

Щетинина Н.В.

Практика реди-мейда Марселя Дюшана и апроприация в американском искусстве 1980–2000-х гг.: сходство и различия

Аннотация: Предмет исследования данной работы – различия, существующие между практикой реди-мейда в творчестве М. Дюшана и апроприацией в искусстве. На сегодняшний день существующие исследования по вопросам апроприации затрагивают исключительно сходство этих практик. В статье автор выделяет различия, которые заключаются в: предпосылках появления реди-мейда и распространения апроприации; значении актуализации образов массовой культуры для искусства через текстуальное поле; значимости эстетических категорий для творчества художников; различном положении автора, которое занимает художник. В процессе исследования проведен сравнительный анализ сходных явлений в искусстве XX в., что позволяет продемонстрировать их общие черты и различия. Новизна исследования заключается в том, что автор демонстрирует особенности апроприации, как самостоятельного явления в условиях развития американского искусства исследуемого периода. Выделены следующие особенности апроприации, отличные от работы с реди-мейдом М. Дюшана, это: влияние на распространение апроприации постмодернистского дискурса, в котором искусство модернизма представлено как объект критики; работа с конвенциями и клише искусства, массовой культуры, рекламы; создание произведений, полное толкование которых неосуществимо, ни в лингвистическом поле, ни с эстетической точки зрения; а также характерная вне-субъективная позиция автора.

Ключевые слова: Апроприация, американское искусство, заимствование, контекст, Марсель Дюшан, массовая культура, искусство XX в., реди-мейд, современное искусство, цитата.

Review: The subject of the present research article is the differences between the readymade practice in Marcel Duchamp's creative work and appropriation art. At the present time all researches of appropriation art touch only upon similarities between these two artistic practices. The author of the present article describes differences as well. These differences include: prerequisites for readymade and expansion of appropriation art; importance of the actualization of mass culture images for art through textual field; importance of aesthetica categories for artists and their creative work; and different positions of an artist with regard to his/her creative work. In the course of her research Schetinina has conducted the comparative analysis of similar phenomena in the art of the XXth century which allows to demonstrate their similarities and differences. The novelty of the research is caused by the fact that the author demonstrates peculiarities of appropriation as an independent phenomenon in terms of the development of American art of that period. The author describes the following peculiarities of appropriation art that make it different from Marcel Duchamp's readymade: the influence of post-modernist discourse viewing the art of modernism as the object of criticism on the expansion of appropriation art; work with conventions and cliches of culture, mass culture and advertising; creation of works which cannot be fully interpreted either from the linguistic or aesthetic points of view; and typical out-of-subject position of an artist.

Keywords: Appropriation, American art, borrowing, context, Marcel Duchamp, mass culture, culture of the XXth century, readymade, contemporary art, quotation.

В теории искусства к. XX в. термин «апроприация» указывает на специфическое явление, формировавшееся на протяжении всего века вместе с развитием теории искусства, внимание которой заострено на практиках художников-авангардистов начала XX в., творчестве авторов 1960-х гг. (нео-авангард) и искусстве,

создаваемом в 1980–2000-х гг. Метод апроприации встречается в деятельности многих художников стран позднего капитализма; примеры использования этого метода также можно встретить и в неофициальном искусстве СССР. Заимствование образов, мотивов, техник в западном искусстве существует на протяжении столетий. Но апроприация, как

один из самых распространенных способов формообразования в американском искусстве 1980–2000-х гг. имеет характерные особенности, которые дают возможность различить практики, например, искусства авангарда и искусства США 1980–2000-х гг.

В отечественной теории современного искусства явление апроприации фактически не освещено, не существует исследований, связанных с положением апроприации в художественной системе XX–XXI вв. В зарубежной литературе вопросы, связанные с апроприацией, затрагиваются в рамках исследования творчества отдельных художников, однако тема разработана недостаточно подробно. Одной из неисследованных проблем является вопрос самостоятельности практики американских художников 1980–2000-х гг., в чьем творчестве апроприация применялась наиболее широко и разнообразно. Исследователи часто ссылаются на заимствование образов массовой культуры, рекламы и искусства как на определяющую стратегию дадаизма (главным образом, в лице М. Дюшана, работающего с реди-мейдом) и поп-арта, подчеркивая несамостоятельность и вторичность художественных практик 1980–2000-х гг.

