А.А. ДУДИНА
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ytkadydkaches2@mail.ru

A.A. DUDINA
Postgraduate student of Theory and History Art Department of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: ytkadydkaches2@mail.ru

«ПРОИЗВЕДЕНИЕ-ОБЪЕКТ» В СОВРЕМЕННОЙ КЕРАМИКЕ: ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ И ПРОБЛЕМЫ ОПРЕДЕЛЕНИЯ

ARTWORK OBJECTS IN CONTEMPORARY CERAMICS: FEATURES OF EXISTENCE AND PROBLEM OF DEFINITION

Данная статья посвящена важному, но недостаточно исследованному явлению современного искусства керамики — «произведению-объекту», проблемам его определения и изучения. Определяются особенности и характерные черты керамического «произведения-объекта».

This paper focuses on the important but under-researched phenomenon of contemporary ceramic art-artwork objects, the problem of definition and research. The features and characteristics of the ceramic artwork object are defined.

Ключевые слова: искусство керамики, объект, «произведение-объект», реди-мейд, contemporary art, концепт
Keywords: art of ceramics, object, artwork-object, ready-made, contemporary art, concept.

Отечественное керамическое искусство первых десятилетий XXI века характеризуется расширением масштабных экспериментов художников в поисках новой пластической, стилевой и смысловой выразительности, которые в полной мере продемонстрировали его полиморфность, способность изменять свои внешние и внутренние границы.

Трансформация образно-пластического языка, использование синтеза материалов, новых приемов и технических достижений обусловили не просто отход от утилитарных, но зачастую и от традиционных декоративных функций, отводимых художественной керамике. Эти новаторские практики обозначили проблему искусствоведческого изучения и описания результатов творческих поисков керамистов.

Специфика современного художественного процесса в целом, отличие создаваемых в ходе него артефактов от произведений классического искусства зачастую требуют расширения традиционного терминологического и понятийного аппарата искусствознания. В настоящее время для обозначения произведений художников, формирующих новаторские направления в современном искусстве, чаще всего используется заимствованные из западного искусствоведческого дискурса термин «объект» («арт-объект»). В отечественном искусствознании может употребляться в качестве синонима понятия «произведение искусства», но чаще применяется к произведениям художников, выходящим за границы устоявшейся структуры пластических искусств. В полной мере это относится и к искусству керамики.

В ходе научного осмысления тенденций развития как мирового, так и отечественного керамического искусства современного периода русскоязычные исследователи, отмечая развитие керамики в русле синтеза традиций и новаций, ее синтетичность и открытость для эксперимента, обозначают результаты творческих поисков художников через два понятия: «произведение» (художественное произведение, произведение искусства) и «арт-объект», или «объект», которое применяют к обширному ряду работ художников. Вместе с тем исследователи, как правило, не выделяют такие произведения в отдельное направление. Исключениями могут служить диссертационное исследование А.А. Журавлевой, в котором прослеживается история развития «керамического объекта» в японской керамике во второй половине XX века [1], и диссертационное исследование Е.А. Юдиной новых тенденций художественной керамики Франции 1980–2000-х годов, в котором «объекты» рассматриваются отдельно, поскольку, как подчеркивает автор исследования, разнообразие экспериментов с образом и формой делает «невозможной типологию произведений». «Художники создают новые формы, не подходящие под существующие типы керамических изделий; поэтому понятие “объекта” как изучаемого явления, не имеющего определения,

наиболее полно выражает суть направления, способного объединить в контексте эксперимента все многообразие авторских поисков», — отмечает Юдина [2, с. 65].

Представляется, что предусматривающий такое разграничение подход является актуальным и значимым, требующим дальнейшей проработки и развития, в частности — поиска определения понятия произведения-объекта в керамике.

Для того чтобы определить особенности керамического объекта, необходимо обратиться к концептам практиков и теоретиков модернизма и постмодернизма, исследователей и арт-критиков, способствующих осмыслению различных аспектов дефиниций «объект» и «арт-объект» в целом.

