

# МАКС РИИНАНЕН<sup>1</sup>

## ЗАМЕТКИ О ЖЕЛТОЙ ПРЕССЕ (И её ВЛИЯНИИ НА ИСКУССТВО). ЭСКИЗ ВОЗВРАЩЕНИЯ К ДЕБАТАМ О МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

*Перевод С. А. Дзикевича<sup>2</sup>*

По мнению историков идей высокого и низкого уровня, обширный рост массового производства и массового распространения коммерческой культуры от безделушек к популярным развлечениям был одним из самых влиятельных явлений, помогающих арт-миру определять свои границы.<sup>3</sup> (Центральноевропейская, затем, благодаря колониальной экспансии и диаспоре, все в большей степени глобальная) система искусств была создана в период с середины XVIII века до 1830-х годов.<sup>4</sup> Несколько академий

---

<sup>1</sup> *Макс Риинанен* — старший преподаватель университета Аалто (Школа искусств, дизайна и архитектуры), в Хельсинки, Финляндия, специализируется в области теории визуальной культуры, глава междисциплинарной ассоциации исследователей Визуальной культуры и современного искусства (ViCCA <http://vicca.fi/>), PhD, член Международного редакционного совета AU.

<sup>2</sup> *Сергей Дзикевич* — главный редактор AU.

<sup>3</sup> *Huyssen, Andreas*. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington: Indiana University Press, 1989; *Ritter, Naomi*. Art as Spectacle: Images of Entertainment since Romanticism. Columbia: University of Missouri Press, 1987.

<sup>4</sup> *Kristeller, Paul Oskar*. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. Part I // Journal of the History of Ideas. Vol. 12. No 4 (Oct 1951). P. 496—527; *Tatarkiewicz, Wladyslaw*. History of Six Ideas (Warsaw: Polish

искусства, художественных обозревателей, ранних музеев и концепций искусства, которые едва ли отошли от своих коренных понятий, греческого «*techne*» и латинского «*ars*», были поддержаны критикой, энциклопедиями, созданием художественного образования и эстетической теорией.

Когда импрессионизм стал обычным явлением во второй половине XIX века, арт-мир был уже достаточно безопасным убежищем, собственной территорией, но ему все еще требовались столкновения для установления своей идентичности. Таким образом, концепция китча, которая была «изобретена» в 1860- годах, стала важной.<sup>5</sup> Один из лучших способов достичь идентичности и единства — найти врага. Ранний модернизм критиковал капитализм, буржуазное общество и развлечение на улицах,<sup>6</sup> и роль культуры массового производства и массового распространения стала центральной для искусства.

В период с 1920-х по 1960-е годы многие крупные европейские и американские мыслители критиковали массовую культуру. В 1929 году Хосе Ортега-и-Гассет писал о необразованных полчищах (туристах, потребителях), лишенных вкуса к освоению культурного наследия в «Восстании масс».<sup>7</sup> Однако основное ядро того, что мы читаем и думаем в контексте дебатов о массовой культуре, сосредоточено на культуре массового производства и массового распространения, которая начала доминировать в повседневной жизни и которую многие рассматривали как угрозу «подлинной (высокой) культуре».<sup>8</sup>

---

Academic Publishers, 1980); *Shiner, Larry. The Invention of Art: A Cultural History. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994. P. 189.*

<sup>5</sup> *Calinescu, Matei. Kitsch in Five Faces of Modernity: Modernity, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, and Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987.*

<sup>6</sup> *Ritter, N. Art as Spectacle.*

<sup>7</sup> *Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс / Пер. А.М.Гелескул. М.: АСТ, 2016 г.*

Конечно, мы обнаруживаем теоретиков, которые уже давно видели потенциал в массовой культуре. Джон Дьюи включил джаз и комиксы в свое рассуждение об опыте в своем исследовании «Искусство как опыт» (1934), общеизвестно предположение Вальтера Беньямина о том, что фотография и кинематограф являются движущими силами развития восприятия, опыта и общества;<sup>9</sup> тем не менее, новые художественные явления массового масштаба получили там противоположную оценку. Адорно сначала подверг критике джаз, затем продолжил эту линию, обратившись к радио, телевидению и всевозможным новым «массовым» культурным явлениям (не забывая об историческом авангарде с его чрезмерно дружелюбным отношением к массовой культуре).<sup>10</sup> Теоретические труды Клемента Гринберга о модернизме направлены на то, чтобы принизить его конкурентов («Авангард и китч», 1939<sup>11</sup>). В то время как «глубоко мыслящие» экзистенциальные мыслители, такие как Мартин Хайдеггер и Освальд Шпенглер, беспокоились о беспочвенной природе современной культуры в широком масштабе, критики массовой культуры сосредоточились на развлечениях и средствах массовой ин-