В данной статье приводится сравнительный анализ заимствования в искусстве М. Дюшана в рамках реди-мейда и апроприации в американском искусстве последней четверти XX в. Подчеркивая различия между этими двумя явлениями, мы покажем, что явление апроприации в искусстве 1980-х гг. – самостоятельно, его развитие проходило не столько в зависимости от идеологий дадаизма и поп-арта, сколько в зависимости от условий, сформировавших новые типы производства и восприятия искусства в XX в. В рамках данной статьи мы покажем, что работа французского художника с реди-мейдом отлична от бытования апроприации в современных художественных практиках, поскольку основания для их развития и практика применения имеют значительные расхождения.

Словарь модернизма и современного искусства под ред. Я. Шилверса и Дж. Глэйвс-Смита даёт следующее определение термину: «Апроприация – это использование уже существующих объектов или образов без изменений. Практика часто ассоциируется с критикой представлений об оригинальности и аутентичности, центральных для некоторых направлений в искусстве. В эссе Ролана Барта «Смерть автора» 1968 г. представлена идея

невозможности оригинальности, а все что может быть сделано – это перегруппировка существующих знаков. <...> идея апроприации по видимости кажется более интересной в работах, направленных против доминирующей ортодоксальности, как в случае с Дюшаном <...> чем в работах, подчиненных академическим догмам или требованиям художественного рынка» [6, с. 27–28].

Такое определение показывает общие ориентиры использования апроприации в современном искусстве, на практике же эта стратегия имеет более разнообразные воплощения, что рождает спектр проблем, связанных с созданием, восприятием и интерпретацией произведения искусства.

Стоит отметить, что в аналитике современного искусства термин «апроприация» все чаще не только отсылает к творчеству художников 1980-х гг., но и заменяет привычные определения «цитата», «копия», «ссылка», что связано, по-видимому, с вытеснением традиционных отношений в рамках искусства, в которые вовлечены художник, зритель, критик и само произведение искусства. Сокращение поля действия терминов «копии», «дубля», «оригинала» в критических высказываниях и всё чаще употребляемые термины «заимствование» и «источник» (англ. «appropriation» и «source») видятся индикаторами развития искусствоведческого дискурса, уходящего от традиционных модернистских категорий-оппозиций.

Границы использования термина «апроприация» размыты, поскольку его определение и рамки применения довольно широки. В дополнение к определению Шилверса и Глэйвс-Смита необходимо указать, что сам термин апроприация, от англ. «appropriation» – заимствование – отделен от традиционного понятия копирования, устойчивого в теории искусства, и вопрос разделения этих понятий представляется фундаментальным.

На протяжении истории западноевропейское искусство демонстрирует перманентное возвращение к уже существующим образам. Художники часто обращаются к установившимся и ставшим классическими композициям, темам. Искусство модернизма, несмотря на существование и развитие идеологии оригинальности, культ художника-гения, художника-творца, дало значительные примеры, ярко демонстрирующие традицию заимствования уже существующих образов и перенесения их в новые контексты.

В процессе исследования истории апроприации ключевым является творчество М. Дюшана, который одним из первых поставил под вопрос репрезентативный характер изобразительного искусства, положение автора и радикально развил техники заимствования объектов реального мира и внесения их в рамки искусства. Термин «апроприация» редко применяется исследователями относительно работ М. Дюшана, т.к. его деятельность связана с созданием и эксплуатацией реди-мейдов и «измененных реди-мейдов» (assisted readymades). Они включают в себя действие заимствования и перенесения в новый контекст, однако имеют ряд особенностей, позволяющих отличать практику французского художника от более поздних практик второй половины XX в. американской художественной сцены, на которую Дюшан оказал непосредственное влияние.