Формирование понятия «объект» в искусстве тесно связано с экспериментами авангарда во втором десятилетии XX века. Рассуждая о реди-мейдах (ready-made) Марселя Дюшана — готовых объектах, выбранных художником, помещенных в контекст искусства, наделенных новым именем (названием) и утративших первоначальную практическую функцию, став основой новой смысловой конструкции, бельгийско-канадский теоретик искусства Терри де Дюв в статье «Артефакт» обращает внимание на понятие «функция высказывания», рассматриваемое в работе Мишеля Фуко «Археология знания» в качестве единицы дискурса, отличной от буквального значения слова или знака. Эту теорию де Дюв расширяет до изображения и реди-мейда, подчеркивая, что «реди-мейды, как и все другие произведения искусства, существуют, показываются и высказываются в качестве искусства» [3, с. 26], вне зависимости от того, отдельный это объект или составной, модифицирован ли он автором или оставлен в первозданном виде. Позже представитель «Нового поколения скульптуры» (Великобритания) Уильям Такер прямо называет «реди-мейды», возможно, непреднамеренным, но вдохновенным расширением возможностей скульптуры.

Эксперименты Дюшана, безусловно, способствовали процессу десакрализации объекта искусства, но одновременно утверждали его как открытую многовариативную объектную форму, меняющую смысл по воле автора, а затем преображающуюся, в зависимости от зрительской интерпретации. В дальнейшем практика включения в поле искусства не свойственных ему ранее реди-мейдов, найденных объектов (found object), а также новых и ранее нехудожественных материалов

была развита представителями сюрреализма, поп-арта, минимализма, нового реализма, арте повера и других направлений.

Примечательной в контексте рассматриваемой проблематики является выставка «Машинное искусство», реализованная в 1934 году директором МоМА Альфредом Барром и руководителем отдела архитектуры и дизайна Филиппом Джонсоном. Предметы промышленного дизайна, части механизмов экспонировались в пространстве музея, на постаментах и в витринах, как выставляются произведения искусства. Безусловно, основной посыл Барра и Джонсона строился вокруг оригинальности, строгой красоты и чистоты форм дизайна как основах его качества (при саморазумеющейся функциональности), при этом выставка (и включение в дальнейшем ее экспонатов в коллекцию музея) во многом способствовала институализации качества дизайна как художественной ценности.

Параллельно с включением в поле искусства объектов и материалов из «нехудожественного мира» шли переосмысление старых и появление новых пластических форм, пересмотр подходов к пониманию выразительности формы, разработка новых пространственно-пластических концепций. Эксперименты представителей различных течений искусства постепенно формируют направление абстрактной скульптуры (работы К. Бранкузи, Х. Арпа, Н. Габо, А. Певзнера, А.Архипенко, О. Цадкина, Ж. Липшица, У. Боччони, Г. Мура и др.).

Английские скульпторы Тим Скотт и Уильям Такер в «Размышлениях о скульптуре» констатируют выход скульптуры из доминанты объемно-пластической конкретики [5]. Интересны и другие размышления Уильяма Такера, изложенные в «Эссе о скульптуре», посвященном теоретическому осмыслению абстрактной скульптуры [4]. В нем автор, вводя понятие «объектной скульптуры», говорит об объектах изначально неутилитарных, обладающих художественным статусом и уникальностью, то есть отличных от мира повседневности, нуждающихся в определенном пространстве показа. Он фиксирует скрытый потенциал таких объектов, обладающих своими материалами, правилами и порядком.

Необычайно важным для развития искусства объекта стал «концептуальный поворот» 1960–70-х годов, в результате которого смысловая нагрузка сместилась от формы к художественной концепции, которой подчиняются и все средства выразительности, свойственные трехмерному произведению, и контекст. Утверждая примат концепции

над формой, один из ведущих представителей концептуализма Джозеф Кошут подчеркивает, что после Дюшана все искусство концептуально по природе.

Исследуя трансформации художественной практики в ситуации постмодерна, Розалинда Краусс полагает, что она «определяется уже не через ее отношение к какому-либо определенному средству выражения, например, к скульптуре, а скорее через ее самоопределение внутри некоего культурного поля, позволяющего использовать любые средства, например, фотографию, книги, полосы на стенах, зеркала или же скульптуру» [6, с. 287].