---

<sup>8</sup> См., например: *Lunn, Eugene. The Frankfurt School in the Development of the Mass Culture Debate // The Critical Theorists / Ronald Roblin, ed. Lewinston, N.Y.: The Edwin Mellen Press, 199).*

<sup>9</sup> *Dewey, John. Art as Experience. New York: Pedigree Books, 1980; Беньямин, Вальтер. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю. А. Здравового. М.: Медиум, 1996.*

<sup>10</sup> *Хоркхаймер, Макс; Адорно, Теодор. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты / Перевод с немецкого М. Кузнецова М.-СПб.: Медиум, Ювента, 1997; Адорно, Теодор. Эстетическая теория. М.: Республика, 2002.*

<sup>11</sup> *Greenberg, Clement. Avant-Garde and Kitsch // Collected Essays and Criticism / John O'Brian (ed.). Volume 1: Perceptions and Judgements 1939–1944. Chicago: University of Chicago Press, 1986. P. 5–22.*

формации, которые они рассматривали как угрозу искусству и высокой культуре.<sup>1</sup>

Журналистика всегда *была* частью этих дебатов, но мыслители были в основном обеспокоены (утверждаемым) фактом, что язык журналистики убил бы поэзию<sup>2</sup> или журналистика рассматривалась как часть более крупного механизма; однако, ни один критический теоретик никогда не писал подробных работ о его влиянии на искусство.

Дебаты о массовой культуре стали историей, и сегодня очень мало критиков популярной массовой культуры. Однако, кажется что наибольшее внимание элитарных деятелей культуры и пуристов привлекло влияние журналистики на искусство. Может быть, потому что это предполагалось имеющим большое значение со времен расцвета модернизма.

Критика *в своих лучших проявлениях* представляет собой зеркало для искусства и интеллектуального дискурса об искусстве и может помочь потребителям найти свой путь к нужным концертам и выставкам. Но часто критика, или, может быть, нам следует использовать термин «текст об искусстве», делается газетными журналистами, которые не являются специалистами в этой области. Еще более важным для настоящей статьи является тот факт, что средства массовой информации концентрируются на информации, которая либо отражает то, что происходит только в крупных государственных / частных институциях, либо, и это мой главный интерес, имеет сенсационное значение. Несмотря на то, что вокруг много умных, образованных

---

<sup>1</sup> См.: *Herbert, Gans. Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste.* New York: Basic Books, 1974; *Mass Culture: The Popular Arts in America / Bernard Rosenberg and White, David M., eds.* Glencoe IL: The Free Press, 1959.

<sup>2</sup> См. указанные тексты Адорно.

и конструктивных журналистов, и некоторые газеты стремятся сделать специалистов по культурной журналистике мотивированными, креативными и интересными, большинство журналистских текстов, повествующих об искусстве, не относятся к самим искусствам, то есть к тому, как люди самой арт-сцены видят эту тему. Они посвящены победителям конкурсов, экспорту искусства и персоналиям искусства. В этом нет ничего плохого, и арт-сцена продолжает свой собственный путь, в основном не обращая особого внимания на работу средств массовой информации. Конечно, можно предположить, что иногда внимание средств массовой информации может поддерживать карьеру одних больше, чем других, поскольку они становятся «именами» благодаря освещению в СМИ. Выживание и успех некоторых полностью зависят от скандалов. Я полагаю, что это было невозможно в эпоху модернизма, когда художественное производство было больше связано с ремеслом и / или абстракцией. Просто подумайте о квадратах Казимира Малевича. В связи с ними не могло быть никакого скандала.

Однако в наши дни политическим искусством легко заниматься в средствах массовой информации. Я часто имел случай удивиться влиянию скандалов на публичное обсуждение искусства. Даже и Ницше время от времени всплывает в желтых бумагах, только если какой-то сумасшедший читал его, решая сделать что-то ужасное, но это никогда не приводит к дискуссии о том, что он сделал в области философии.

