К. Шилейко, А. М. Эфроса; под ред. А. К. Дживелегова, А. М. Эфроса—М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2010. Т. 2.С.66

²⁴ Бергер Дж. Искусство видеть. СПб.: Клаудберри, 2012. С.159

хорошие вещи ради жалкого вознаграждения и что и они сумели бы сделать хорошо, не хуже другого, лишь бы им хорошо платили»²⁵.

Обращаясь к контексту современности, мы видим, что с изменением статуса искусства, трансформируются соответственно роли художника и зрителя. Художник становится тесно связанным с рынком искусства постольку, поскольку его популярность и престижность базируется на большой стоимости его работ. В свою очередь, становится невозможным воспроизвести работу другого, «сделать не хуже», так как подражание окружающему миру сменяется уникальной формой воспроизведения искусства, авторство и новаторство имеют определяющее значение.

Вышеупомянутый вопрос о воспроизводимости искусства в эпоху его технологизации, поставленный Беньямином, был отражён и у Леонардо, когда он писал о живописи: «Ее нельзя копировать, как письма, где копия столь же ценна, как и оригинал. [...] И эта особенность делает ее превосходнее тех наук, что повсюду оглашаются»²⁶. Уникальность произведения и невозможность его повторения является ценностью прошлых эпох. С появлением фотографии ситуация изменяется.

Закономерно происходит то, что Р. Барт назвал «смертью автора»²⁷, зритель интерпретирует произведение искусства, основываясь на собственном опыте, а не на толкование его автором. Здесь нам представляется необходимым остановиться на идентификации автора.

Если художник занимался только традиционным воспроизводством классических искусств, то сейчас он «режиссёр вещей, фактов, людей, мест, директор оркестра, который управляет инструментами и музыкантами. Он

²⁵ Леонардо да Винчи. Избранные произведения: в 2 т. / пер. А. А. Губера, В. П. Зубова, В. К. Шилейко, А. М. Эфроса; под ред. А. К. Дживелегова, А. М. Эфроса—М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2010. Т. 2.С.102.

²⁶ Леонардо да Винчи. Избранные произведения: в 2 т. / пер. А. А. Губера, В. П. Зубова, В. К. Шилейко, А. М. Эфроса; под ред. А. К. Дживелегова, А. М. Эфроса—М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2010. Т. 2.С.64

²⁷ Барт Р. Смерть автора// Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М.: Прогресс, 1989. - 475 с.

может посвятить себя многочисленным занятиям: например, стать активистом в социополитической сфере, аниматором, программистом, занимающимся информацией, сетями, сложными технологиями и кодификацией новых языков. То, что однажды было индивидуальной и «ручной» работой стало в большинстве случаев коллективной работой, которая запрашивает помимо просто художественных, также специфические способности в других областях». ²⁸

С течением времени происходящие изменения приводят к исчезновению зрителя и потенциальной его возможности стать художником. «Именно восприятие (а не артефакт), процесс (а не результат сотворчества) оказываются в центре внимания». ²⁹ Если мы выносим суждение с технической стороны производства художественного объекта, то отныне каждый индивид обладает способностью создать его. Однако, система современного искусства, как мы уже упоминали выше, образует гораздо более сложные взаимосвязи и базируется на идейности более, нежели на мастерстве.

Этим определяется постмодернистский критерий оценки художественного творчества, о котором писал Умберто Эко в своей статье «Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна», где «эстетика серийности» определяется как «знамя постмодерна», основанное на повторении и воспроизведении, которая коррелирует с вариативностью форм и значений, привлекающих её «потребителя». «Серия перестаёт быть бедным родственником искусства, чтобы стать художественной формой, способной удовлетворить новую эстетическую чувствительность: своего рода греческая трагедия постмодерна»³⁰: оригинальному образцу придаётся новое значение, что подтверждает в некотором роде инновативность этой практики.

²⁸ Vettese A. L'arte contemporanea. - Bologna: Il Mulino, 2012. P. 15. Перевод мой.

²⁹ Демшина А. Визуальные искусства в ситуации визуализации культуры: институциональный аспект. - Санкт-Петербург: Астерион, 2010. С.15.

³⁰ Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. 1994// <http://eurasianland.ru/txt/post/142.htm>. Дата обращения: 15.03.2017.

Акилле Бонито Олива (1939), теоретик искусства и современный арт-критик, даёт определение системе искусства эпохи постмодерна: «Система искусства – это цепь Святого Антония, в которой художник создаёт, критик размышляет, галерист выставляет, торговец продает, масс-медиа прославляют, публика созерцает, коллекционер собирает, музей включает в исторический контекст. Это самое обширное обрамление, в котором всегда рождается и продолжается творческий процесс». ³¹ Так возникает концепция «супер-искусства», в которой отдельные субъекты не могут действовать самостоятельно, образуя «коллективный субъект»: они взаимозависимы и взаимосвязаны. Художник становится значимым в результате продвижения, распространения, рекламы, путём экспозиции своих работ на аукционах и в собраниях коллекционеров, что означает вовсе не ухудшение качества произведения, а сложность отделения высококачественной работы от профанного искусства. Известность, этикетка на объекте становятся определяющими характеристиками массового производства и общества в целом.

Происходит «создание и активизация нового инструментария художественного творчества и новых форм искусства, трансформация языка визуальных искусств». ³² Исчезает специфическое положение художника-мастера, зритель, зона оценки и наблюдения произведения. Исчезновение зрителя как такового декларируется в результате «демократизации» гения, который становится категорией обыденности в обстановке своего собственного перепроизводства. «Инфляция гениальности» обостряется тогда, когда художественные средства и формы перестают быть технически сложными для своего исполнения.

Возможность объяснить процессы, происходящие в искусстве в конце XX - начале XXI веков в экономических терминах, говорит о расширении искусства и его выходе за пределы искусствоведения. Переход от фигуры

³¹ Бонито Олива А. Искусство на исходе второго тысячелетия. – М.: Художественный журнал, 2003. С.25.

³² Демшина А. Визуальные искусства в ситуации визуализации культуры: институциональный аспект. - Санкт-Петербург: Астерион, 2010. С.15.

рабочего, представленного ремесленником, к фигуре предпринимателя (современного художника) начинается с Марселя Дюшана. Продукт переводится с места, где производится в место, где покупается, за счёт транспортировки художественного объекта, ничего не стоящего в одном месте, и обладающего высокой значимостью в другом.

Главной задачей художника в эпоху массовой индустрии, культуры и экономики становится самоопределение и сохранение своей самоидентификации.

Производство искусства живет и питается отношением с мирами повседневной жизни. Как и производство, так и восприятие художественных объектов являют собой, прежде всего, участие в человеческом опыте, дополняют другие виды деятельности человека и никогда не являются конечным результатом взаимоотношений только между художником и аудиторией, производством и восприятием произведения, между системой искусства и социально-культурным контекстом.

Помимо этого, ещё одна тенденция, ярко выраженная в диалоге зритель-художник, заключается во фрагментированном восприятии зрителем объекта искусства, который художник «недосказывает». Он работает со временем публики, не позволяя полностью углубиться в работу и посмотреть её всю целиком (в случае видео-арта), нацеливается на недопонимание зрителя. Целостное восприятие искусства становится невозможным, и оно преобразуется в жизненный процесс, а не вещь, доступную и открытую для расшифровки.

Эстетический объект, созданный художником в соответствии с собственным убеждением, становится в процессе его восприятия умственным артефактом зрителя, который никогда не дается раз и навсегда в однозначном определении смысла, его сила заключается в способности раскрытия диалога, в то время как зритель заполняет пустые пространства значений текста.

Искусство является частью взаимосвязи идей и принципов, которые взаимодействуют с экономической и политической структурой, свидетельствуют и выражают социальный конфликт, борются за гегемонию. Художник становится переводчиком своего времени, который перерабатывает с его личной точки зрения социокультурную общественную динамику и её эволюцию.

Глава 2. ПРЕЗЕНТАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В КУЛЬТУРЕ ИТАЛИИ

2.1. Особенности функционирования искусства в итальянской культуре

Итальянская традиция одна из самых значимых в истории Европейской цивилизации. Италии, обладавшей самым большим культурным наследием и самой богатой историей, было суждено открыть миру много великих имён и деятелей, встать у истоков целого ряда направлений и течений в искусстве, особенно, в течение XX века, когда на арену вышли такие художественные течения, как маккьяйоли, футуризм, метафизическая живопись, новенченто, концептуализм - движение «арте повера», и поныне существующий трансавангард. Италия двигалась по своему пути культурного развития и стала первой европейской страной, выдвинувшейся в авангард развития мирового искусства и породившей огромное количество новообразований. Всё вышеперечисленное ставит перед нами задачу выяснить, что стало этому причиной, и почему искусство приобрело в культуре такое значение.

Функции, которые выполняло и выполняет искусство в обществе, определяются даже не тем, какое значение имело то или иное произведение искусства в контексте культуры, а то, с каким намерением художник создавал своё произведение, о чём мы говорили в первой главе. Свой функциональный арсенал итальянское искусство обогащало по мере своего исторического и экономического развития, изменения моральных ценностей и идеологий, соответственно его социальным условиям существования.

Обращаясь к его отличительным чертам искусства в Италии, мы считаем необходимым прежде всего остановиться на религиозном характере искусства. Итальянское искусство, начиная с античности и вплоть до эпохи Возрождения, выражалось в покровительстве и содействовании Пап творцам, которые, в свою очередь, воплощали то, что было им наказано. «Целесообразность» искусства и воссоздание заданного образца подкреплялись политическим устройством Италии того периода, когда искусство становится зависимым от отдельных, наделённых властью, личностей, что переводит его в разряд «элитарного» субстрата культуры, доступного не каждому, а лишь избранным, как для развития художественных навыков, так и для наблюдения со стороны. Знатные семьи всегда имели при

своём дворе художника, - искусство было признаком богатства и выражало соревновательный дух эпохи. Функциональная составляющая в этот период была тесно связана с его привилегированным статусом.

Категории красоты, гармонии и пропорциональности были качественными характеристиками произведений итальянского искусства, которые определялись «божественной природой» творчества и соответствующей сюжетной линией вплоть до кардинальных изменений XX века.

Рубеж XIX - XX веков, характеризовался научно-техническим бумом, который открыл человеку восприятие мира в движении, когда пространство и время преодолеваются с невероятной для того времени скоростью. Футуризм зарождается в Италии, и это ещё раз подчёркивает закономерность развития функций искусства соответственно культурно-историческому контексту. Искусство, представлявшее собой до XX века различные модификации строгих канонических течений, вытекающие друг из друга и имеющие сходные черты, теперь обратилось в совершенную противоположность. Оно перестаёт быть реалистичным в плане формы и содержания и изображать исключительно действительность. Художники обращаются к нетрадиционным методам и темам, объявляя «войну» существующим идеалам и традиционным идеям.

Парадигма искусства становится способом мышления во всеобъемлющем плане, касаясь всех сфер жизни и задавая культурной код эпохе, изменяя существующие ценности. У футуризма мы обнаруживаем тесное слияние с политикой.

Представители футуристического течения публиковали политические манифесты (1918 – «Манифест политической партии футуристов», 1920 – «По ту сторону коммунизма», 1924 - «Футуризм и фашизм», 1929 – «Манифест священного футуристического искусства»), председательствовали в политических партиях. Воспетая футуристами война, которая представлялась единственным средством создания нового и разрешения старого, вера в своё

государство, ярый патриотизм, стремление к захвату, бунту, - лишь немногие черты «политизации» искусства Италии. Искусство обладает большим влиянием на социум в этот период времени. Помимо этого, футуристы пытались внедрять в свои представления и выступления элементы эпатажных выходок, порой выкрикивая пропагандистские лозунги. По сути, искусство выполняло коммуникативную функцию, информируя население, но уже в другой форме и наполненную другим содержанием, которая трансформировалась в пропагандистскую. Необходимо отметить, что в подобных авангардных практиках можно увидеть предпосылки таких форм современного искусства как хэппенинг, перформанс и акционизм. Манифест футуристов от 30 апреля 1911 г. постулирует перформанс как наиболее «влиятельную» форму искусства, заставляющую зрителя жить внутри действия, а его создателю стать объектом искусства. В последующих манифестах перформанс постулируется, прежде всего, провоцирующим на реакцию зрителя: «выйти на улицу, наносить удары с театральных подмостков и вводить в художественную битву рукопашные бои».³³

Религиозность искусства во времена Средневековья, его корреляция с наукой в эпоху Возрождения и сближение с философским знанием в Новое время всегда сосуществовали с эстетическо-катарсическим опытом зрителя. Современное искусство объединяет все функции искусства в одно целое, интегрируя их в своём воплощении.

В ситуации актуально происходящего процесса глобализации, тенденция к унификации в контексте массовой культуры позволяет искусству существовать во всех культурных кодах, не изменяя своей формы. То есть, изменениям подвергается не внешняя, а содержательная составляющая отдельно взятого объекта искусства в определённом обществе, культурном субстрате, социальной группе. В зависимости от конкретного социокультурного пространства, которое формирует ментальное и национальное мышление художника и зрителя, создаётся объект искусства,

³³ Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С.18.

который и вступает в сложную систему механизмов взаимодействия в искусстве.

В этом ключе анализа Италия обладает уникальным статусом восприятия и презентации искусства и собственной интерпретацией форм его воспроизведения. Далее мы рассмотрим течение концептуального искусства, его функционирование в итальянском культурном пространстве.

2.2. Концептуальное искусство как дематериализация объекта искусства: от предметности к событийности

Мы проанализируем концептуализм в итальянской культуре как идейный ответ на происходящие культурные изменения европейской цивилизации в XX веке. Техницизм и урбанистичность этого времени стали основными чертами, определившими сосредоточение жизни в крупных индустриально-промышленных центрах, что дало предпосылку к утрате человеком идентичности и культурного национального начала в стремлении к космополитизму в ситуации ускорившейся глобализации. В результате этого формируется пассивный зритель, потребляющий предложенные продукты массовой индустрии. Вторжение в искусство политики в начале XX века вынудило художников искать новый язык выражения, который бы помог найти решение проблемам, возникающих в обществе.

Кризисная ситуация идей модерна, пришедшаяся на 60-70-х гг. XX века, требовала смены установок понимания и восприятия эпохи, описанной Ж.Ф. Лиотаром в его работе «Состояние постмодерна»³⁴ (1979). В художественной культуре постмодерн также нашёл своё отражение, трансформировав взаимоотношения субъекта и объекта, ликвидировав дистанцированность зрителя и художника, элитарного и массового зрителя, отказываясь от предшествующей культурной парадигмы и культурной преемственности модерна, дистинкции искусства и не-искусства, нивелируя

³⁴ Лиотар Ж.Ф. Состояние постмодерна/Перевод с французского Н. А. Шматко. – Санкт-Петербург, Алетейя. 1998. – 221 с.

форму в пользу содержания.³⁵ Игра включается в категориальный аппарат как основной способ взаимодействия и как один из основных признаков постмодернизма, характеризуется многовариантностью событий, исключает определённость. Игра тесно связано с иронией, представляющей предшествующий опыт в новом ключе и контексте.

Искусство концептуализма, заключающееся в дематериализации объекта искусства, переходит от предметности к событийности. Концептуализм обращается к своей собственной сущности, которая в то же время ищет истину, имеющую отношение к бытию.

Художник выбирает различные средства, взятые из любой среды и любой полезной дисциплины с целью вывести искусство за пределы самого себя. Искусство передаёт идею посредством себя, расширяет область своих выразительных средств. Любой способ воспроизведения или материал может быть использован в полной свободе художника: будь то тело, событие, природа или стена дома.

Искусство не опирается на визуальную репрезентацию, не описывает реальность и не отражает внешнее, а является предметом в себе, характеризующим себя. Художник рассматривается включённым в социальный контекст. Парадоксальность его статуса заключается в приверженности к системе искусства по причине творения им новых произведений как субъектом искусства и, с другой стороны, в ясном оппозиционном поведении по отношению к этой системе. Эти два аспекта неотделимы друг от друга.

