

ПЕРЕСЕКАЯ ГРАНИЦЫ

В «мире искусства» много разговоров о границах и размытости этих границ между искусством и не-искусством, искусством и ремеслом, а также о многообразии форм в искусстве. А поскольку значение границы не всегда ясно, эта статья поспособствует пониманию того, что может оказаться на кону при решении, на какую сторону границы нечто приходится. Это наводит на мысль, что важным скорее является то, как именно мы обращаемся с конкретными примерами и реагируем на них, нежели наши терзания о том, является ли это тем или другим.

Ключевые слова: искусство, не-искусство, граница, художественная практика, критика искусства.

Существуют разные виды границ. Это границы игровых полей, установленных правилами игр под контролем судей или арбитров, решающих, когда мяч уходит за пределы поля или когда удар осуществляется по правилам, или с их нарушением. Существуют национальные границы, которые устанавливаются посредством переговоров, а иногда поддерживаются с помощью вооруженной охраны и колючей проволоки. Есть границы надлежащего поведения, учрежденные общественной привычкой и навязанные неодобрением или угрозой исключения из клуба. Границы могут быть расширены. Город может присоединять сельские районы и таким образом расширять свои границы. Расширение границ предполагает вторжение и захват чужих территорий или оказание на них влияния. Упоминание о границах может также наводить на мысль о препятствиях, преодоление которых либо не может быть осуществлено, либо не должно осуществляться. Одно время такими препятствиями для передвижения были океаны. Есть политические, социальные и этнические границы, которые, так сказать, должны сохранять свои отличительные свойства. В последнее время ведется много разговоров о границах искусства и о том, что отделяет искусство от не-искусства, искусство от фотографии, искусство от ремесла, живопись от скульптуры и бог знает еще от чего.

Что касается границ искусства, в недалеком прошлом эстетиками было принято решение уладить этот вопрос посредством дефиниции искусства, которая должна была формулироваться в терминах необходимых и достаточных условий для того, чтобы нечто могло считаться искусством. Предполагалось, что, вооружившись такой дефиницией, мы могли бы знать, что есть искусство по своей сути, каким оно было в памяти других, тем самым имея возможность отождествлять некоторые вещи

с произведениями искусства, отличая их от вещей, которые искусством не являются. Некоторое время считалось, что такого рода дефиниция способна обеспечить нас стандартами эстетических и художественных ценностей, которые служат оправданием наших критических суждений¹. Тем не менее проект по созданию такой дефиниции вызывал серьезные сомнения. Этот проект требовал допущения того, чтобы все произведения искусства имели общие свойства в качестве определяющих условий. Естественное возражение против этого заключалось в том, что сама идея о наличии таких общих свойств для всех произведений искусства являлась откровенно ложной. Однако имелись и гораздо более существенные недостатки, чем отсутствие таких определяющих условий. Неясным было даже то, что могло бы выступить в качестве кандидатуры на роль подобных условий. Предлагаемые дефиниции были заимствованы из общих метафизических и эпистемологических теорий, чья вразумительность более чем сомнительна, а любая попытка установить дефиницию в терминах специфики форм искусства — например, таких свойств музыки, как структура аккорда и темпа, не имеющих своего применения в живописи, — была обречена на провал. Ведь там, где имеет место сравнительный анализ художественных форм, присутствует лишь образность².

Мы также должны остерегаться предположений, что для своего оправдания эстетические суждения впоследствии должны соответствовать некоторой, вероятно, совершенно ничем не подкрепленной дефиниции или теории искусства. Когда некто хвалит произведение за его эмоциональную выразительность или опознает некоторый предмет как произведение искусства только потому, что это является продуктом действия знаменитости, такая позиция, конечно же, может быть соблазнительной для того, кто предполагает, что, если решение верно, причи-

ной этому является требование обобщения выражаемого если не в терминах определяющих условий, то, по крайней мере, в качестве «принципа» искусства или критерия его оценки³. Подобный соблазн следует преодолеть любой ценой; ведь он лишь подталкивает нас обратно ко всем заблуждениям, касающимся природы и необходимости дефиниции.

Вопросы о границах, которые я хочу исследовать, не могут быть решены с помощью обращения к какой-либо дефиниции, равно как и их включением в какие-либо обобщения или теории о том, что является искусством, а что им не является. Интерес к границам, так же как и частое использование этого слова, вероятно, является продуктом последних десятилетий и совпадает с рядом изменений, — я бы сказал не в самом искусстве, а скорее в «мире искусства», — если использовать такое глубоко запавшее в память довольно спорное и проблематичное выражение⁴. Философии не следует участвовать в проведении границ искусства; эта задача до некоторой степени имеет отношение к исследованию самой идеи границы и рассмотрению смысла (если таковой имеется) как условия возможности говорения о художественных границах.

Рассмотрим по порядку некоторые примеры таких разговоров. В 1999 году искусство квилта⁵ получив спонсорские средства от Арт Квилт Нетворк [Art Quilt Network] было представлено как передвижная выставка под названием ПЕРЕСЕКАЯ ГРАНИЦЫ. Вот отрывок из каталога:

Пересечение границ отмечено появлением современного искусства квилта, своими корнями уходящего в старую и почитаемую традицию. Это свидетельствует о преодолении границ между старым и новым. А произошло это благодаря общности форм художественного и традиционного квилта. Оба образуют форму сэндвича путем сшивания нескольких слоев ткани. Однако по самой сути художественного действия их пути расходятся. Традиционный квилтмейкер намеренно организует свои действия так, как это происходит при создании декоративного покрывала, в то время как современный художник-квилтист раздвигает границы квилтмейкера посредством перенесения квилта⁶ с кровати на стену галереи⁷.