Несмотря на то, что я писал для нескольких обобщающих публикаций по искусству (*Flash Art International*, *Atlantica Internacional*, *Kunstkritikk*, *Art Pulse* и т.д.), я не был очень активным в течение большей части последнего десятилетия. Но я помню, что я видел, как медиа-скандалы влияли на дискуссии в мире искусства, когда я был более конкретно связан с медиа-дискурсом (сегодня я только преподаю теорию художникам). Когда возникал скандал (я

вернусь к тому, что они собой представляли/представляют), большинство людей на арт-сцене просто защищали художника от банальных негативных интерпретаций его/ее искусства или автономию искусства в целом, но во многих случаях защита и/или дебаты приводили к теоретическому обсуждению или публикации, основанному на возникшей проблеме. Жёлтая пресса и специализирующиеся на сенсациях в конечном итоге направили удивительно большой кусок дискуссии в искусстве.

Какие работы я имею в виду? Если я думаю о работах, которые прошли через эту фазу в моем собственном опыте в конце 2000-х и начале 2010-х, я должен сконцентрироваться на арт-сцене Хельсинки, но, поскольку они представляют собой некоторую общую тенденцию, можно применить это к арт-сцене и в других регионах. В то время в Хельсинки велась дискуссия о том, что пост-поп-художник по имени Яни Лейнонен украл и «казнил» статую Рональда Макдональда; на художника/теоретика Уллу Картунен была подан иск в суд после утверждения, что она использовала детскую порнографию в своей работе «Церковь девственной потаскухи», а потом была сенсация о прогулке художника Мимозы Пале вокруг Хельсинки с массивной, переносной скульптурой в виде женского полового органа.

Я выбрал примеры, которые я оцениваю достаточно высоко. Вы можете их не знать, но если это необходимо, вы можете легко найти материал о них в Интернете. Проблема с работами, которые я кратко здесь описал, состоит в том, что для медиа их сделало интересными то, что может быть истолковано, например, как сексуальное, что было в последнем случае. Как бы то ни было, интересные в художественном отношении детали или основания для сложных дебатов не были здесь причиной для внимания средств массовой информации. Эти материалы были примерами лишь того, за что тексты подобного рода, сегодня мы, вероятно, назвали бы журналистской приманкой. И я

не вижу никакой проблемы в том, что медиа интересуются подобными вещами из-за журналистской логики сенсаций. Это как раз вписывается в то, как работают таблоиды и/или желтая пресса.

Однако дело заключалось в следующем: работы, о которых я упоминал выше, были в центре внимания художественных дискуссий, арт-журналов, профессионального обсуждения, следуя вниманию СМИ, которое они привлекли. Из всех произведений искусства в моем городе (кажется, везде одинаково), те, что были выбраны СМИ, проводили семинары, сессии и публикации; другие работы были такими же хорошими, а иногда даже лучше, или более интересными, чем упомянутые, но они были просто хорошими и без какого-либо скандала.

Я считаю, что журналистика влияет на искусство в большей степени, чем мы отдаем себе отчет. Я помню, сколько разговоров я слышал и сколько текстов я читал об указанных работах, и я должен снова указать на это, я оцениваю их достаточно высоко, но я не считаю, что они настолько репрезентативны, чтобы полагать их центром арт-мира.

Одни скандалы не могут сделать кого-то известным художником. (По крайней мере, пока.) Если средства массовой информации освещают выступление с кровью и сексом на фестивале в Восточной Финляндии (это произошло несколько лет назад), и артиста не очень ценят (как это было в этом случае), дискуссия не попадает в арт-мир. Вы должны восприниматься всерьез в самом арт-мире, чтобы вызвать в нем дебаты на основании дискуссий в медиа. Представляется странным, что в том же арт-мире, где люди критикуют присутствие логотипов капиталистических компаний в музеях, обсуждают неэтичные способы создания музеев и где автономия искусства проявляется во многих отношениях, медиа все еще придерживаются позиции уклонения фокуса внимания от тематических проблемных дискуссий на фестивалях и/или в публикации-

ях художественных журналов. Реалистически говоря, такие случаи не являются определяющими в дискуссиях об искусстве, но они, безусловно, преобладают, что можно легко увидеть, заглянув в любую стопку свежих арт-журналов с приглашениями принять участие в обсуждениях. Это не переворачивает мой мир или арт-мир, но я нахожу это замечательным и хочу поднять вопрос об этом.