Вектор развития искусства М. Дюшана, после его разрыва с кубистами в 1912 г., может быть охарактеризован как движение в сторону отстранения и дистанцирования от субъективности [4, с. 127]. Художник заинтересовался вопросами случайности и выбора, данности и отвлеченного, соотношением утилитарных и эстетических объектов, предмета потребления и предмета искусства, анонимности и субъективности. Исследование этих вопросов он проводил с помощью операций с реди-мейдами.

Реди-мейд – заимствованный объект, обычно изделие товарного производства, презентуемое как искусство. В процессе создания реди-мейда объекты фабричного производства как могут быть использованы в своем оригинальном дизайне, неизменными, так и быть модифицированными.

Исследуем саму природу реди-мейда. Интересен факт того, как сам художник признавался, что сам он так и не смог прийти к определению понятия «реди-мейд», которое бы полностью его удовлетворило [11, с. 159]. Появлению в искусстве предмета товарного производства – фабричного дизайна и изготовления – предшествовали эксперименты кубистов, использовавших куски обоев, газет, картона в своих коллажах, разрушивших традиционное представление о живописи. Однако, не только XX в. и его особенностям обязаны своим появлением практики реди-мейда в искусстве. Реализм и реалистические тенденции в западноевропейском искусстве на протяжении столетий шли к сокраще-

нию того, что Раушенберг в 1960-х гг. назвал «пробелом между жизнью и искусством» [8, с. 104]. Легитимность иллюзии, создаваемой художником, все больше связывалась с обеспечением реальностью. Движение статуса произведения искусства от сакрального к статусу объекта потребления, объекту повседневного пользования сопровождалось разрушением классического представления о произведении искусства.

Уже в середине XIX в. внимание Бодлера было обращено к проблеме поиска современного начала, которое художник воплощает в своих произведениях: «<...> он ищет нечто, что мы позволим себе назвать духом современности, ибо нет слова, которое лучше выразило бы нашу мысль. Он стремится выделить в изменчивом лике повседневности скрытую в нем поэзию, старается извлечь из преходящего элементы вечного» [1, с. 283]. Интерес к современности и актуальным событиям сопровождало все искусство XX в., что, безусловно, не могло не оказать влияния на выбор тем, материалов и форм художниками, особенно художниками авангарда. Общество времени появления первых реди-мейдов подвергалось тотальной перестройке в силу особенностей начала XX в.: массовое производство предметов товарного потребления и наращивание его темпов, развитие промышленного дизайна, развитие рекламы, проникновение капитала в различные сферы жизни – все это происходило в условиях распространения современной модели потребления. Одновременно с тем нарастала все большая автономизация искусства модернизма, против которой выступали художники радикальных течений, в том числе и М. Дюшан.

Толкование стратегий Дюшана историками искусства очень часто включает в себя интерпретацию его творчества с точки зрения игровой культуры [2, с. 226]. Воспринимать игровые тактики как определяющие выбор художником предметов реального мира в качестве объектов искусства, на наш взгляд, лишает дюшановский фокус на реальности многих аспектов, в том числе и внимательное отношение к предметному миру товарного производства как к потенциально проблемной теме. Акт выбора Дюшаном объекта, именование и назначение ему места и смысла в художественной иерархии видятся определяющими мотивами развития явления реди-мейда в творчестве художника, а также многих его последователей 1960-х гг. и далее.