Для художников концептуализма важной становится реализация события, которое бы выражало отношение к ситуации и проблемам политического, социологического, экзистенциального, гносеологического, антропологического и т.д. характера.

Обратимся к рассмотрению концептуального искусства в итальянской культуре. Как мы уже упомянули, для возникновения и появления этого

³⁵ По работе: Брайнин-Пассек В. О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике // Новый мир искусства. — Санкт-Петербург, ноябрь 2002. С.7-10.

направления в Италии существовали предпосылки, заложенные ещё в начале XX футуристами.

Винченцо Аньетти (1926-1982) вместе с Пьером Мандзони (1933-1963) считаются первыми представителями концептуализма в Италии. С 60-х годов, за счет использования различных коммуникативных средств (фотографии, перформансов, записи голоса, печатных текстов, гравюр на листах черного бакелита и фото-графики), Аньетти очертил границы концептуализма Италии, уклоняющегося от «тавтологии» и определил его асептический аспект в отношении концептуального искусства американского происхождения. Концептуализм Аньетти был ориентирован на формы, образы и содержание личного пессимистического и экзистенциального характера, воплощающегося посредством антропологического анализа языка и выражающего чувство отчуждения, афазии и отсутствия связи. Его работа «Забытая книга памяти» («Libro dimenticato a memoria», 1970) представляет собой книгу с прорезанными страницами, что отсылает нас к Лучо Фонтана (1899-1968) с прорезами и разрывами в холстах: «с помощью одного решительного разреза он попытался проанализировать лежащие в глубине концепции пространства и бесконечности, границы искусства и его недолговечности»³⁶. Фонтана во многом предварил идею «отсутствия», возникшую у концептуалистов.

Аньетти работал, отказываясь от процесса создания (творения) объектов, утверждая отрицание «присутствия» в контексте искусства. Он опирается на «отсутствие», нехватку чего-либо. Это необходимо, чтобы понизить значение объекта и сосредоточить внимание на концепции, то есть денатурализовать объект, лишив его специфических особенностей и основной функции. Например, на калькуляторе Olivetti («Macchina drogata», 1968) он заменяет номера буквами, работает с кодами мышления и языка, парадоксами и абсурдным.

³⁶ Ходж С. Современное искусство в деталях. Почему пятилетнему ребёнку не в силах сделать подобное. – М.: Магма, 2014. С. 115

Пьеро Мандзони, один из главных зачинателей итальянского концептуализма, создал большое количество значимых проектов, среди которых: «Ахромы» (1957-1963), «Линии» (1959), «Живые скульптуры» (1961), «Яйца» (1959), «Тело воздуха» и «Дыхание художника», «Волшебный постамент» и «Дерьмо художника» (1961), являющееся самой скандальной работой. Мандзони, начинавший с использования различных фактур и материалов в «Ахромах», воссоздал «отсутствие» цвета. Далее его работы приобретают перформативный характер (как в случае с «Яйцами») и включают в себя элементы боди-арта. Под конец жизни Пьеро создаёт «Дерьмо художника» - это произведение, воспринимаемое нами в контексте постмодерна, подтверждает игровой характер культуры, заключающийся в провокации зрителя, - что и удалось сделать Мандзони.

В послевоенной Италии, переживающей политический и экономический кризис, во время манифестаций и студенческих забастовок в начале 60-х гг. в Италии, в ответ на социокультурную обстановку, возникает новое художественное течение Arte Povera (известное как «Бедное искусство»). Джермано Челант, критик и куратор, дал движению название и классифицировал его в 1967 году. Arte povera формируется с 1964 по 1966 гг. в период остро происходящей в мире дискуссии на тему поп-арта, который обсуждается как искусство, прославляющее продукты потребления с одной стороны, а с другой - как процесс осмысления и творческой реакции на новую реальность.

«Новое» искусство выражается в способности мыслить художественный объект не как законченный и определившийся факт, то есть кристаллизовавшийся в постоянстве строгости и фиксируемости формы, а как нечто открытое и переменчивое, живущее и движущее, которое продолжает расти и модифицироваться во времени и пространстве.

Художники начали осознавать, что их произведения - не просто инструмент эстетизации окружающего мира, но и инструмент проекции своего видения мира на существующую реальность. Искусство постоянно

изменяется и трансформируется, не оставляя себе право существовать в какой-то одной форме, становится перформативным, а не статичным, и проживается внутри объекта. Искусство обладает жизненной энергией. Это не застывшая презентация мира, как было прежде, а «свободное становление» объекта – свобода существовать самому по себе и изменяться.

«Подобная лирика, вытекающая из проживания момента, привлекает к себе публику не пассивную, а участвующую. Наблюдатель фокусируется не на определённом утверждении эстетического объекта, а, напротив, его становлении, он приглашается участвовать и завязывать отношения с движущимся и трансформирующимся объектом».³⁷

Перформативный характер художественного объекта, который «живёт» как в пространстве, так и во времени, указывает на идею того, что объект существует, но находится в своём «становлении». Утверждается «жизненность» искусства, - которое ни определено, ни стабильно, а изменяется в зависимости от условий и ситуации. Поэтому искусство Арте повера было способно адаптироваться под любой тип архитектуры и окружающей среды, традиционной и классической, оконченной и недоработанной, естественной и искусственной. Ему удалось существовать в церквях и фабриках, на равнинах и в горах, оно включило себя ленд- и боди-арт. Художественный объект говорит о своей современности, которая обновляется в каждый текущий момент.

«Бедное искусство» своим названием отсылает нас к своей формообразующей составляющей – использованию нетрадиционных для создания объектов искусства материалов: природных или предметов быта из повседневной жизни. Эта творческая концептуальная группа, предпочитала идею и действие материальному художественному объекту. Среди протагонистов следует упомянуть Джованни Ансельмо, Алигьеро Бозетти, Лучано Фабро, Янниса Кунеллиса, Марио Мерца, Джулио Паолини, Пино Паскали и др. Работы этих художников, однако, не могут рассматриваться

³⁷ Celant G. *Arte Povera// Art e Dossier*. - Firenze-Milano: Giunti Editore S.p.A.. Gennaio 2012. P.4. Перевод мой.

исключительно в рамках этого движения, они включают в себя много разнообразных элементов и достаточно индивидуализированы. Арте повера возникает в ответ на процесс «коммерциализации» искусства того времени в стремлении сместить фокус от растущей популярности дорогостоящих технологий в пользу обыденных вещей и утвердить, что они имеют не меньшее значение.

«Отрицание» и «осквернение» были предложены «бедным искусством» в качестве нерушимого основания для восстановления первичных ценностей - таких как земля, природа, чистая энергия человеческой истории. Желание принести искусство к массам, превалирующее в обществе, переплетается с идеей Арте повера о высвобождении ментальных механизмов его потребителей, в первую очередь, за счёт использования простых и естественных материалов и интуиции, подсознательного. В результате, используемый язык является загадочным: ясным и очевидным только для тех, кто как художник или критика обладает «ключом» для доступа во вложенные смыслы. Это ещё раз подтверждает то, что зритель должен обладать определённым знанием для понимания объектов искусства.

Термин «бедный» отражают в своём творчестве, так или иначе, все представители этой тенденции. Пино Паскали (1935-1968) занимается исследованием первичного - земли, воды, животных через мифическое сознание. Примером может служить работа «Слияния» («Confluenze», 1967), созданная из воды, алюминия и анилина. О своих отношениях с водой Паскали говорил: «Следующими я хочу создать произведения из воды. [...] Вода меня очаровывает, становится словно зеркало, много чего в ней есть... Я хотел бы сделать грязные лужи. Посмотрим, сколько я смогу использовать её, и она - меня, потому что если потом она использует меня, она закончится»³⁸ (1966).