Этот пассаж свидетельствует о том, что граница была преодолена и, тем самым, отвергнута. Возникает вопрос: о каком сорте границы идет речь? Конечно, ссылка на «расширение» границы не может быть обусловлена любого рода вторжением; современный художник-квилтист не собирается брать на себя традиционную работу квилтмейкера или, напротив, лишать ее основного инвентаря — постельного белья. Нет никаких правил или положений, запрещающих вешать одеяла на стены музея, и нет здесь никаких физических границ, требующих для своего преодоления смелого скачка. В XIX веке жена фермера не имела бы оснований, чтобы протестовать против висящего в музее одеяла, хотя она могла бы недоумевать по поводу того, кто захотел бы сделать это — ведь одеяло не выполняет здесь своей обычной функции, то есть не служит сохранению тепла. Описание в терминах границ может быть не более чем кураторской риторикой или выражением заблуждения, что действительно существует граница, которую необходимо пересечь.

То, что на самом деле делает ссылка на границы в этом отрывке, — так это привлекает внимание к изменениям в нашей практике обращения

с квилтами: вместо того, чтобы лежать на кровати и выполнять функцию покрывала, мы теперь иногда вешаем их на стены музея, где они могут быть увидены и оценены во многом таким же образом, как мы оцениваем любой пример абстрактного визуального дизайна.

Стало общепризнанным мнение о том, что наша «современная концепция искусства», как выразился П. О. Кристеллер⁸, окончательно сформировалась в XVIII веке⁹ [7–8]. Помимо прочего, XVIII век был обеспокоен отделением изящных искусств от так называемых прикладных искусств, или ремесел. Например, гончарное искусство создавало полезные горшки для того, чтобы в них можно было складывать вещи¹⁰, но это было ремесло, а не «изящное искусство». Следует отметить, что такая современная концепция изящных искусств была тесно связана с изменением набора практик, относящихся к разным видам искусства, что в течение некоторого времени способствовало их развитию. Появились школы, которые обеспечивали желающих формальным образованием в области живописи и скульптуры, а также музеи, театры и концертные залы, предназначенные для выставок и демонстрации произведений искусства, и коммерческие рынки искусства, не говоря уже о новых профессиях в области искусствоведения и истории искусства. Традиционные прикладные искусства, равно как и ремесла, играли в этих практиках крайне незначительную (если вообще какую-то) роль.

Начиная с XIX века, по крайней мере, некоторые гончарные изделия вызывали восхищение своими прекрасными формами и изысканным убранством, и их даже выставляли в музеях просто для того, чтобы они могли быть увиденными; однако именно в XX веке, и особенно в его второй половине, произошли значительные изменения в отношениях между изящными искусствами и ремеслами. Были образованы новые школы, зачастую тесно связанные с художественными факультетами университетов, обеспечивавшими прикладное искусство формальным обучением, заменившим старые системы ученичества. Некоторые гончары стали использовать традиционные материалы и методы своего ремесла для создания керамических изделий, которые годились для чего угодно, но только не для хранения полезных вещей, и были больше похожи на абстрактную скульптуру, чем на традиционную керамику; такие изделия теперь часто выставлялись в музеях, иногда в специальных галереях, и довольно часто в одних и тех же залах с живописью и скульптурой. У некоторых это вызывало вопрос: являются ли такого рода объекты предметами искусства или их следует отнести к ремеслу? Как пишет один из комментаторов: «сегодня ремесло наряду с другими творческими сферами функционирует на более широком уровне взаимодействия, чем ранее считалось возможным, в результате чего границы, которые традиционно мыслились в качестве разделительной линии между искусством, ремеслом и дизайном, стали размываться» [9].

С позиций истории здесь есть место для разговора о границах и о толковании границ как препятствий. В прежние века между представителями различных искусств существовали как экономические, так и социальные барьеры, например, художниками и скульпторами, с одной стороны, и гончарами, с другой. Последние не имели того же самого социального престижа, какой был у первых, и их профессиональная деятельность, равно как и социальные

связи, чаще всего ограничивались их собственными гильдиями. Сегодня таких социальных границ уже нет: и гончары, и художники свободно общаются в общем пространстве художественных факультетов. Комментатор, чуть выше упомянутый нами, говорит о размытости границ, однако сложно понять, что означает размытость границ в этом случае и действительно ли она здесь присутствует. Готовы ли мы к тому, что нам иногда, возможно, трудно понять, является ли некто художником или гончаром? Или мы просто иногда не можем сказать, является ли конкретный предмет произведением искусства или лишь ремесленным изделием? Возможно, мы должны объяснить себе это так: человек взаимодействует с двумя мирами одновременно, двигаясь от одного к другому и обратно, иногда делая горшки для повседневного использования, а иногда — керамические предметы как готовые произведения искусства для художественных выставок. Похоже, что объяснение в терминах размытости границ есть не более чем способ указать на различия в практиках, о чем мы ранее уже говорили.