Внимание к предметному миру и индустриальному производству в искусстве авангарда обусловлено развитием интереса к товарам массового потребления – их бытованию, мотивам их появления, форме и положению, занимаемому в жизни человека и общества. Начало влияния индустриальной модели на западноевропейскую культуру относится к XIX в., когда кульминация ее присутствия выразилась в популярности Всемирных выставок. Всемирные выставки представляли на своих экспозициях будущую модель жизни, национальную эволюцию человека [9, с. 54]. Авторитет выставок и поддержка индустрии со стороны государства помогли осуществить качественный сдвиг в восприятии роли индустриальной модели в жизни общества. Так в конце XIX в. в Европе проводятся реформы образования, цель которых – не только сделать образование доступным и обязательным (например, реформа Ж. Ферри во Франции о бесплатном, обязательном и светском начальном образовании 1881–1882 гг.), но и привести его к соответствию с требованием времени, совпавшего с ростом промышленного производства. Так дебаты вокруг господства индустрии показали необходимость внедрения черчения в школьную программу – призыв о начале его преподавания на всех уровнях школы поступил со стороны рабочего, управленческого, коммерческого секторов [9, с. 54]. Таким образом, ученики младшей и средней школы нач. 1890-х гг. (в том числе поколение будущих радикальных художников модернизма Метценже, Брак, Леже, Дюшан и пр.) изучали черчение, планиметрию с азов вплоть до механического черчения и моделирования трехмерных фигур. Уже в младшей школе учитель давал задание рисовать предметы домашнего обихода: столы, цветочные горшки, сковороды, грабли, ведра, козлы, зонтики [9, с. 60]. Школьники воспринимали механический язык индустрии, основанный на комбинациях прямой и кривой линии. Эта работа была отвлечена от природы и зарисовок на природе: от орнамента до человеческой головы рисование проходило по законам логики механического черчения, не связанного со зрительным восприятием предмета и оптикой глаза.

М. Несбит в статье «Истоки реди-мейда: модель Дюшана» [9] указывает на специфику образования 1880-1890-х гг. с его интенсивным преподаванием черчения как оказавшее значительное влияние на фор-

мирование творческой практики М. Дюшана, а также как исток его работы с реди-мейдами и измененными реди-мейдами («assisted readymades») – которыми стали предметы домашнего обихода, объекты массового производства. Таким образом, внедрение индустриальных моделей производства, его продукции и тиража в искусство обусловлено не только наступлением непосредственно рынка и капитала на повседневную и художественную жизнь, но и трансформацией общественных институтов индустриального общества.

В своем творчестве Дюшан демонстрирует разнообразие подходов к выбору предметов быта/товарного производства, которые он вносит в контекст искусства, что затрудняет уточнение определения реди-мейда. Так, сравнивая его работы 1913-1917 гг. мы видим, как реди-мейды отличаются друг от друга не только темой, но и процессом художественного производства. Например, «Велосипедное колесо» 1913 г. представляет собой ассамбляж из табуретки и прикрепленного к ней колеса: функциональная составляющая табуретки нивелирована модификацией с помощью колеса велосипеда, которое, в свою очередь также лишено функциональной составляющей благодаря отделению его от велосипедного механизма и изменению положения в пространстве. Работа «Фонтан» 1917 г. – произведена путем отбора предмета из множества объектов, внесения его в контекст искусства, именованная, изменения его положения, купирующего функциональную составляющую, и иницирующего обилие эстетических интерпретаций, таких, как сравнение формы перевернутого писсуара с силуэтом Будды или Мадонны.

Но работы «Сушилка для бутылок» 1914 г. (металлическая сушилка), «Предвидение сломанной руки» 1915 г. (лопата для уборки снега) и «Ловушка» (настенная вешалка) 1917 г. представляется реди-мейдом в чистом виде. Единственные произведенные художником действия – указание на объект, определяющее его функцию/дисфункцию, указание на новое место в контексте искусства и проставленная подпись. Реди-мейд, как «готовый» объект промышленного производства, представляется нулевым объектом для истории искусства, работающей с категориями классического, жанра, авторского; он носит субверсивный характер, дестабилизирует классический искусствоведческий инструментарий, по-

звонящий проводить анализ произведения искусства, встраивая его в рамки истории искусства.