Яннис Кунеллис (1936-2017) объединил живопись, перформанс и объект, неодушевлённые и живые материалы. В его работе «Без

³⁸ Pascali P., in C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari 1969, ristampa Milano 2010, pp. 294-295// Celant G. *Arte Povera// Art e Dossier*. - Firenze-Milano: Giunti Editore S.p.A. Gennaio 2012. P.11. Перевод мой.

названия» (1967) мы видим включение природы во всём органичном и живущем пространстве в художественный артефакт, который представляет собой пластину из серого металла и попугая, расположившегося на жёрдочке с контейнерами с едой. Анализируя эту работу и различные её уровни прочтения, мы увидим диалектику двух миров: индустриального, представленного металлическим листом, и естественной природой, которую символизирует экзотическая птица. Помимо сосуществования этих двух миров, стоит отметить, что здесь репрезентируется также политическая перспектива: отношения между Севером и Югом, в особенности между США и странами Латинской Америки. Если вдуматься, что именно в год создания произведения напряжение между Кубой и США достигло предела, зависимость и столкновение между попугаем и металлической пластиной очевидно: птица может свободно улететь, но она вынуждена возвращаться к своей жёрдочке, чтобы жить и питаться. В эстетическом плане контраст также основан и на материале выполнения: невыразительная и холодная Америка, которую мы воспринимаем через призму минимализма и тёплые, подвижные и яркие латинские страны.

Демонстрируя, что концептуальное не всегда прагматично холодно, показывает уже упомянутый Пино Паскали, который в очень короткий промежуток своей деятельности достигает наивысших вершин синтеза иллюзорного и реального. Его творения похожи на живые растения, животных и правдоподобные предметы. Серии «Поддельные скульптуры» и «Оружейная серия» (1965) представляют собой произведения, кажущиеся реальными, но, в самом деле, являющиеся либо живописными творениями (в случае скульптур), либо нефункциональными, хотя и подробно выполненными (в случае с оружием). Паскали в своём творчестве в полной мере выражает игровую культуру постмодерна, обманывая зрителя в своих убеждениях.

Помимо этого, в музейном пространстве, где были выставлены скульптуры, детям было разрешено играть с ними. «Я стараюсь делать то, что

мне нравится. Я не думаю, что скульптор выполняет тяжёлую работу: играет, как любой человек, который хочет играть. Игра существует не только для детей, всё – игра, разве нет?[...] В какой то момент кто-нибудь в офисе, если работа ему неприятна, захочет мощный автомобиль, чтобы прокатиться, просто потому что выполняет работу, которая ему не нравится; наоборот, тот, кому нравится, играет с той работой, которую выполняет, всё привносит внутрь неё»³⁹ (1968).

Работы Марио Мерца (1925), Янниса Кунеллиса (1936) и Джильберто Зорио (1944) являются примерами исследований о возможности встречи природы и культуры в человеческом сознании. Чтобы сделать это, художники берут природные элементы или имитации этих элементов, синтезируя их с художественным творчеством. Первичные элементы представляются технологизированно, например, с помощью неона, излюбленного за счёт своей природы нейтрального проводника энергии, располагая к сравнениям и взаимодействиям, освещающим отношение между умственной и физической энергией. Другие материалы: расплавленный металл, агрессивные кислоты, гальванические лампы (Зорио), живые животные (Кунеллис), по-прежнему делают акцент на существовании, преобразовании, длительности, действии.

Каждый из представителей Арте повера к 70-м гг. XX века выбирает следовать по собственному пути развития, не выполняя в полной мере все провозглашённые группой идеи. Некоторые из художников работают по сей день, претерпевая в своём творчестве сообразные текущему времени изменения, но по-прежнему соединяют искусство и жизнь, интегрируя в художественный контекст банальные и бытовые вещи и опираясь на идею и существенный смысл произведения, а не его репрезентативность постольку, поскольку это искусство остаётся концептуальным в своём воплощении. Формы, с помощью которых выражается идейная основа произведения

³⁹ Pascali P. in C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari 1969, ristampa Milano 2010, pp. 147// Celant G. *Arte Povera// Art e Dossier*. - Firenze-Milano: Giunti Editore S.p.A.. Gennaio 2012. P.17. Перевод мой.

концептуального искусства, и их роль будут освещены нами в следующем пункте.

3. Современные формы выражения искусства и их роль в общественно-культурной системе Италии

Искусство как инструмент, обладающий недвижимой и статичной природой, существующий в заданных границах и созданный для передачи определённой позиции своего автора сменяется концептуальным произведением, отвечающим на современные проблемы существования, которое изменяется в зависимости от контекста и времени. Произведение искусства не может быть охарактеризовано однозначно, оно не определено, автор предоставляет ему возможность быть интерпретированным. На смену символическому языку, который читается зрителем, приходит изменяющееся действие с неизвестным исходом, которое несёт смысл в самом себе и даёт искусству возможность смещать зрительный фокус на происходящие в социокультурном пространстве события. Это значит, что искусство обретает новый язык выражения, зависящий не только от интерпретации потребителя или вложенного смысла художника, но и от окружающего произведение контекста.

Перформанс как новая форма выражения, сочетающая в себе всевозможные дисциплины - литературу, танец, живопись, театр, музыку, поэзию, видео и кино, в зависимости от воплощаемой идеи, сочетает их в разных комбинациях. В условиях усиления экономизации искусства, о который мы говорили чуть выше, художники вырабатывают альтернативный и нематериальный способ постижения искусства в повседневной жизни. С помощью перформанса художник обращается напрямую к зрителю, впечатляя его и заставляя вновь проанализировать понятие искусства и его связь с культурой. Также необходимо упомянуть хэппенинг и акционизм как формы концептуального современного искусства, отличающиеся от перформанса, но сходные по своей структуре с ним.

Перформанс включает в себя несколько неотъемлемых элементов, которые его характеризуют и отличают от других видов искусства: время, место, тело (художника, либо исполнителя перформанса, которые не всегда тождественны) и диалог со зрителем.

Время подчёркивает уникальность происходящего события, его ограниченность заставляет зрителя острее переживать ситуацию и быть вовлечённым в происходящее. Более того, время не позволяет перформансу быть воспроизведённым и сохранённым: иначе перформанс перестаёт быть искусством, поскольку совместное проживание зрителя и художника и составляет его суть. Говоря в терминах Бенямина, перформанс всегда сохраняет свою ауру, что не даёт искусству потерять свой статус.

Физическое присутствие зрителя и объекта всегда определяет место. Перформанс иногда обладает смыслом только по причине вписанности в определённый контекст. Это может быть музейное пространство, улица, дом художника и т.д.

Тело является определяющим элементом перформанса, передавая собой те или иные идеи зрителю непосредственным образом, отказываясь от посредника холста. Мандзони воспроизводя свой перформанс «Живые скульптуры» (1961), «обнажил», таким образом, процесс искусства - создания произведения. После того как Мандзони расписывался на какой-нибудь части тела живой скульптуры, этому человеку выдавался сертификат с печатью «о подлинности» произведения. Впоследствии развивается «боди-арт», где художник уже работает со своим собственным телом. В проектах «Дыхание художника» (1961) и «Дерьмо художника», продававшихся в шариках и жестяных баночках соответственно, продукт физиологической деятельности выступил материалом создания произведения, подтвердив собой постулат тождественности жизни и искусства, и иронически выразил отношение художника к ситуации происходящей меркантилизации системы искусства.

Живые объекты присутствовали в работах Янниса Кунеллиса, который использовал в своих перформансах животных, как в «застывшем

перформансе» «Без названия» (12 лошадей, 1969), или же актёров («Без названия», 1970-1971; «Без названия», 1973). В первом перформансе человек сидит на стуле в углу выставочного пространства и играет на флейте. Здесь Кунеллис показывает, как работает перспектива, заставляющая зрителя погружаться внутрь пространства и стать его участником⁴⁰. Нам представляется необходимым также акцентировать тот факт, что почти все работы Янниса Кунеллиса не имеют названия. Это подтверждает значимость произведения, несущего смысл в себе, и невозможности его обозначения условными знаками.