При этом В.В. Бычков обращает внимание на возникающий при описании результатов деятельности художников, работающих в сфере современного искусства, префикс «арт», объясняя это их отличием от категорий «произведение искусства», «творение» классической эстетики» [7, с. 27]. В значительной степени это можно трактовать как возникновение особого модуса художественности.

М.В. Силантьева, исследуя коммуникационные возможности произведения-объекта, обращает на его потенциал, который может расширяться до ситуации, когда «парадоксальным образом исчезает сама «объектность» произведения, превращая его <…> в «систему «отношений-коммуникаций», вписанных в различные контексты интерпретации» [8, с. 176].

Для понимания специфики объекта в целом важной является точка зрения В.В. Бычкова, отмечающего, что художники, работающие в области современного искусства, «выводят свои произведения (их называют теперь чаще арт-объектами) за рамки традиционных видов и жанров, за пределы собственно искусства в классическом понимании, разрушают границы между искусством и окружающей действительностью, часто активно вовлекают зрителей в процесс творчества-созерцания-участия в арт-проектах», авторы концептуальных объектов и пространств иногда «отказываются от традиционной для искусства эстетической (=художественной) значимости и констатируют только их самобытное и уникальное бытие в момент их создания-восприятия, их своеобразную, чувственно воспринимаемую энергетику» [7, с. 27].

Возникновение и распространение «объекта» в керамике связано с экспериментами целого ряда выдающихся художников, обращающихся для реализации своих идей к керамическому материалу, а так-



Рис. 1. П. Пикассо. «Стоящая на коленях женщина», 1950 г. Белая глина, цветные ангобы, глазури



Рис. 2. П. Пикассо. «Лежащая коза», 1947 г. Белая глина, ангобы



Рис. 3. П. Пикассо. «Стоящий бык», 1947–1948 гг. Красная глина, черный ангоб

же с развитием мирового студийного движения, которое, начавшись в Великобритании, во второй половине XX века захватило Европу и США, а позже — СССР, и способствовавшего активному поиску керамистами новых форм пластической и образной выразительности.

Необычайно важной в контексте рассматриваемой темы является работа с керамикой Пабло Пикассо, начавшаяся в мастерской «Мадура́» в Валлорисе в конце 1940-х годов. Пикассо-керамист, осваивая пластическую трехмерную форму, применяет целый ряд совершенно необычных решений. Одними из характерных для него приемов формообразования становятся деформация (от плавной до резкого сгибания или сминания) недавно сошедших с гончарного круга и не прошедших стадию сушки типовых глиняных сосудов (изделий гончара мастерской), а также моделирование с помощью долепливания дополнительных элементов. Так, например, появляется серия женский фигур — многочисленные «Танагры» (рис. 1). Пластическому воплощению часто предшествует проектная стадия — в дошедших до нас эскизах отражаются этапы поиска композиции и разработки конструкции будущего объекта (особенно явно это прослеживается в эскизах к работе «Лежащая коза») (рис. 2). Подход к созданию новой формы через деконструкцию типовой заготовки утилитарного сосуда с последующей модификацией и рекомбинацией элементов («Стоящий бык»), часто используемый художником, включает эксперименты с массами и центром тяжести («Кондор») (рис. 3, рис. 4).

Новации Пикассо поражают смелостью и разнообразием. Роспись, которой художник покрывает керамические формы, в зависимости от его замысла, то сюжетна и выполнена яркими красками, то предельно монохромна, обобщена и лаконична, превращая произведение в объект-знак. Он активно исследует влияние цвета на восприятие трехмерного объема, добиваясь визуального уплощения сферической формы с помощью разделения ее поверхности на цветные сегменты и процарапывания (серия женских голов) или частичного визуального «растворения» оболочки сосуда — посредством комбинаций линий орнамента и пятен заливок. Он разрабатывает новую технику декора (линокерамика), обращается к проблеме оригинала-копии-тиража.





Рис. 4. П. Пикассо. «Кондор», 1947 г. Красная глина, черный ангоб, глазурь
Рис. 5. П. Пикассо. «Кувшин с открытой вазой», 1954 г. Белая глина, цветные ангобы, глазур

Но поистине революционной становится работа 1954 года «Кувшин с открытой вазой» (рис. 5), которую один из самых известных исследователей керамики Пикассо Леопольд Фулем, ставя в наследии художника на один уровень с «Герникой» и «Авиньонскими девицами», называет первым по-настоящему концептуальным произведением в истории керамического искусства [9].