Возвращаясь к процессу, описанному в начале: конечно, есть нечто прекрасное в том, как арт-сообщество часто приходит на помощь художникам, оказавшимся в водовороте скандала с масс-медиа. Именно так должно быть в «деле», которое считает себя очень критическим, так сказать, искусством, это действительно должно быть так, если бы арт-мир был действительно настолько автономен, как думают люди, работающие в нем. Это странно, хотя мы даже выработали способы показать институциональную акцептацию этого явления, но многие художественные школы, похоже, считают, что освещение в СМИ является важным показателем его влияния на общество. Я проработал в такой школе 14 лет, и несколько раз отдельные мои говорили коллеги заявляли, что мы успешны, если о нас пишут журналисты. В одном из наших обсуждений я заметил, что если бы это было так, мы все должны просто работать в духе порнографии, нацистов и серийных убийц.

Конечно, журналисты представляют собой одну из групп, которые Джордж Дики считает посредниками искусства,<sup>1</sup> поэтому в размышлениях о влиянии журнали-

---

<sup>1</sup> Дики, Джордж. Искусство и эстетическое: институциональный анализ. Глава 1. Что такое искусство: институциональный анализ / Перевод и комментарий С.А.Дзикевича // *Aesthetica Universalis* (Всеобщая эстетика). Ежеквартальный теоретический журнал кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова. Vol 1 (1). С. 111–163.

стики на искусство нет ничего нового, хотя я считаю, что Дики думал о компетентных критиках, а не о скандальных журналистах. В любом случае, я полагаю, что мы осознали, каким образом медиа инициируют скандалы, которые становящиеся темами институционализирующих дискуссий. Конечно, мы всегда можем найти надлежащую нишу и перспективу для обсуждения. Половой орган в случае статуи (и произведение искусства, которое может иметь отношение к вопросу о детской порнографии) выявляет лучшее среди феминистских и других причудливых причудливых ответвлений арт-мира. Акция с привлечением фигуры Рональда Макдональда раскрывает потенциал обсуждения империализма и общества потребления. Конечно, многие, кто работает вплотную с этими проблемами, замечают, что теперь они могут возвысить свой голос и привлечь внимание к свему делу. Власть средств массовой информации настолько сильна, что, для того, что многие из нас никогда не слышат, мы стараемся максимально использовать возникающие скандалы. И если бы профессиональные журналы и музеи никогда не отреагировали на проблемы так называемых публичных дебатов, желтая пресса и информационно-развлекательная система критиковали бы их за то, что они не были в курсе дела.

Нельзя, однако, забывать, что некоторые художники и профессионалы в области искусства настолько яростно настроены против всех средств массовой информации, что никогда не затронут проблему, которая слишком много обсуждалась в так называемой публичной сфере. Умберто Эко отметил это в 1964 году, когда заявил, что многие люди в искусстве настолько отчаянно пытаются дистанцироваться от культуры мейнстрима и средств массовой информации, что вряд ли можно говорить о свободе творчества.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Eco, Umberto. Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teorie*

Возвращаясь к отголоскам дебатов массовой культуры и высокого модернизма, поскольку художники все еще пытаются держаться на критическом расстоянии от явных развлечений, рекламы и капиталистических вмешательств в арт-мир или, по крайней мере, пытаются предложить альтернативу, почему отсутствие обсуждения вопроса о влиянии журналистики? Необходимо ли нам оно?

Я удивлен этим, и чувствую, что нам нужно вернуться к дебатам о массовой культуре. Я всегда защищал развлечения, но мне также нравится автономия искусства и то, как арт-сцена может посредством своей автономии поддерживать и защищать такое разнообразие свободных экспериментов и форм выражения. Во времена господства модернизма и даже в отношении большей части постмодернистского искусства я не думаю, что связь между скандальными медиа и арт-миром была такой сильной. Это могло стать проблемой, когда искусство стало более дискурсивным и полемическим, в 1960-е годы, и, в некотором смысле, после Документа 2002 года, когда политическое искусство заняло центральное место в арт-мире.

Теперь масс-медиа получили ко всему доступ. Происходит ли это потому, что музеи хотят показать, что они для «всех» (им нужно заниматься общественными вопросами)? Это само по себе не объясняет этого, поскольку даже небольшие галереи, независимые издания и ассоциации, которые организуют мероприятия и публикуют альтернативные тексты, часто комментируют скандальные произведения. Считают ли люди, что работа журналов является «публичным обсуждением»? Если это так, нам нужно пересмотреть то, что мы подразумеваем под публичным обсуждением.