Если разговор о границах между искусством и жизнью имеет какой-то смысл, он навязан некоторым отношением к практике изъятия вещей из их обычного повседневного контекста и размещением их в музеях, театрах или концертных залах. Неоднократно было замечено, что в границах музея вещи обретают характер, отличный от того, который они имеют вне его стен. Это похоже на то, что происходит с танцами и народными пьесами, чьи корни уходят глубоко в деревенскую жизнь и которые сейчас исполняются профессиональными труппами перед оплатившей представлением публикой. Ларри Шинер¹¹ предлагает пару интересных примеров изменений, которые в этой связи претерпевает музейная деятельность:

Конечно, имеется важное различие между маской, или тотемной фигурой, вырезанной для продажи туристам [outsiders], и богатым множеством объектов, используемых в церемониях. Но это не те различия, которые имеются между искусством и ремеслами. Духовные смыслы вырезанных фигур, сделанных для конкретных ритуалов, несравнимы с духовными смыслами, которые мы приписываем изящным искусствам. Резчик народа Бауле¹² создает страшный шлем-маску для танца, исполняемого с целью защиты деревни, но как только эта маска поглощается изолированным пространством художественного музея, или фотографируется для подарочного издания [coffee-table book], или проглатывается современным дискурсом об искусстве, она становится частью новой системы значений. Вне всякого сомнения, рассказы об этих богатых множествах ритуальных объектов обеспечивают дрожь возбуждения пресыщенного искусством зрителя, но маска при этом становится, — как отозвался Катрмер¹³ об алтарных фигурах [altarpieces], взятых для Лувра из итальянских церквей, — только искусством [6, p. 272–273].

И еще:

Но превращая многие фотографии в искусство, мы вместе с тем нейтрализуем их как свидетельства. В контексте художественного музея и текста по истории искусства, фотография тех, кто выжил в концлагере Берген-Бельзена, является уже не свидетельством ужасов Холокоста, но примером искусства и мастерства Маргарет Бурк-Уайт¹⁴ [6, p. 284].

Шинер абсолютно прав, напоминая нам о важности различий между ритуальной ролью маски в рамках некоторой местной культуры и той ро-

лью, которую она обретает в музее, а также о существенной разнице между местом фотографии в новостной статье, опубликованной на первых полосах газет (возможно, даже в качестве доказательства в суде по военным преступлениям), и ее местом в музее. Однако нам следует сказать больше о «духовных смыслах» [spiritual meanings], на которые он ссылается. Конечно, племенная маска не имеет для нас того значения, которым она обладает для людей культуры, в которой она была создана; в нашей жизни мы не разделяем этих религиозных и магических практик, и поэтому духовные смыслы, которые ей принадлежат, доступны нам только в качестве антропологических примечаний. Какова же тогда духовность, которую мы приписываем искусству?

Мы говорим, что в музее объект входит в новую систему значений и становится «только искусством». Именно поэтому для нас важно понимать, что может быть включено в такую систему значений. Само собой разумеется, что в музее нам предлагают смотреть на маску как на продукт искусства, дабы мы увидели в ней нечто, что обычно видим в произведении искусства. Впрочем, есть целый ряд способов, с помощью которых нечто расценивается как искусство. Например, это может быть простое погружение в историко-художественный контекст — мы вспоминаем, что когда-то не думали о рассматриваемых нами вещах как произведениях искусства, но сейчас мы о них помним как о племенных артефактах, вдохновлявших Пикассо и других художников начала XX века. Рассматривая их именно так, мы действительно можем думать о них «только как об искусстве». Однако мне хочется думать, что о них можно сказать гораздо больше, чем просто то, что мы обычно о них говорим. Маска может очаровывать и влиять на нас также как и фотография, которая может впечатлить нас и захватить настолько, чтобы стать чем-то гораздо большим, чем формальным доказательством искусства [testimony of art] — простым описанием, которое стремится его обесценить.

Один из критиков, пишущий о японском художнике Такаси Мураками¹⁵, отмечает:

...Мураками поднимает одни и те же волнующие и провокационные [subversive] вопросы, напоминающие нам об Уорхоле¹⁶: где предел возвышенного искусства и начало продажной коммерциализации? И если искусство может быть обнаружено в простых повседневных вещах, действительно ли всё что угодно может служить источником искусства?» [10].

Здесь идет разговор о предполагаемой границе между «чистыми» побуждениями «возвышенных художников» [lofty artists] и стремлением к денежной наживе (как будто эти «возвышенные художники» никогда к ней не стремились!). Этот первый вопрос (об истинных побуждениях представителей мира искусства), однако не столь интересен, как второй, подразумевающий, что всё может становиться искусством. Это, однако, не просто какое-то случайное утверждение о том, что всё является искусством. Ведь если всё является искусством, мы можем также сказать, что ничто им не является. Ибо слово «искусство» здесь больше не обозначает каких-либо различий, и нам совершенно непонятно, какую работу в этом случае оно призвано выполнять.

Возникшая перед нами проблема состоит в том, что всё что угодно — или почти всё — может быть искусством. Возможно, всё существующее действи-

тельно можно назвать искусством, но делает ли это его таковым — уже совсем другой вопрос. Утверждение о том, что, называя нечто искусством, мы делаем его таковым, я полагаю, является по сути центральным тезисом институциональной теории искусства. Грубо говоря, нам должно быть достаточно только того, чтобы представитель мира искусства назвал нечто произведением искусства. Действительно, концептуальные художники прошлых лет иногда обозначали [designating] обычные повседневные предметы как свои произведения искусства. Однако если бы, указывая во время прогулки на небольшое количество грязи, художник просто и без каких-либо дальнейших уточнений сказал бы, что это и есть искусство, я, например, не знал бы, что в таком случае следует ответить. Чтобы такая формула производства искусства работала и была нам понятна, необходимы определенные обстоятельства и дополнительные разъяснения. В частности, я бы мог представить, что художник использовал эти комки грязи как источник вдохновения для своей абстрактной живописи, или даже то, что он вырезал небольшой участок тротуарной плитки для использования в качестве элемента музейной инсталляции. Только в такой ситуации просто отсылка к грязи как искусству, по крайней мере, имеет хотя бы минимальную степень вразумительности [intelligibility].