Стоит отметить, что существование реди-мейда в искусстве на протяжении столетия не снизило проблемности его характера, поэтому и в теории актуального искусства положение реди-мейда представляется не до конца определенным и изученным. Так, одна из распространенных позиций относительно этого явления высказана П. Бюргером, который расценивает реди-мейды как манифестации [5, с. 52], утверждая, что в целом протест искусства авангарда против искусства как институции, воспринимается как само искусство [5, с. 53]. Т.е. жест протеста, критическое высказывание рассматриваются со времен появления первых авангардистских работ как одно из проявлений искусства. Однако политическое высказывание в искусстве авангарда не существует само по себе, но тесно связано с новыми практиками формообразования, в том числе и заимствованием объектов реального мира и перенесением их в контекст искусства. В рамках нашего исследования необходимо сконцентрироваться на той составляющей реди-мейда, благодаря которой его существование стало возможным – на заимствовании. Реди-мейд маркирует начало в искусстве практики отъема/изъятия объекта из привычного порядка вещей, уничтожение классического искусствоведческого дискурса, расширение поля интерпретации. Использование реди-мейда расширило работу в текстуальном и символическом поле в искусстве. Осуществление исследования возможностей знака стало реальным благодаря резкой девальвации значения творческого акта в процессе создания произведения искусства, что и произошло в 1914-1917 гг. Восприятие предметов реального мира как самостоятельных знаков, отделенных от утилитарной функции позволило перейти от традиционного понимания заимствования как цитаты в контексте истории искусства к практике апроприации как использованию знаков, не наделенных смыслами и значениями, но представляющих самостоятельные независимые единицы репрезентации вне контекста истории искусства, при этом созданные в рамках конвенций искусства (репрезентация в музейном пространстве, подставка, подпись и т.п.).

Индустриальные вне-индивидуальные схемы массового производства оказывают влияние на формирование в искусстве феномена

заимствования без изменений, оперирование объектами безотносительно традиционных для классического искусства проявлений авторского начала (как стиль). Обращенная к восприятию зрителя презентация товаров в витринах магазинов, все большее проникновение предметов товарного производства в повседневную жизнь подготовили существование этих же предметов в формате искусства. Реди-мейд – это производная деятельности художника, направленной на акцентирование авторского жеста выбора и именованного.

Несмотря на подчеркнутое отношение Дюшана к реди-мейдам как к не-произведениям искусства [9, с. 62], они вошли в историю, теорию и практику искусства и заняли влиятельное положение. Реди-мейд воспринимается исследователями как продукт творческой деятельности художника, скорость создания которого, по Гройсу, повышается на порядок, что сближает искусство с массовым производством [3, с. 251]. Промышленный объект, трансформированный манипуляциями художника, выставляется в пространстве художественной галереи как произведение искусства. Такое восприятие реди-мейда, как объекта истории искусства, на наш взгляд, сформировало творчество художников 1980-х гг., для которых апроприация, заимствование становится художественным методом, позволяющим говорить в искусстве о целом спектре явлений, лежащих как в рамках искусства, так и вне их. Реди-мейд 1920-х гг. и апроприированный образ 1980-х гг. имеют как сходства, так и различия. Эти явления можно считать однородными и по способу производства, и по возможности говорить на языке массового производства и культуры. Однако, в отличие от Дюшана, художники-апроприаторы, используют язык массовой культуры для осуществления столкновения и дестабилизации условностей и массовой культуры, и искусства. Для них сама апроприация образа – это тема, референт высказывания в рамках искусства, но не попытка подчинить себе язык массового производства, как этого добивался М. Дюшан [9, с. 63].

Интерес к образности мира товарного производства повторно возникает более чем полвека спустя после первых опытов М. Дюшана – с послевоенным ростом массового производства и рекламы, явлениями, чье тоталитарное присутствие в жизни человека уже идентифицировали авторы начала XX в. При

этом необходимо понимать, что связь обращения к образам рекламы в 1980–2000-х гг. с практиками Дюшана носит опосредованный характер, т.к. в процессе развития искусства заимствование объектов и образов повседневности и их перенос в контекст искусства приобрело институциональный характер.