Скандальное искусство не является искусством мейн-стрима. С другой стороны, некоторые художники стараются

ся оставить свой след и беспокойство в масс-медиа, и нет никаких причин не относиться к этому с уважением. Можем ли мы назвать эту разновидность искусства желтым искусством с положительной коннотацией, если оно использует логику скандалов? Оно часто плодотворно затрагивает то, что было проблемой в дебатах о журналистике в начале XX века в Нью-Йорке, где некоторые нью-йоркские газеты концентрировались на скандалах, использовали смелые макеты с большими цветными иллюстрациями, опирались на неназванные источники, одновременно как занимаясь беззастенчивой саморекламой. Происхождение термина «желтая пресса» возникло, когда «The New York World»<sup>1</sup> Джозефа Пулитцера и «The New York Press»<sup>2</sup> Уильяма Рэндольфа Херста боролись за превосходство. Обе газеты были обвинены критиками прессы в том, что они «желтые». Термин был придуман Эрвином Уордманом, редактором «The New York Press». Никто точно не определил этот термин, но, возможно, он имел в виду популярную тогда серию комиксов «Желтый ребенок», которые разносили как Пулитцер, так и Херст во время Первой мировой войны вместе с тиражами своих газет.

Хотя желтое искусство, указывающее на определенный способ использования таблоидов, могло бы претендовать на свою собственную долю внимания со стороны теории искусства, которое мы могли бы поддержать больше, чем прямое влияние желтой прессы на арт-сцену, мы, теоретики, должны признать как очевидное, что теория искусства (Дики, Данто, Бюргер, Хюссен, Бурдые и т. д.) описывает искусство как (чрезмерно) замкнутую систему. Автономия искусства не так сильна, как хотелось бы думать. Посколь-

---

<sup>1</sup> *The New York World* — газета, издававшаяся в Нью-Йорке с 1860 по 1931 год. (Примечание переводчика. — С.Д.).

<sup>2</sup> *The New York Press* — нью-йоркская газета, которая выходила с 1887 по 1916 год. (Примечание переводчика. — С.Д.).

ку современное (политическое) искусство становится все более полемичным, его диалог со средствами массовой информации, возможно, является проблемой, которую мы должны более интенсивно исследовать. Я надеюсь, что мои разрозненные мысли представляют собой некоторый импульс для переосмысления этой проблемы. В своей новой книге «L'art sous contrôle» (2019) Кэрол Талон-Гюгон рассматривает, как искусство утратило свою автономию в последние годы из-за новой волны морализма, из-за людей, нападающих на выставки, кураторов и художников, утверждая, что они являются морально ущербными, используют неверную терминологию, и делают то, что не способствует мира к лучшему.<sup>1</sup> Эта логика представляет собой лишь одну из интересных форм той же самой логики скандалов, которую в еще большей степени воспроизводит сам арт-мир (в более широком смысле — левая либеральная культура). Конечно, в некоторых случаях речь идет о менее привилегированных группах, которые выходят в зону публичного внимания и требуют более конструктивного отношения, такие как люди с иным цветом кожи, желающие более сочувственного подхода со стороны белого среднего класса. Но часто это не так, и мы на самом деле являемся свидетелями только перформативных вспышек морализма привилегированных.

Но мы бы хотели надеяться, что искусство — это свободное пространство для дискуссий, где не стоит бояться выступать. Мы также разделяем идею о том, что об этом именно художники, кураторы и ученые, а не желтая пресса, должны вести свои дебаты. Куда направлено движение искусство? Переживает ли автономия искусства структурные изменения или упраздняется вовсе? Принимаю во внимание моральные скандалы последнего времени,

---

<sup>1</sup> Talon-Hugon, Carole. *L'art sous contrôle: Nouvel agenda societal et censures militantes*. Paris: Puf, 2019.

стали ли социальные сети стали новой формой самодельной желтой прессы? Есть ли потенциал в скандалах, которые, в соответствии с логикой желтой прессы, могут в конечном итоге помочь искусству продвигать свое послание за пределы арт-мира? По всей видимости это так, по крайней мере иногда, хотя лучшие из критических публичных обсуждений не часто попадают в прессу. Однако я хотел поднять эту проблему в расчете на развитие дискуссии. У меня нет готовых ответов. В большей степени, чем что-либо другое, это представляет собой проблему философии искусства. С новым подъемом морализма и роли желтой прессы система искусств, как представляется, вступила в новую фазу, по крайней мере, в некотором отношении. По крайней мере в определенной части именно мы, теоретики искусства и эстетики, должны решить, к чему это ведет, и как мы все можем/окажемся ли способными справиться с этим.