Как кажется «мир искусства», возможно, неосознанно принимает нечто среднее между центральным тезисом институциональной теории и теми утверждениями, которые иногда делают концептуальные художники, — что произведение искусства и есть то, что о нём сказано самим художником. Во всяком случае, почти всё, что в наши дни можно найти в музее или галерее, называется искусством. Не так давно один исследователь, находясь в явной оппозиции к подобным бессмысленным проявлениям художественной щедрости и рассматривая институциональную теорию как конкретную мишень для своей критики, открыто убеждал нас, что искусство должно быть фигуративным, и поэтому нерепрезентативное искусство, — включая почти всё, что было в искусстве XX века, — не относится к подлинному искусству [11]. Это и есть ваша граница! Детали аргументации и теории, которые питают такого рода заключения, к счастью, нас не касаются. Только в современном мире так остро стоит вопрос о том, что есть, а чего нет. Однако с этого момента я хотел бы отложить в сторону вопрос о границах искусства и о том, что отделяет его от не-искусства, от жизни, от ремесла и от всего остального. Ввязываться в споры о том, что есть, а чего нет, так же как и набрасываться с критикой на одну из спорящих сторон, не является моей целью. Напротив, я предлагаю, не обращаясь к какой-либо конкретной версии институциональной теории или, если уж на то пошло, любой другой теории искусства, ввести свободу в вопросах проведения границ [a freedom of labelling measure] при рассмотрении всех спорных арт-объектов последних лет. Основная задача такой свободы состоит в том, чтобы отложить в сторону все общие вопросы о границах, и вместо этого обратить наше внимание на конкретные случаи, в которых художественный статус объекта находится под вопросом. Теперь мы можем задавать другие вопросы, которые видятся нам важными в этих конкретных случаях, например: какой смысл называть этот объект искусством? Что мы имеем в результате заявления

о том, что этот конкретный предмет [item] является произведением искусства или им не является, и какая нам разница от того, называем ли мы некоторую вещь искусством или нет? Такой формальный акт, конечно, не решит общих проблем относительно того, что является, а что не является искусством, однако, он предоставит нам возможность установить адекватную ценность конкретных требований, выдвигаемых в конкретных случаях. Одним из следствий моего предложения станет то, что претензии на художественность не нужно будет оспаривать, а достаточно просто игнорировать. Если кто-то укажет на вещь и скажет, что она является искусством без каких-либо причин, но лишь по заверениям самого говорящего, мы можем просто пожать плечами и ответить: «Ну если вы так говорите...», и затем обратить наш взгляд в другом направлении.

Слово «искусство» имеет различные применения, но это не значит, что оно имеет несколько разных значений. Вполне возможно, что некий предмет называют искусством только по причине его пребывания в музее. Изображения, драпировки и тому подобное часто называют искусством, хотя они являются лишь дополнительными элементами внутренней отделки; превосходно сделанные артефакты могут быть названы произведениями искусства согласно вложенному в их создание уровню мастерства; в других конкретных случаях слово «искусство» также может вызвать ожидания относительно того, что именно мы намерены в них разглядеть. Однако наша цель не состоит в том, чтобы составить полный перечень всех возможных применений слова «искусство». Пока нам достаточно сосредоточиться на вопросе появления таких ожиданий. Если мне скажут, что я должен увидеть искусство, скорее всего, стоит ожидать увидеть нечто, что меня восхитит, или, по крайней мере, нечто значительное. Конечно, иногда я могу остаться разочарованным. Я могу признать это низкокачественным или вообще ничего не увидеть. В последнем случае, вероятно, я даже не вижу никакого смысла называть это искусством. Называется ли нечто искусством просто по причине самого своего существования или же оно обладает некоторыми заслугами, чтобы так именоваться, — всё это зависит от конкретных случаев и не должно подчиняться каким-либо дефинициям или теориям. Конечно, мы можем вообразить, как некто при отборе вещей, которые будут называться искусством, обращается за помощью к той или иной теории, однако тогда нам следует задаться вопросом об отношениях между этим человеком и теми вещами, которые его теория называет искусством. Вооружившись *Справочником Орнитолога* я без лишних хлопот способен опознать конкретную птицу, как особь определенного вида. Опора на теорию при отборе произведений искусства наводит нас на мысль о чем-то подобном. Мы бы хотели знать, достаточно ли для него одной только простой идентификации или он как-то особо реагирует на это, находя в вещи нечто, что привлекает и удерживает его внимание.

Выявление таких особенностей может быть очень важным для нас, я думаю, что это станет заметным, если мы обратим внимание на неправильное понимание Стивеном Дэвисом примера, который был использован мною в книге «*Но искусство ли это?*» [3]. Там я представил продажу имущества, где одним из лотов была статуя нубийской рабыни в натуральную величину с лампой на голове и ча-

сами в животе. Вопрос заключался в том, как торговые агенты должны были классифицировать такой лот. Что это? Произведение искусства, которое нужно включить в каталог наряду с картинами и скульптурами, независимо от их качества, или что-то еще? Я предположил, что классификация в целях продажи, конечно же, зависит от потенциальных покупателей. В Майями Бич ее можно было бы рекламировать в качестве произведения искусства, тогда как в Сан-Франциско — только в качестве жанровой скульптуры, в то время как в Филадельфии о ней вообще не упоминалось бы. Дэвис говорит: «Я не согласен..., что ответ на вопрос является ли нечто произведением искусства зависит от того, задан ли он в Майями Бич, Сан-Франциско или Филадельфии» [12, р. 10]. Во-первых, дело здесь не в самом вопросе, а в необходимости классифицировать нечто для продажи. Во-вторых, важность представляет не место продажи, но, скорее, склонность некоторых людей мыслить стереотипно, например, вышедшие на пенсию нью-йоркских торговцы, которые имеют денег гораздо больше, чем вкуса, и которых привлекает приятный климат Флориды, возможно, пожелают выставить напоказ свои новые приобретения; молодые искушенные эстеты из Сан-Франциско могут использовать эту жанровую скульптуру для своих развлечений; пожилые же и состоятельные интеллектуалы Филадельфии, задрав носы, могут отворачиваться и делать вид, что такой вещи для них вообще не существует. Этот пример напоминает о том, что наши отношения с искусством во многом зависят от того, кто мы есть такие, — как социальная группа и как отдельная личность. Искусство является человеческим установлением [dealings], которое *входит* в или, возможно, *исключается* из нашей жизни самыми разными способами [Курсив мой. — Примеч. пер. — И. Н.].