Отношение зрителя и художника не могут быть описаны однозначно. Свободная природа перформанса даёт зрителю возможность стать её участником, самым исполнителем или безучастным наблюдателем. Происходит преодоление отчуждения субъекта и объекта, и тот, и другой одновременно испытывают на себе воздействие перформанса.

У ряда художников, провозглашающих всё как искусство, воспроизведённая социальная реальность входит в музейное пространство, заставляя зрителя стать активным участником происходящего. В качестве примера стоит указать перформанс Маурицио Каттелана (1960), «работника искусства»⁴¹ («art worker»), как он сам себя называет, так как создаёт только идеи, воплощаемые с помощью других специализированных людей. Перформанс «Стадион» (1991) представлял собой игру сначала приглашённых футболистов (итальянцев и сенегальцев), а затем посетителей в настольный футбол, установленный в галерейном пространстве. Здесь мы можем выявить главную линию в творчестве Маурицио – отражение игровой культуры постмодерна и тонкую иронию над современностью (в данном случае, итальянскому пристрастию к футболу).

В целом, перформанс является уникальной формой выражения искусства ещё и потому, что выражает «различия», присущие определённой

⁴⁰ Celant G. *Arte Povera*// *Art e Dossier*. - Firenze-Milano: Giunti Editore S.p.A. Gennaio 2012. P.43

⁴¹ Interview with Maurizio Cattelan by Bob Nickas.1999 // http://www.indexmagazine.com/interviews/maurizio_cattelan.shtml. Дата обращения: 28.02.2017.

культуре или этнической принадлежности, даёт возможность стать причастным к более широкой глобализированной культуре. Перформанс, воспроизведённый на определённом языке или отсылающий к специфическим событиям, не может быть понятым представителем другой культуры, что придаёт ему двойной смысл, помимо несущего в себе основного. Перформанс в полной мере отражает тот статус искусства, который оно приобрело к XXI веку.

Однако мы можем увидеть эту тенденцию и в двухмерном измерении произведения. Вновь обращаясь к Маурицио Каттелану, выделим его работу «Работать – это плохое дело» (*Lavorare è un brutto mestiere*, 1993), «созданную» им для своего первого участия на Венецианской биеннале. Каттелан сдал в аренду пространство на стене, предназначенное для его работы, рекламному агентству, которое разместило на этом месте рекламу парфюма. Этой выходкой Каттелана вновь была оглашена проблема, о которой нам уже доводилось говорить – коммерциализации системы искусства.

Алигьеро Бозетти (1940-1994), член движения Арте повера, известен серией вышитых карт мира (Marra, 1971-1994). Эти карты были выполнены ремесленниками Пакистана и Афганистана, за ними же остался выбор цветов. Уже самим процессом создания работы были заложены идеи мира и доброжелательности, которые должна была транслировать разноцветная карта. Бозетти открыто относился к сотрудничеству с другими людьми: его друзья и знакомые помогали ему закрашивать его картины шариковой ручкой. Взаимодействие системы искусства с другими дисциплинами, такими как математика, геометрия, физика (в некоторых его работах необходимо было переконструировать предмет для определённых целей) затрагивает проблему традиционного статуса художника. То есть, для Бозетти художник представляется кем-то похожим на «работника искусства» Каттелана, для которого первостепенна идея: « “Вышитая карта” для меня - максима красоты. Для этой работы я ничего не сделал, ничего не выбрал, в том

смысле, что: мир как он есть, - я не рисовал, флаги, какие они есть, - я не рисовал. На самом деле, я не сделал абсолютно ничего; когда возникает основная идея, концепция, все остальное не выбирается».⁴²

Ещё одна тенденция, которую мы видим в искусстве – это его этизация. Обращение к добрым делам для разрешения кризисных общественных вопросов выражается в разных формах, но всегда заключается в фокусировании художника на какой-либо социальной или политической проблеме, преобразении окружающей среды и т.д.

В апреле 2012 года сокращение государственного финансирования музеев привело к протестным акциям в Италии. Так, музей современного искусства «Казория» (САМ) в Неаполе начал сжигать произведения искусства из своего собрания. Директор музея Антонио Манфреди сказал: «Культура не может больше быть исполнительным козлом экономической стагнации»⁴³, выступая против министерства культуры, которое разрешало экономический кризис за счёт искусства. Он пообещал сжигать по три картины в неделю, и первой сожжению предали работу французского художника Северина Бургиньона, который полностью поддержал акцию, получившую название «Арт-война»; художник наблюдал за акцией по скайп конференции. Акцию итальянцев поддержали художники из других стран Европы. Так, валлийский скульптор Джон Браун, выставившийся в музее «Казория», тоже сжег одну из своих работ, сказав, что сплоченность художников в этом вопросе важнее их произведений. Таким образом, мы видим ситуацию «уничтожения искусства ради искусства», и являющую собой искусство.

В 2016 году Каттелан осуществил перформанс на озере в Цюрихе в рамках биеннале современного искусства «Манифеста 11». Перформанс заключался в том, что паралимпийская швейцарская спортсменка Эдит

⁴² A.Boetti. 1974 / Alberto Boatto e Guido Natti (a cura di) Alighiero & Boetti (cat. mostra), 1984, Ravenna, Edizioni Essegi// Art e Dossier. - Firenze-Milano: Giunti Editore S.p.A. Gennaio 2012. P.20. Перевод мой.

⁴³ Bruceremo tutto: protesta shock al museo d'arte contemporanea di Casoria. <https://napoliexpress.wordpress.com/2012/04/16/bruceremo-tutto-protesta-shock-al-museo-darte-contemporanea-di-casoria/>. Дата обращения: 12.04.2017.

Вульф-Хункелер (Edith Wolf-Hunkeler) «ходила по воде», как будто воссоздавая знаменитую сцену, рассказанную в Писании. На инвалидной коляске она «плыла» по глади озера благодаря установке специального механизма, своего рода плота. Так он продемонстрировал инвалидность не как «ограничение возможностей», а, наоборот, разрешил её почти как «божественность».

В качестве ещё одного примера нам бы хотелось привести впервые прошедшее в Перудже (Умбрия) биеннале с 1 по 16 октября 2016 года, где организационный фонд культуры Лучано Боккардини (Luciano Boccardini) дал разрешение на выставку работ организации Национальной Ассоциации родителей аутичных детей (ANGSA).

ANGSA Umbria – это благотворительная ассоциация, работающая с детьми-аутистами. Цель организации состоит в том, чтобы содействовать профильному образованию, оказывать социальную помощь, содействовать научным исследованиям, защищать их гражданские права, так, чтобы они гарантированно обладали неотъемлемым правом к свободной жизни, равными возможностями с другими гражданами и опекались в отношении их особенностей. Но в данный момент, эти люди находятся в притеснённом положении и не в состоянии противостоять мерам, налагаемым обществом. Чтобы преодолеть это, ассоциация способствует изучению и внедрению конкретных приемов и методов: улучшение качества жизни, содействие интеграции детей повседневный контекст и распространение знаний об этой проблеме. Биеннале в Перудже, где были выставлены работы детей-аутистов, является одним из примеров социальной интеграции и распространения информации о существующей проблематике. В данном случае произведение искусства информирует зрителя не своим содержанием, а контекстом, в который вписано. Визуальный образ объекта искусства не несёт в себе такой смысловой нагрузки, как сам факт существования данного произведения, вписанного в окружающую среду, в данном случае – музейное пространство выставки.

Также упомянем экспозицию «В пути», прошедшую в январе 2017 года в г.Лукка под девизом «Искусство встречает солидарность», которая была организована в сотрудничестве с ассоциацией, поддерживающей людей с синдромом Дауна «Любовь не считает хромосомы». В завершение выставки, все работы были распроданы на аукционе, средства от продажи которых, пошли на лечебные и образовательные мероприятия этих двух организаций.

Таким образом, на основании вышеприведённых примеров, мы проанализировали и подтвердили через рассмотрение современных тенденций развития искусства, его высокий статус в итальянской культуре.