Искусство, созданное с помощью апроприации в 1980–2000-х гг. тесно связано с идеологиями постструктурализма и практиками деконструктивизма, точнее, с началом в них кризисных тенденций, которые совпали с закатом текстуальной практики в искусстве (концептуализм). Лингвистическая модель показала свою несостоятельность в рамках изобразительного искусства, благодаря чему в к. 1970-х гг. происходит резкий поворот в репрезентации и работе с образами.

В искусстве американских художников нивелируется критическая позиция и острота политического высказывания (свойственного фотомонтажу), а также снижается значение развернутого полного прочтения произведения, прочтение становится затруднительным, «проблемным». Сравнивая, укажем, что М. Дюшан работал с лингвистической стороной своих работ, связывая их с повседневным языком, наделяя смыслом безликие продукты массового производства, выстраивая смысловые коннотации. Именованное каждого произведения указывает на работу художника в текстуальном поле: «Предвидение сломанной руки» (лопата для уборки снега), «Ловушка» (вешалка для одежды, стоящая в помещении у двери) – по мнению М. Несбит введение лингвистического начала стало для Дюшана способом вести диалог с реальным миром, отвечать на условия повседневности [9, с. 62], вне традиционных репрезентативных установок. Для художников 1980–2000-х гг. заимствуемые образы самоценны вне коннотаций и контекстов, поскольку они репрезентуют сами себя, в отрыве от истока, являясь продуктом симуляции. Апроприированные образы представляют сами себя, означающее, весь спектр означаемых незначителен, возможные смыслы аннулируют сами себя, как это происходит в сериях работ Ш. Ливин, которые она называет «После Эгона Шиле», «После Хуана Миро», «После Казимира Малевича» и т.д., где воспроизводит гуашью или акварелью образы отцов-модернистов. С одной стороны этот жест апроприации классиков модернизма представляется актом вспоминания, ссылкой на выдающееся искусство прошлого, до

провала проекта модернизма; с другой – это аннулирование сакрального статуса этих произведений, окончательная констатация провала утопических идей, питавших творчество этих художников.

Скульптуры и фотографии Р. Лонго представляют собой запечатленные человеческие фигуры, движения которых возможно трактовать одновременно и как воздействие мощного удара, и как танцевальные па. Художник работает с кадрами из кинофильмов, вынося изображения фигур из сцен физического насилия, убийств в качестве самостоятельного художественного произведения. По мнению К. Оуэнса изображение Лонго людей не то в смертной схватке, не то в страстном объятии, не то в танце вступает в противостояние с двусмысленностью, служит эмблемой столкновения двух противоположных смыслов, является «аллегорией нечитаемости» [10, с. 72].

С. Шерман, создавая гипертрофированные образы, состоящие из устойчивых сочетаний и клише репрезентации женского образа в массовой культуре, представляет серии, лишённые критического начала и однозначного толкования с точки зрения социальных политик. Так художница выпускает серии пронумерованных работ без названия (напр., «Без названия №2», «Без названия №190») композиции которых повторяют устойчивые клише кино- и фото-языка, призванные создать тот или иной женский образ, как «Брошенная в мотеле», «Преследуемая в большом городе», «Дива в свете софитов» и т.п.

Апроприированные образы этих и др. художников, несмотря на то, что так или иначе все образы прикреплены к референтам, иконографическим темам или реальным вещам [7, с. 128], а, следовательно, у любого из этих образов может быть выявлена генеалогия, представляют собой самостоятельные единицы – означающие – которые никогда не обретут своего означаемого даже во взгляде зрителя. Зритель-читатель, актуализирующий произведение искусства, наделяющий его смыслом (одна из ключевых концепций постструктурализма) становится маргинальным незначимым элементом для художника, произведения и его репрезентации, т.к. важно лишь присутствие образа, означающего. Данные работы не только не предполагают сингулярности авторского смысла, но и помещают зрителя в обстоятельства, где он не может воссоздать единый смысловой вектор,

погружаясь в разрозненные ссылки, ни одна из которых не обуславливает существование произведения, не дает зрителю ничего, что отвечало бы концепции «смысл, идея». Сфера действия этих художников – намек, неуточненное значение, неустойчивый знак, означаемые которого не закреплены даже самим произведением искусства.