Дэвид Новитц¹⁷, кажется, говорит о чем-то подобном, когда заявляет: «Границы, отличающие высокое искусство от народного искусства [popular art], хорошее от плохого, и искусство от жизни или реальности, не существуют независимо от социальных проблем, интересов, стремлений и ценностей, которые составляют части нашей повседневной жизни» [13, р. 85], добавляя при этом, что для этих границ нет никакой метафизической основы (как будто бы она там могла быть!), и сами границы искусства не так устойчивы, как нам хотелось бы верить. Такое использование слова «граница», по-видимому, просто означает «различие». Тезис Новитца заключается в том, что эти различия являются производными от социальных проблем и тому подобного, и они могут меняться, если последние претерпевают трансформации. И хотя, как может казаться, это перекликается с моими собственными взглядами, Новитца, в отличие от меня, беспокоят вопросы общих границ и различий, а также поиски таких сортов вещей, которые можно было бы считать искусством, в то время как я озабочен конкретными случаями и отдельными лицами.

Сто лет назад и более различный мусор [the detritus], который сейчас может стать частью многих музейных инсталляций, никто бы не считал искусством; никаких вопросов о его художественном статусе просто не могло возникнуть. Ни у кого даже не было бы повода, чтобы отрицать, что это искусство. В наши же дни вещи, как все мы знаем, воспринимаются по-другому. Вот как один из критиков описывает инсталляцию в галерее Лос-Анджелеса:

В одном из залов Чина Адамс¹⁸ показывала картину, которая показывала как исполнялось ее желание стать вампиром. Я полагаю, что в воображаемой шкале устремлений мясник / пекарь / мастер подсвечников это может показаться некоторым людям довольно интересной вещью. Ее цель была четко изложена в заявлении, сопровождающем огромные глянцевые цветные фотографии девяти человек, чью кровь по одному стакану в день выпивала художница. Далее заявление заверяло зрителей, что кровь была взята в гигиенических условиях, согласно всем медицинским требованиям. Я не мог сдержать желание стать мухой, сидящей на стене офиса, где она впервые изложила свой проект врачу, который, возможно, сам в прошлом разочарованный художник, согласился на эту процедуру. Скорее всего, на стенах офиса подобного врача обязательно должны были бы жить мухи. Жертвы мисс Адамс были одинаково фотогеничны, цветные фотографии обрезались как кадры с головами актеров. Рядом с каждой фотографией, на маленькой белой полке, стоял небольшой стакан инкрустированной крови [14, р. 110].

Мы можем представить себе любое число возможных реакций зрителей на подобную инсталляцию — от болезненного увлечения и отвращения до желания немного себя вампиризировать; критик, разумеется, занимал отстраненную позицию. Естественно, такие реакции в значительной степени зависят от характеров и склонностей отдельных зрителей, а также от имеющегося у них опыта предыдущих контактов с искусством, их вкуса и оценочного чувства, как морального, так и художественного. Это также может вызвать вопрос: почему такие вещи называются искусством? Допустим, они находятся в галерее и были названы искусством, по крайней мере, художником и сотрудниками галереи, но всё же хочется знать, чем они заслужили подобное имя и почему нам следует обратить на них внимание.

Вот описание другой инсталляции словами самого ее создателя:

Моя цель заключалась в том, чтобы сделать что-то с (буквально) движущимися звуками. Инсталляция включала в себя две радиоуправляемые машины, каждая из которых имела встроенный динамик и 2 световых датчика, 1 микромодульный синтезатор и усилитель. Я создал стерео-патч, имитирующий звучание детского смеха. Левый канал был соединен с динамиком первой машины, правый канал — с динамиком второй. Посетители инсталляции могли управлять машинами (используя радиоуправление) и таким образом контролировать скорость и частотность смеха¹⁹.

Одна из причин возникновения вопросов о художественном статусе таких экспонатов (и это вполне очевидно) заключается в том, что они слишком не похожи ни на что в нашем прошлом опыте контактов с искусством. Однако для многих людей они могли бы служить хорошим примером, отсылающим к известным из истории искусства радикальным движениям, — скажем, таким как постимпрессионизм. Ведь большинство из нас примирились с такими движениями и даже научились видеть, понимать и ценить то, что можно было бы назвать «современным» искусством. Скажем так, мы всегда находили у Джотто и Рембрандта вещи, которые производили на нас впечатление и привлекали наше внимание, некоторые из таких вещей мы также видим у Сезанна и всех остальных великих художников. В работах Адамс нет глубоких откровений, раскрытия тайн человеческого бытия или природы

наших странных желаний. Вместо этого мы можем обнаружить в них одни лишь демонстрации чего-то очень похожего на проявления невротических симптомов самого художника. (Хотя здесь нам и не следует исключать возможность того, что всё это на самом деле было тщательно продуманным действием). Что касается смеющихся машин, кажется, тут мы имеем дело с желанием быть забавным. В любом случае, этого достаточно для того, чтобы спросить: «Что это такое для меня?» [What is that to me?]. Именно этот вопрос, по моему мнению, имеет решающее значение для понимания наших отношений с искусством, поскольку он заставляет нас сосредоточиться на наших реакциях в отношении того, что называется искусством, или на отсутствии таковых. Хочется думать, что искусство непременно должно быть чем-то для кого-то [ought to be something to someone].