Как изменилось значение социокультурного контекста в интерпретации работы и то, как изменились формы презентации искусства в Италии, мы расскажем в следующем параграфе.

4. Презентация искусства в итальянском публичном пространстве современности

Искусство с течением времени претерпевает не только сущностные изменения, связанные с его содержанием и формой, но и трансформируются способы его презентации. Искусство преобразуется не только в своём творческом проявлении, но и организационном, благодаря новому взгляду на вопросы сосуществования искусства и социума. Художественное производство, культурная политика, влияние частных лиц определяют новые территории и способы существования искусства.

В первой главе мы уже упоминали о том, что искусство выходит за пределы традиционного выставочного пространства (музеев, галерей), воплощаясь на улицах в форме публич-арта (public art), который, в свою очередь, почти не ограничен в своих выражениях (стрит-арт, инсталляция, перформанс и т.д). Так называемое «публичное искусство» живёт в общественном пространстве и ориентируется на случайного зрителя, который может быть в него включён.

Произведение искусства обязательно должно быть связано функционально, исторически или по смыслу с контекстом места, в который

оно оказывается вписанным. Представляется сложным его измерить во времени и пространстве: объект может находиться на месте или длиться некоторое количество времени (как в случае с перформансом). Доступность и открытость для восприятия зрителя отличает паблик-арт от музейного искусства. Противоречия этой формы презентации искусства заложены не только в проблематизации используемого пространства, но и современного искусства в целом. Художник может поддерживаться государством, действовать согласованно с властными структурами или же вопреки им, в зависимости от назначения своего произведения. Как сосуществуют паблик-арт и музейные пространства в Италии, мы сейчас и рассмотрим.

В последние годы можно отметить рост популярности и распространения современного искусства в обществе. Во многих городах теперь находятся музейные центры, специализирующиеся на современном искусстве, обозначенные такими аббревиатурами: MACRO, MAXXI, MAMBO, MAMA, PAN, MAN, MART. Эти музеи сами собой представляют произведения современной архитектуры.

Открытие стольких музеев и выставочных пространств повлияло на культурную политику и продемонстрировало значительное увеличение интереса «широкой общественности» к искусству в наши дни.

Интерес и рост увлечённости населения искусством был усилен проведением выставок, ярмарок, би-, три-, quadriennale, не говоря уже о распространении временных выставок и культурных фестивалях, которые прямо или косвенно имеют дело с темами и языками современности в целом. Однако сложность восприятия современного искусства требует зрителя с определённым уровнем интеллектуальной подготовки; именно по причине недостаточной эрудированности зрителя, вызывают разногласия некоторые объекты паблик-арта.

Для устранения этой проблемы некоторые музеи современного искусства получили государственную поддержку: была проведена образовательная программа *extra moenia* (lat. за стенами) в Замке Риволи для

молодёжи, множественные инициативы привлечения новой публики прошли в музеях GAMeC в Бергамо и MAMBO в Болонье, мероприятия для жителей района, в котором расположен музей MADRE в Неаполе и проект «Спасём луну» Музея современной фотографии Чинизелло Бальзамо, который привлёк 3000 жителей, большая часть из которых не посещала музеи и не была заинтересована современным искусством⁴⁴.

Паблик-арт играет важную роль в механизмах приобщения и расширения доступа к культуре. Помимо этого, такая форма презентации искусства лучше выражает идеи современного искусства по причине своей открытости и подвижности. Искусство, выходя за пределы «культурных оград» и переходя в город, таким образом, устраняет проблему физического и экономического доступа. Но экспонирование объекта искусства в общественном пространстве всегда является процессом взаимодействия многих заинтересованных субъектов (посредники, художники, публика, государственные структуры). Существование паблик-арта доказывает, что художники обладают активной общественной позицией: выявляют актуальные проблемы и воплощают их таким образом, чтобы заставить зрителя размышлять над ними и над искусством, и вносят вклад в развитие определённого пространства, придают ему узнаваемость и уникальность. Среди форм воплощения паблик-арта следует назвать скульптурные парки, выставки под открытым небом (сады Niki de Saint Phalle «Giardino dei Tarocchi» и Daniele Sporerri в Маремме (Тоскана); скульптурные композиции Giuliano Gori в вилле Celle (1982)). Проекты, связанные с преобразованием окружающей среды также выделяют в отдельное направление «ленд-арт». Большинство из этих работ являются откликом на социальные, экологические и другие актуальные на определённый момент времени проблемы. Они всегда тесно коррелируют с пространством и учитывают его изменение (например, ввиду смены сезонов

⁴⁴ По книге: Bollo A. Dal Pozzolo L. *Arte contemporanea, arte pubblica e i contesti urbani: sguardi, fruizioni e politiche/ Arte pubblica e politiche culturali in Provincia di Lecce. Un'analisi di contesto di fondazione Fitzcarraldo.* P.154

года). В этом случае искусство старается адаптироваться под окружающий урбанистический контекст.

Также это искусство может рассматриваться как часть повседневного и жизненного пространства. Особенно в последние годы можно увидеть осознание необходимости внедрения искусства в социокультурное пространство и силы его влияния на общественные отношения. «Художник перестает быть производителем ненужных и неэффективных форм, чтобы стать конструктором среды и нового образа жизни, преобразуя не только городскую среду, но и поведение жителей посредством игры, номадизма и событий»⁴⁵.

Начиная с 60-х гг. произведение публичного искусства определяется, исходя из реального жизненного пространства и как результат социального обмена и отношений. Художественный артефакт приобретает вид события, происходящего на глазах у зрителя, и его «развёртывание» зависит от его взаимоотношений с жизненным контекстом и моментом, когда он создаётся, формирует новый способ взаимодействия зрителя с ним.

Примером может служить проект «Городская площадка», реализованный 21 сентября 1969 г. в г. Комо, который объединил 40 художников, музыкантов, архитекторов, преобразивших центр Комо и «прочитавших» городской текст с разными социальными и экзистенциальными целями. Этот проект родился из необходимости взаимодействия художника непосредственно с городским сообществом, чтобы заставить жителя задуматься об искусстве через пространство повседневности, где он обитает. С утра до самого вечера в городе была проведена серия мероприятий, о которой мы считаем нужным упомянуть.

Перформанс Бруно Мунари заключался в том, что он приглашал население бросать с ближайшей средневековой башни сложенную бумагу, таким образом, визуализируя воздух площади Дуомо. Джанни Петтена подвесил бельё на верёвках по всей площади, которое являлось характерной

⁴⁵ De Luca M. Dal monumento allo spazio delle relazioni: riflessioni intorno al tema arte e città// Creazione contemporanea: Arte, società e territorio tra pubblico e privato. A cura di Martina de Luca, Flaminia Gennari Santori, Bartolomeo Peitromarchi, Michele Trimarchi. – Roma: Luca Sossella editore, 2004. P.99. Перевод мой.

составляющей обедневших периферий Комо, но неприглядно выглядело в центре города. Зеркала, выстилающие основание готического Дуомо, архитектора Марио Ди Славо и концептуального художника Карло Феррари, которые разрушили визуальный облик самого известного памятника города; И искусственный шторм падуанских и миланских коллективов Группы Т и Группы Н, которые при помощи местных пожарных и электриков имитировали дождь и молнии синхронизированными громкоговорителями и проекторами. Репрезентативность искусства на этом примере не оставляет сомнений: вписанные в привычный контекст воссозданные ситуации заставляют впечатлить зрителя и тем самым оказать большее воздействие и влияние, выталкивая из обыденности среды, дают задуматься о том, что представляет собой искусство.