Апроприация в американском искусстве 1980-х гг. проводится с минимальными искажениями заимствуемого образа, что сближает творчество художников этого периода со стратегией Дюшана по созданию реди-мейдов – они подчеркивают анонимность заимствуемого образа, сведение к минимуму значимости происхождения объекта восприятия. Однако, реди-мейды Дюшана, несмотря на отвлеченность и внешне незначимую позицию автора – были производными художника, автора, поскольку сам художник проставлял на произведениях подписи альтер-эго R. Mutt или Rose Sélavu. Таким образом автор перевоплощался, но он оставался субъектом творческого производства.

Апроприация в соединении со специфической вне-субъективной позицией автора, создающего образ-симуляцию, видится самостоятельным явлением в условиях развития американского искусства исследуемого периода, которое сформировалось под воздействием постструктуралистского подхода к производству искусства как продукту конвенциональной системы, априори имеющей ошибки и функциональные сбои, существование которых неискоренимо; также характерен подход к фигуре автора, как децентрализованному субъекту. При этом практика художников не становится открыто деконструктивистской (как это было в 1970-х гг.). Художники максимально сохраняют сходство заимствуемого образа и его источника, подчеркивая значимость узнаваемости произведения искусства, но не полноценного восстановления связей, прослеживания истоков и определения положения произведения в художественной системе западного искусства. Такое произведение существует исключительно как образ, картинка, а не явление в художественном мире, чье бытование сопровождается спектром исторических и культурных коннотаций. Образ представляется означающим, которое может быть лишено означаемых и контекстов, формирующих смыслы (будь то реклама сигарет, альбом по искусству модернизма, пространство магази-

на или догматы модернизма). Художники, начавшие свое творчество в 1980-х гг., переносят акцент на существование произведения искусства (или предмета массового производства) как объекта восприятия, но это восприятие формируется под воздействием организованной системы условностей, конвенций, которые в конечном счете купируют полное, длительное переживание зрителем образа. Эти конвенции оказываются решающими в процессе интерпретации произведения искусства.

Мы можем рассматривать такую работу по вынесению образа из формирующего его контекста, как попытку вернуть взгляд зрителя и внимание критики непосредственно на само изображение, как совокупность элементов художественного образа вне исторических коннотаций и интерпретаций. Одновременно с этим логика художников-«апроприаторов» направлена на поиск стереотипов и конвенций, представленных в тех или иных формах в искусстве или массовой культуре, манипуляция которыми позволяет расширять поле интерпретации произведения. При этом художники сохраняют двойственность и неопределенность толкования произведения искусства, изъятого из привычного контекста, что возвращает зрителя от поиска соответствий между контекстами предшествующими и настоящими непосредственно к объекту восприятия.

Итак, в процессе анализа, мы выяснили, что искусство американских художников 1980–2000-х гг., широко применяющих апроприацию, – это самостоятельное явление в искусстве XX в. Апроприация в их творчестве и стратегия М. Дюшана по созданию реди-мейда имеют сходства в способе производства, но различия заключаются в том, что 1) появлению реди-мейда предшествовало внедрение в к. XIX в. языка техники и индустрии в образовательную систему, что привело к обновлению и изменению эстетики создаваемого искусства, где реди-мейд становится радикальным революционным явлением; 2) французский художник подчинял язык массового производства путем внедрения его в искусство через оперирование в текстуальном поле, создавая смысловые коннотации через названия, используя игру слов; 3) Дюшан работал с реди-мейдами, ориентируясь на эстетические (анти-эстетические и, позже, вне-эстетические) качества объекта; 4) художник занимает по-