Вопрос «Что это такое для меня?», который мы задаем инсталляциям, — это не ремарка обывателя, как правило, безразличного к искусству, склонного говорить нечто подобное и про Рембрандта, такой вопрос скорее мы услышим от человека с опытом, включающим в себя широкое знакомство с искусством и признание ценности искусства. За этим вопросом стоит целая культура. Как отметил Витгенштейн, «слова, которые мы называем выражениями эстетического суждения, играют очень сложную, но вполне определенную роль в том, что мы называем культурой конкретного периода» [15, р. 8].

Но что значит быть произведением искусства, или (если мы не задаем никаких других вопросов) что такое может быть выставлено в музее, чтобы быть чем-то для кого-то? Конечно, в таком качестве могут выступать многие вещи. Давайте представим, что мы находимся в галерее с картинами эпохи Ренессанса в компании Беренсона²⁰. Мы останавливаемся перед картиной Перуджино²¹. И вот Беренсон обращается к ней:

Какая освежающая тишина чувствуется в его Распятии и Погребении! Воздух все еще беззвучен и люди уже больше не плачут; невнятный вздох, тоскливый взгляд, и это все. Как паразитально умиротворяюще должны были бы выглядеть такие картины после яростного грохота, потрясений и резни в Перудже, — самом кровавом городе Италии! Можно ли удивляться, что мужчины, женщины и дети стремились их увидеть? И все же наша собственная жизнь не настолько свободна от грязных забот и бессмысленных ссор, чтобы мы могли отказаться от такого бальзама для души, как Перуджино [16, р. 124].

А вот Клемент Гринберг²², говоря о Кандинском²³, представляет нам совершенно иной тип художника:

Легко смоделированные формы парят, а чисто линейные узоры кружатся, создавая иллюзию трехмерного пространства, которое, за исключением его поверхности, почти полностью доимпрессионистское... Атмосферное пространство, в котором его изображение угрожают раствориться, остается воспроизведением атмосферного пространства в Природе, и целостность картины зависит от целостности иллюзии [17, р. 111–112].

Это всего лишь два из множества примеров того, как произведение искусства может стать чем-то для кого-то: бальзамом для души в одном случае и иллюзией атмосферы и пространства в другом. Если кто-то настаивает на том, что это все искусство, так и есть, хотя дистанция между инсталляциями, с одной стороны, и Перуджино и Кандинским, с дру-

гой, все еще сохраняется. Созерцание и рефлексия, которые уместны для Перуджино, совершенно не подходят для большинства инсталляций, но и иллюзии пространства, возникающей при встрече с Кандинским, там тоже нет. Что уместно в случаях с инсталляциями и что именно там можно найти, однако, еще только предстоит выяснить. Следует понимать, что вопрос о ценности таких вещей не решается наперед, а значит, и ответ на него не может быть позаимствован из известных нам традиций и практик художественной оценки. Это различие делает понятным возможность для нас отрицать, что инсталляция — это искусство, без необходимости оправдывать такое отрицание средствами какой-либо теории, якобы устанавливающей, что следует считать искусством, а что не следует.

В этот момент было бы довольно поучительным представить себе обратную ситуацию. А что было бы, если люди, которых привлекает концептуальное искусство, инсталляция и тому подобное, кто приобретает подобные вещи для своих близких друзей, реагировали на традиционное искусство вопросом «Что это такое для меня?». Чем лично для меня является Джотто или Рембрандт? Какая культура скрывалась бы за такими реакциями? Было бы интересно выяснить это, проследив возможные связи с различными аспектами нашего современного мира. Тем не менее наши различия не могут быть описаны просто как различия во вкусах. Вы можете любоваться картинами Пюви де Шаванном²⁴, в то время как я, например, считаю, что они не в моем вкусе. Я нахожу его картины слишком скучными, цвета слишком блеклыми, а его композиции вялыми и в общем безжизненными. И что бы вы ни думали о моей оценке, в целом мы согласны с тем, что вопросы, которые я поднимаю, имеют отношение к живописи. Мы оба продолжаем играть на одном поле, в то время как люди, которых я пытаюсь представить, играют в другую игру. Они бы никак не реагировали на наши описания и оценки. Мы бы не разделяли с ними одинаковых реакций. И если все же велик соблазн сказать, что художественные границы раздвигаются или пересекаются, то вероятнее всего речь здесь должна идти о границах между людьми и их жизнью. Смелый новый мир, где концептуальное искусство и инсталляции становятся нормой, должен напомнить нам о той далекой незнакомой стране со своими странными обычаями, находясь в которой, как отмечает Витгенштейн, мы не способны понимать людей, хотя нам и понятен их язык, ибо нам, прежде всего, не удается найти в них себя [18, р. 223].

Я уже подчеркивал важность реакций людей в понимании искусства и в описании вещей как произведений искусства. Но то, что Ларри Шинер говорит о Джоне Кейдже²⁵, позволяет нам также увидеть и другой их важный аспект.