Продemonстрируем это и на примере стрит-арта, одного из видов публичного искусства. Проект «Искусство умеет плавать» художника Vlub представляет собой изображения на улицах Флоренции, на которых изображены известные деятели мира кино, искусства, литературы, истории от Иисуса до Леонардо да Винчи, но все – с маской для подводного плавания. Также его работы можно увидеть в Риме и в некоторых городах Испании. В своём интервью, на вопрос, почему известные лица изображены с маской на лице, Vlub ответил так: «Я хотел, чтобы лица были распознаваемы для передачи смысла сообщения. Во Флоренции - это эпоха Возрождения и ее художественные деятели... В Риме - другие. В каждом городе свои собственные символы. Почему же посещают только музеи, есть искусство и на улице, оно тоже живёт! Эти изображения становятся еще более близкими, спускаются с пьедестала музея и приближаются к нам. Я думаю, что нужно больше лёгкости, мы воспринимаем это слишком серьезно». Маска для Vlub имеет свой символический смысл: «Говорят, что сейчас глубокий исторический и политический кризис, таким образом, мы могли бы сказать, что мы в воде уже по самое горло? Вот мы и надеваем маску и учимся плавать... Это значит: кризис = возможность. Так давайте прекратим

чувствовать себя жертвами системы, мы - создатели нашей жизни. «Искусство умеет плавать» означает, что всё созданное человеком, даже менее художественное, можно превратить в искусство». ⁴⁶ Помимо этого, вода воплощает жизнь. Blub стирает какие-либо границы для понимания и восприятия искусства, трактуя его как жизнь, которая происходит и вне музея, аргументируя возможность его существования повсеместно.

Музейное современное искусство включает в себя тот же функционал, что и искусство публичное, воплощая в своих пространствах перформансы, инсталляции и т.д. Но нужно обратить внимание, что музейное пространство несёт в себе значение постольку, поскольку является легитимированным экспозиционным пространством, внутри которого взятый артефакт приобретает ценность: сам музей означает объекты искусства. В публичном же пространстве артефакты несут искусство в себе, имея отсылку к тому месту, где презентуются, и всегда есть вероятность того, что какие-то произведения останутся без внимания или вовсе будут удалены в силу своей провокативности или противоречия властям. В публичном пространстве становится возможным всё, и в то же время произведение проходит зрительский ценз, заинтересовывая, возмущая или оставаясь незаметным, в отличие от музейных экспонатов, где каждое произведение считается достойным рассмотрения, так как уже прошло «легитимацию» членов системы искусства. «Не художник, а окружающее его смысловое поле констатирует статус художественности художественного жеста» ⁴⁷, - пишет Аккиле Бонито Олива, подтверждая, что статус презентации объекта искусства определяет не тот, кто его создаёт, а тот, кто его «потребляет».

В заключение данного исследования нам представляется необходимым подвести итог вышесказанному. Изменения в структуре итальянского искусства, которые были прослежены нами, отразили её закономерности развития. Искусство возникает в действии коллективного субъекта, включающего в себя

⁴⁶ L'arte di Blub. Metto le maschere da sub a Gesù e a Dante perché siamo con l'acqua alla gola. <http://www.lanazione.it/firenze/cultura/2014/04/24/1056918-blub-maschere-sub-writer.shtml>. Перевод мой. Дата обращения: 10.04.2017.

⁴⁷ Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. - М.: Художественный журнал, 2003. С.25

художников, зрителей, кураторов, галеристов и других деятелей этой системы. Граница между субъектом и объектом перестаёт быть чётко обозначаемой, и это находит выражение в новых формах искусства (перформанс, боди-арт и другие). Произведение современного искусства оставляет право его «открытого» восприятия и субъективной интерпретации зрителем, что позволяет ему приобретать новые значения и смыслы в условиях «смерти автора». Эмоциональное переживание и проживание становятся одними из основных каналов восприятия искусства. Формы презентации искусства воплощают функции искусства и его способы выражения в современном социуме, без понимания которых не представляется возможным определить роль искусства в социокультурном пространстве. Искусство находит воплощение через форму самопрезентации, смещая фокус зрителя с репрезентирования чего-либо внешнего на самовыражение, что мы признаём отличительной чертой в сравнении с традиционным искусством. Таким образом, мы проанализировали систему современного искусства на примере итальянского социокультурного пространства, подкрепив анализ примерами, что дало нам представление о его функционировании и взаимодействии с окружающим контекстом с разных аспектов его рассмотрения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей исследовательской работе было рассмотрено современное искусство в контексте социокультурной реальности, проанализированное нами на примере итальянской культуры. Способы его функционирования в обществе, формы выражения и презентации были охарактеризованы нами как определяющие аспекты понимания и осознания роли искусства. Цель была достигнута с помощью применения историко-культурологического метода исследования.

Проведённое теоретическое исследование позволило нам реализовать поставленные задачи и сделать нижеуказанные выводы.

В первой главе мы обратились к историческому анализу, определив, что в эпоху Ренессанса статус искусства опирается на божественный дар творца. Мы проследили трансформацию искусства в своём значении и формах, определив, что выразительный аспект искусства сменяется содержательным, оно становится философичным постольку, поскольку искусство осмысляет само себя. Это нашло выражение в развитии новых форм искусства, которые отныне не репрезентируют нечто внешнее, а презентуют самих себя.

Среди основных тенденций его развития нами были выявлены: технологизация, которая проявилась в «дематериализации» объекта искусства и появлении новых компьютеризированных форм его воспроизведения; расширении экспозиционного пространства искусства и его вхождении в пространство повседневности, нашедшее своё отражение в появлении «публичного искусства», что повлияло на изменение всей структуры его функционирования в социокультурном пространстве.

Мы проследили этапы формирования современного зрителя и художника, выявив, что наряду со «смертью автора» можно констатировать «смерть зрителя» в его потенциальной возможности стать художником. Объект современного искусства являет собой результат взаимодействия коллективного субъекта системы искусства и существует вписанным в определённое публичное пространство.

Во второй главе мы обратились к статусу и функциям искусства в итальянской культуре, проведя исторический анализ. Нами был рассмотрен концептуализм как основополагающий переход в искусстве от предметности к событийности, который выбрал различные средства для своего выражения в ситуации полной свободы художника. Перформативный характер искусства определяется подвижностью во времени и пространстве и своей «жизненностью». Помимо этого, нами была выявлена этизация современного искусства как одна из его тенденций.

Пространство повседневности зрителя стало новой территорией презентации искусства, продемонстрировав особенности взаимодействия, как с окружающей средой, так и случайным зрителем, не подготовленным к восприятию искусства.

Вышеуказанные выводы были сделаны нами на основании анализа конкретных актуальных примеров итальянского культурного пространства. Мы можем сказать, что цель исследования достигнута, задачи осуществлены.

Было проработано большое количество методологического материала, касающегося современного искусства, однако, нужно констатировать нехватку научных исследований в поле его рассмотрения в итальянской культуре. Данная работа лишь отчасти компенсирует этот недостаток. Мы указали на специфику восприятия искусства в определённом культурном контексте и исторической динамике, которые порождают свои специфические черты в развитии искусства. Их понимание необходимо для дальнейшего выявления культурно-исторических закономерностей. Рассмотренная тематика не теряет своей актуальности и может выступить базисом для последующего более детального научного исследования, рассматривающего искусство как один из инструментов общественно-культурного развития.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Аликин В.А. Идея игры в философии постмодернизма// Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. №11, 2014. С. 19-26.
2. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. - СПб: Азбука-классика, 2007. - 487 с.
3. Бакштейн И. Внутри картины. Статьи и диалоги о современном искусстве.— М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 464 с.
4. Барт Р. Удовольствие от текста// Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М.: Прогресс, 1989. - 475 с.

5. Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М.: Наука, 1978. - 194 с.
6. Беньямин В. Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости// Избранные эссе. Немецкий культурный центр им. Гёте - М.: Медиум, 1996. - 239 с.
7. Бергер Дж. Искусство видеть. – СПб.: Клаудберри, 2012. - 184 с.
8. Бонами Ф. Я тоже так могу! Почему современное искусство всё-таки искусство. - М.: V-A-C press, 2013. – 208 с.
9. Бонито Олива А. Искусство на исходе второго тысячелетия. – М.: Художественный журнал, 2003 – 214 с.
- 10.Брайнин-Пассек В. О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике // Новый мир искусства.— Санкт-Петербург, ноябрь 2002. С. 7-10.
- 11.Брэндон Т. Art today. Актуальное искусство 1970-2005. - М.: Слово, 2006. - 256 с.
- 12.Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. - Санкт-Петербург: Азбука, 2014. - 640 с.
- 13.Виппер Б.Р. Итальянский ренессанс XIII-XVI века. Том 1. - М.: Искусство, 1977. – 221 с.
- 14.Вольф Дж. Культурология и социология культуры// In...visible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies, 1999. [Электронный ресурс] - URL: http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/wolff/wolff.html. Дата обращения: 10.02.2017.
- 15.Выготский Л. С. Психология искусства. - Ростов-на-Дону: Феликс, 1998. - 476 с.
- 16.Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 320 с.
- 17.Гомперц У. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси. [пер. с англ. И.Литвиновой]. – М.: Синдбад, 2016. – 464 с.