зицию автора, указующего, выбирающего предмет из множества, определяющего его функцию/дисфункцию. В основе же стратегий искусства, связанного с апроприацией 1980–2000-х гг. в США лежат иные мотивы: 1) заимствование «готовых» образов без их трансформации происходит в рамках постмодернистского дискурса, для которого концепции модернизма представляются конвенциональными, не отвечающими требованиям актуального искусства: реди-мейд М. Дюшана для авторов 1980-х гг. является частью истории искусства и обыденным инструментом в художественной практике; 2) авторы работают с конвенциями и клише искусства, массовой культуры, рекламы, представляя произведения, полное толкование которых неосуществимо, ни в лингвистическом поле, 3) ни с эстетической точки зрения; 4) авторская критическая позиция в американском искусстве 1980–2000-х гг. не определена, а само положение автора является вне-субъективной позицией производителя образа, который настолько отдален от оригинала, что становится симуляцией.

Данные выводы позволяют внести дополнение в теорию современного искусства, в котором метод апроприации видится одним из самых распространенных способов формообразования. Более тщательное и подробное исследование проблем апроприации позволит преодолеть некоторые пробелы в теории искусства, где зачастую творчество художников, работающих с повторением и репродукцией уже существующих образов представляется вторичным по отношению к прочим художественным практикам XX в.

Для современного искусства метод апроприации выступает мощным инструментом оперирования контекстами, он не разрушает их целостности, не деконструирует, но соединяет их. Апроприация позволяет толковать искусство XX в. как контекст, в котором актуализируются те или иные высказывания; массовая культура и реклама толкуются с точки зрения социальных политик, однако выбор критической позиции принадлежит не столько автору, сколько зрителю, который делает выбор в пользу того или иного смыслового вектора, окончательное восстановление которого затруднено.

Библиография:

1. Бодлер Ш. Об искусстве. М: Искусство, 1986. 422 с.
2. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX в. СПб: Азбука-классика, 2008. 480 с.
3. Гройс Б. Комментарии к искусству. М: Художественный журнал, 2003. 344 с.
4. Buchloh B. H. D., Foster H., Krauss R. and others. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. London: Thames & Hudson, 2012, 816 p.
5. Bürger P. Theoy of the avant-garde. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1987. 136 p.
6. Chilvers I., Glaves-Smith J. eds., Dictionary of Modern and Contemporary Art. Oxford: Oxford University Press, 2009. 776 p.
7. Foster H. Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996. 299 p.
8. Hopkins D. After modern art 1945-2000. New York: Oxford University Press, 2000. 282 p.
9. Nesbit M. Ready-made Originals: The Duchamp Model // October, Vol. 37, 1986. P. 53-64.
10. Owens C. The Allegorical impulse: Toward a Theory of Postmodernism (part 2) // October, Vol. 13, 1980. P. 58-80.
11. Tomkins C. Duchamp: A Biography. New York: Henry Holt and Company, Inc., 1998. 560 p.

References (transliterated):

1. Bodler Sh. Ob iskusstve. M: Iskusstvo, 1986. 422 s.
2. German M. Modernizm. Iskusstvo pervoi poloviny XX v. SPb: Azbuka-klassika, 2008. 480 s.
3. Grois B. Kommentarii k iskusstvu. M: Khudozhestvennyi zhurnal, 2003. 344 s.
4. Buchloh B. H. D., Foster H., Krauss R. and others. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. London: Thames & Hudson, 2012, 816 p.
5. Bürger P. Theoy of the avant-garde. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1987. 136 p.
6. Chilvers I., Glaves-Smith J. eds., Dictionary of Modern and Contemporary Art. Oxford: Oxford University Press, 2009. 776 p.

7. Foster H. Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996. 299 p.
8. Hopkins D. After modern art 1945-2000. New York: Oxford University Press, 2000. 282 p.
9. Nesbit M. Ready-made Originals: The Duchamp Model // October, Vol. 37, 1986. P. 53-64.
10. Owens C. The Allegorical impulse: Toward a Theory of Postmodernism (part 2) // October, Vol. 13, 1980. P. 58-80.
11. Tomkins C. Duchamp: A Biography. New York: Henry Holt and Company, Inc., 1998. 560 p.