Пикассо во многом предвосхитил эксперименты керамистов XXI века — времени нарождающегося метамодернизма. Расширению границ творческих экспериментальных поисков и становлению нового изобразительного языка современных художников способствовали процессы глобализации искусства, формирование новых типов мышления, развитие технологий, появление новых материалов, дальнейшее взаимопроникновение жанров и видов искусства.

Сегодня можно с уверенностью говорить о том, что «произведения-объект обрели свое место в искусстве отечественной и зарубежной керамики, об этом свидетельствуют и рост числа художников, работающих в этом направлении, и экспонирование произведений как

в традиционных музеях, так и в выставочных пространствах галерей и музеев современного искусства, а также на международных биеннале, в том числе крупнейших биеннале керамики.

Все это диктует необходимость изучения керамических произведений-объектов в рамках отдельного широкого направления, способного включить в себя и пластический объект, и реди-мейд, для чего необходимо определить его характерные черты и особенности. Учитывая многообразие произведений-объектов, автор предлагает следующий вариант определения.

Произведение-объект в керамике имеет предметный объем и трехмерную форму, создается в рамках авторской концепции из керамического материала (или в синтезе керамики и иных материалов) с нуля или на основе готового изделия из керамики для экспонирования в выставочном пространстве; способен сочетать в себе разные жанры и виды искусства, а также формировать пространство активной коммуникации. Задействованные средства выразительности (отдельно или в сочетании), свойственная керамике обширная семиотика становятся способами артикуляции художественного высказывания, основа которого заложена концептом «произведения-объекта», что во многих случаях обуславливает изменение традиционной эстетики произведения.

Примечательно, что необожженная глина также становится востребованным для создания арт-объектов материалом. Подобный феномен, как представляется, возможно исследовать как отдельную практику, во многом родственную керамическому искусству.

Развивая новаторские направления в керамике, художники решают задачи и транслируют смыслы, часто не свойственные декоративному искусству. Создаваемые ими арт-объекты является неотъемлемой частью живого и постоянно развивающегося мирового искусства керамики XXI века, чем обусловлена необходимость их дальнейшего научного изучения и осмысления, которая дополнительно актуализируется использованием арт-объектов в качестве элементов построения пространств инсталляций и перформансов, получающих все большее распространение в экспериментах художников, работающих с керамическим материалом.

Примечания:

1. *Журавлева А.А.* Возникновение и развитие пластического объекта в керамике Японии второй половины XX века. Дисс. канд. искусствоведения. — М., 2011. — С. 250.

2. *Юдина Е.А.* Художественная керамика Франции 1980–2000-х гг. новые тенденции. Дисс. канд. искусствоведения. — М., 2009. — С. 136.

3. *Де Дюв Т.* Арте-факт // Транслит: литературно-критический альманах. — СПб., 2015. — № 17. — С. 24–27.

4. *Tucker W.* An essay on sculpture // Studio. — 1969. — Vol. 177. — № 907. — P. 13.

5. *Tucker W., Scott T.* Reflections on sculpture // Art in theory, 1900— 1990. — Oxford, 1999. — P. 784–786.

6. *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М.: Художественный журнал, 2003. — С. 320.

7. *Бычков В.В.* Проблемные и «болевые точки» современной эстетики // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. — М., 2005. — Выпуск 1. С. 3–38.

8. *Силантьева М.В.* Художественная валентность: возвращение основной характеристики арт-объекта // Философия современного искусства: Материалы VI Овсянниковской международной эстетической конференции. Москва, 13–15.11.2014. — М.: Центр стратегической конъюнктуры, 2014. — С. 172–177.

9. *Theil H.* Un nouveau regard sur les céramiques originales uniques de Picasso: La Femme à l'amphore. — URL: http://revoirpicasso.fr/wp-content/uploads/2016/03/RevoirPicasso-2015_J1_H.Theil_.pdf (дата обращения: 20.12.2020).