Подобно тому, как это до него делал Дюшана²⁶, а после — стали делать концептуалисты, соединение искусства и жизни вовсе не значило придавать особую ценность ремесленным навыкам или функциям, вместо этого следовало раздражить свой разум, чтобы он по-новому взглянул на искусство и окружающий мир. Более того, 4' 33" был во многом подобен Фонтану, который воспринимался как пример свободы от культа [fetishism] произведения искусства и был понят в качестве проявления искусства как такового. 4' 33" Кейджа, наряду с другими его композициями, перформансами и прозаическими поэмами, с легкостью были приняты миром искусства, представлены в концертных залах

и художественных галереях и постоянно обсуждались в классах музыки, искусства и литературы, также как и на страницах художественных журналов [6, p. 293].

Но почему «мир искусства» должен был воспринимать эти вещи серьёзно? Почему вообще кто-то принимает их всерьёз? Конечно же, не существует никаких требований, чтобы к ним относились серьёзно, однако нет таких требований и по отношению к Рембрандту. То, что работам Рембрандта придают серьёзное значение, является действием наших художественных традиций, наших религиозных обычаев, а также наших реакций на живописные полотна, которые произрастают из этих традиций. Пока достаточно сказать, что также Кейджа стали принимать всерьёз. Известно, что Кейдж был сильно увлечен восточными традициями и особенно буддизмом с его акцентом на освобождении ума от всех предрассудков [resonances], что позволяло осознать окружающий мир при полном отсутствии желания его контролировать. Тишина в 4' 33", по-видимому, должна была побудить слушателей к лучшему пониманию окружающих звуков, присутствующих как внутри, так и за пределами концертного зала. Почему это следует принимать как музыку — отдельный вопрос. Любой, кто не знает об этих буддийских принципах и мотивах или им не симпатизирует, естественно, не увидит никакого смысла в таких дискуссиях.

Сам Кейдж описал реакцию зрителей на первое исполнение 4' 33" следующим образом: «Люди начали шептаться друг с другом, а некоторые стали покидать зал. Они не смеялись — они были просто раздражены, понимая, что ничего так и не случится, и даже 30 лет спустя они не в состоянии забыть этого: они все еще продолжают злиться»²⁷. Давайте вообразим себе другую ситуацию. На первом «перформансе» пьесы Кейджа, — через пару минут, так и не дождавшись какой-либо активности со стороны исполнителя, сидевшего за фортепиано, кто-то стал бы громко кричать: «Ну же, продолжай!», и публика начинала бы свистеть. Мы знаем, что такой реакции не последовало; по крайней мере, некоторые слушатели оставались на месте, не выражая никакого возмущения. Тем не менее у нас есть все основания полагать, что суждения зрителей, собравшихся на третье исполнение *Королевского Жирафа* [подробнее см.: 20, p. 127–136], были гораздо более разборчивыми [discriminating], нежели аудитории Кейджа, которая предпочла остаться.

Возвращаясь к инсталляции с дистанционно управляемыми смеющимися машинами, мы можем найти здесь своего рода развлечение, хотя и не видим смысла думать об этом как об искусстве. Это развлечение может быть очень похоже на то, что мы обычно испытываем, играя с любой умной игрушкой. Однако такие развлечения, как правило, быстро надоедают и в скором времени мы возвращаем блоки управления игрушками обратно детям. Есть вещи, которые намного лучше подходят для поддержания нашего интереса. Здесь очень мало балласта для души.

Упоминание о детских вещах наталкивает нас на факт, что иллюстрации в детских книгах также иногда принимаются всерьёз, как нечто достойное музейной экспозиции. Являются ли эти иллюстрации искусством или это «просто» иллюстрации? Что означает этот вопрос и какова его причина? Часто такие иллюстрации красочны, обаятельны, образны и смотреть на них одно удовольствие. Они находятся в книгах, которые мы обычно читаем

детям. Они создают интимную связь с нашим детством и теми отношениями, которые складываются между детьми и взрослыми. И тем не менее мы не смотрим на них так, как мы смотрим на Перуджино, Рембрандта или даже Кандинского. Эти художники играют иную роль в нашей жизни, нежели простые иллюстрации. Они говорят нам о зрелости и заботах, пока еще недоступных для детей. Давайте здесь опять обратимся к нашему формальному требованию свободы проведения границ и перестанем тревожиться о том, заслуживают ли детские иллюстрации права именоваться искусством или нет. Вполне достаточно отметить лишь разницу в том, как эти различные вещи используются, как на них реагируют и, наконец, как о них говорят.

Рассказывая об африканских масках и их экспозициях в музеях, Шинер ясно дал понять, что разница между поделкой для туристов и племенным артефактом не может быть найдена в различных искусствах/ремеслах. Взамен этого он видел искомую разницу непосредственно в самих различиях между их «духовными смыслами» или «духовностью» [spirituality]. Я думаю, взгляд Шинера имеет верное направление.

Однако для работы, которую необходимо сделать, понятие «духовности» кажется слишком расплывчатым. Ссылка на духовность естественным образом предполагает наличие некоторых вещей, обладающих религиозной значимостью. Многие, если не большинство, племенных артефактов, выставленных в музеях, выполняли какую-то религиозную функцию, и, конечно, алтарные фигуры, несвоевременно оторванные от своих церквей, сыграли определенную роль в христианских службах. Но что нам следует понимать под «духовностью» и какой духовностью они обладают сейчас? И какой духовностью обладают чисто светские картины? А что же нам делать в случаях с нефигуративным искусством, где вообще нет никакого предмета?

Понимание Беренсоном картин Перуджино ясным образом демонстрирует нам пример религиозной духовности. Предположим, однако, что духовность следует понимать в гораздо более широком смысле, который включал бы в себя различные проявления человеческого и эмоционального характера. Рассмотрим картины Кирхнера²⁸ с изображением женщин на улицах довоенного Берлина. Здесь нет никакой религиозной духовности, напротив, нам демонстрируется своего рода холодная беспристрастность, которая изолирует этих женщин от человеческих симпатий и подлинной эмоциональной реакции на окружающий их мир. Подобный разговор о духовности должен охватывать не только выразительный характер маски, зарисованной сцены, музыкальной темы, но также и то, как мы на них реагируем, насколько мы их ценим и как мы их описываем. Эти реакции и оценки, как и следовало ожидать, довольно многочисленны и весьма разнообразны.