18. Гринберг К. Авангард и китч / Художественный журнал. № 60. М., 2005. С. 49–58.
19. Гройс Б. Что такое современное искусство // Митин журнал. № 54, 1997. С. 253-276.
20. Демшина А. Визуальные искусства в ситуации визуализации культуры: институциональный аспект. - Санкт-Петербург: Астерион, 2010. - 270 с.
21. Ермичева В.А. Современное искусство как фактор трансформации социокультурной реальности: На примере российского общества: автореферат дис.... канд. соц. наук: 22.00.06. - Москва, 2004. - 163 с.
22. Здоровенко В.В. Анализ функциональных возможностей современного искусства // European science review. №1-2/2014. С. 173-181.
23. Зонтаг, С. Заметки о кэмпе // Мысль как страсть: Избранные эссе 1960-70-х годов — М.: Русское феноменологическое общество, 1997.- 208 с.
24. Каган М.С. Эстетика как философская наука. – Санкт-Петербург: ТОО ТК Петрополис, 1997. – 544 с.
25. Коломиец Г.Г. Искусство как способ быть в мире или к вопросу о коммуникативной функции искусства // Вестник Оренбургского государственного университета, №7/2007. С.158-162.
26. Костриц Ф.А. Репрезентация современного искусства в музее. Теоретические и практические аспекты: автореферат дис....канд.искусствоведения: 17.00.04. - Санкт-Петербург, 2009. - 194 с.
27. Кошут Дж. Искусство после философии. 1969 // Искусствознание. № 1. М., 2001. С. 545-563
28. Левитт Сол. Параграфы о концептуальном искусстве // Художественный журнал. №69. М., Ноябрь 2008. С.16-21.
29. Леонардо да Винчи. Избранные произведения: в 2 т. / пер. А. А. Губера, В. П. Зубова, В. К. Шилейко, А. М. Эфроса; под ред. А. К. Дживелегова, А. М. Эфроса—М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2010. Т. 2 — 476 с.

30. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна/Перевод с французского Н. А. Шматко. – Санкт-Петербург: Алетейя. 1998. – 221 с.
31. Локшина О.С. Конфликт концепта и переживания в современном искусстве//Искусство после философии. Материалы всероссийской конференции 20-21 ноября 2009 года. - СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2010. С.126-131.
32. Лях В.И. Культурология искусства как междисциплинарная отрасль гуманитарного знания// Аналитика культурологии. №25. 2013.
33. Обрист Х.У. Краткая история кураторства — М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.- 256 с.
34. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства// Эстетика. Философия культуры. - М.: Искусство, 1991. - 592 с.
35. Потапов Д.В. Социальная сущность искусства: автореферат дис....философ.наук: 09.00.01 — Краснодар, 2011. - 173 с.
36. Радеев А.Е. К методологии изучения современной философии искусства// Искусство после философии. Материалы всероссийской конференции 20-21 ноября 2009 года. - СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2010. С.219-225.
37. Смолянская Н.В. Возвышенное в интерпретациях искусства постмодерна: концепция Ж.-Ф. Лиотара для выставки «нематериальное»/ Философский журнал. №1.2009. С.127-140.
38. Торнтон С. Семь дней в искусстве. – Санкт-Петербург: Азбука, 2014. – 349 с.
39. Федина Е.В. Биеннале и фестивали как форма актуализации современного искусства: автореферат дис....канд.искусствоведения: 17.00.09. - Санкт-Петербург, 2009. - 210 с.
40. Фостер Х., Краусс Р., Бухло Б., Буа И.А., Джослит Д. Искусство с 1900 года. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. - 816 с.
41. Ходж С. Современное искусство в деталях. Почему пятилетнему ребёнку не под силу сделать подобное. – М.: Магма, 2014. – 224 с.

42. Шувалова А.С. Дематериализация арт-объекта концептуального искусства в свидетельствах Люси Липпард// *Артикульт*. Выпуск № 2 (10). 2013. С.40-57.
43. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. 1994. [Электронный ресурс] - URL: <http://eurasialand.ru/txt/post/142.htm>. Дата обращения: 15.03.2017.
44. Якуничев Н.Г. Посредническая функция искусства// *Известия Российского государственного университета им. А.И. Герцена*. №161/ 2013. С.163-168.
45. Bollo A. Dal Pozzolo L. *Arte contemporanea, arte pubblica e i contesti urbani: sguardi, fruizioni e politiche/ Arte pubblica e politiche culturali in Provincia di Lecce. Un'analisi di contesto di fondazione Fitzcarraldo*. P. 152-164.
46. Cattelan M. con C.Grenier. *Un salto nel vuoto. La mia vita fuori dalle cornici*. - Milano: Rizzoli, 2011. - 145 p.
47. Celant G. *Arte Povera// Art e Dossier*. - Firenze – Milano: Giunti Editore S.p.A. Firenze-Milano. Gennaio 2012. - 50 p.
48. Danto Arthur. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. - Princeton University Press: New Foreword edition, 1998. - 264 p.
49. De Luca M. *Dal monumento allo spazio delle relazioni: riflessioni intorno al tema arte e città// Creazione contemporanea: Arte, società e territorio tra pubblico e privato*. A cura di Martina de Luca, Flamminia Gennari Santori, Bartolomeo Peitromarchi, Michele Trimarchi. – Roma: Luca Sossella editore, 2004. - 240 p.
50. Di Giacomo G., Zambianchi C. *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*. - Roma-Bari: Laterza, 2013. - 223 p.
51. Finocchi A. *Arte e non arte per una sociologia dell'estetica*. – Roma.: Meltemi, 2005. – 132 p.
52. *L'arte di Blub. Metto le maschere da sub a Gesù e a Dante perché siamo con l'acqua alla gola*. [Электронный ресурс] - URL: <http://www.lanazione.it/>

- firenze/cultura/2014/04/24/1056918-blub-maschere-sub-writer.shtml. Дата обращения: 10.04.2017.
53. Bruceremo tutto: protesta shock al museo d'arte contemporanea di Casoria. [Электронный ресурс]- URL: <https://napoliexpress.wordpress.com/2012/04/16/bruceremo-tutto-protesta-shock-al-museo-darte-contemporanea-di-casoria/>. Дата обращения: 12.04.2017.
54. Interview with Maurizio Cattelan by Bob Nickas. 1999 // [Электронный ресурс] - URL: http://www.indexmagazine.com/interviews/maurizio_cattelan.shtml. Дата обращения: 28.02.2017.
55. P.Pascali, in C. Lonzi, Autoritratto, Bari 1969, ristampa Milano 2010, pp. 294-295// Celant G. Arte Povera// Art e Dossier. - Firenze-Milano: Giunti Editore S.p.A. Gennaio 2012. - 50 p.
56. Poli F. Il sistema dell'arte contemporanea. - Bari: Laterza, 2015. - 322 p.
57. Scardi G. (a cura di). Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale. - Torino: Allemandi, 2011. – 289 p.
58. Tessarolo M. (a cura di). L'arte contemporanea e il suo pubblico. - Milano: Franco Angeli, 2009. - 235 p.
59. Vettese A. L'arte contemporanea. – Bologna: “Il Mulino”, 2012. – 137 p.
60. Wolff J. Sociologia delle arti. – Bologna: “Il Mulino”, 1983. – 250 p.