Я постарался показать, что значительная часть разговоров, которые мы ведем о границах в пределах и вокруг искусства, вводит нас в заблуждение. В отдельных случаях это может быть в чистом виде критическая и кураторская риторика, которая, тем не менее, отвлекает нас от понимания того, что является действительно важным в искусстве. В игре в искусство нет никаких преимуществ, которые можно было получить, просто пересекая границы. Что нам действительно следует сделать, так это оставить в стороне разговоры о границах и вместо

этого обратить свое внимание на меняющиеся практики в «мире искусства», скрывающиеся под маской различных ссылок на границы, чтобы увидеть как эти изменения влияют на то, что предлагается нам под видом искусства, рассматривая затем возможные реакции по поводу этих меняющихся практик. Наша истинная цель не предполагает составление простого перечня таких практик и всех возможных реакций на них, но прежде всего требует размышления о наших личных реакциях на конкретные произведения искусства, а также о том, что именно мы представляем себе как искусство, чтобы мы могли напомнить себе, что это такое и за что мы так искренне ценим искусство, делая ясными наши мысли о том, что является для нас действительно важным, равно как и о том, чем мы можем с чистой совестью пренебречь.

Примечания

¹ Работы Стефана Пеппера [1] и Гарольда Осборна [2] служат примерами подобного подхода к искусству.

² Детальное обсуждение этого вопроса можно найти в моей работе [3].

³ Хороший анализ ошибок в таких представлениях об искусстве можно найти в работе Марка Роу [4].

⁴ «Мир искусства» [Artworld] — ключевое понятие в теориях искусства американских философов Артура Данто и Джорджа Дики. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

⁵ Искусство квилта (или «лоскутное искусство») — искусство изготовления стеганого полотна. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

⁶ Здесь под *квилтом* [quilt] подразумевается лоскутное одеяло. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

⁷ Данная выставка экспонировалась в 1999 г. [5].

⁸ Пауль Оскар Кристеллер (1905–1999 гг.) — американский историк и философ, внесший большой вклад в реабилитацию Ренессанса как самостоятельной историко-культурной эпохи. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

⁹ Самый свежий и подробный отчет об изменениях, которые произошли в наших представлениях об искусстве, рассматриваемых в их историческом и социальном контекстах, можно найти в работе Ларри Шинера [6].

¹⁰ Напомним, что Винни Пуху [Edward Bear] однажды подарили пустую глиняную банку [jar], которую даритель охарактеризовал как полезную ёмкость для хранения вещей.

¹¹ Ларри Шинер (род. 1934 г.) — профессор в университете Иллинойс (Спрингфилд), является специалистом в области философии искусства, греческой философии и философии истории. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

¹² Бауле — народ группы акан в центральных и южных районах Кот-д'Ивуар. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

¹³ Этьенн-Марк Катрмер (1782–1857 гг.) — французский востоковед. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

¹⁴ Маргарет Бурк-Уайт (1904–1971 гг.) — американский фотограф и фотожурналист. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

¹⁵ Такаси Мураками (род. 1962 г.) — современный японский художник, живописец, скульптор и дизайнер. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

¹⁶ Энди Уорхол (1928–1987 гг.) — американский художник, продюсер, дизайнер, писатель, коллекционер, кинорежиссер, издатель журналов. Работал в стиле поп-арта. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

¹⁷ Дэвид Новитц (1945–2001 гг.) — профессор философии университета Кентерберри (Новая Зеландия), активно занимался исследованиями в области эстетики и философии искусства. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

¹⁸ Чина Адамс (род. 1970 г.) — американская художница, представитель концептуального искусства и современного медиа-арта. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

¹⁹ Создателем этой инсталляции был голландский музыкант Рональд Куит.

²⁰ Бернард Беренсон (1865–1959 гг.) — американский историк искусств и художественный критик, при жизни считавшийся в США крупнейшим авторитетом в области живописи итальянского Ренессанса. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

²¹ Пьетро Перуджино (1446–1523 гг.) — итальянский живописец эпохи Ренессанса, представитель умбрийской школы. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

²² Клемент Гринберг (1909–1994 гг.) — американский арт-критик, теоретик абстрактного экспрессионизма, автор идеи «плоскостности картины». — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

²³ Василий Кандинский (1866–1944 гг.) — русский живописец, график и крупнейший теоретик авангарда в области изобразительного искусства, один из основоположников абстракционизма. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

²⁴ Пьер Сесиль Пюви де Шаванн (1824–1898 гг.) — французский художник, представитель символизма. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

²⁵ Джон Кейдж (1912–1992 гг.) — американский композитор, философ, поэт и художник, одна из ведущих фигур послевоенного авангарда. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

²⁶ Марсель Дюшан (1887–1968 гг.) — французский и американский художник, теоретик искусства, стоявший у истоков дадаизма и сюрреализма. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

²⁷ Из разговора Джона Кейджа с Майклом Джоном Уайтом (об этом упоминает Ричард Костелянц в своей работе «Беседа с Кейджем» [19, p. 65]).

²⁸ Эрнст Людвиг Кирхнер (1880–1938 гг.) — немецкий художник, график и скульптор, представитель экспрессионизма. — **Примеч. пер.** — **И. Н.**

Библиографический список

1. Pepper S. C. *Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1948. 192 p.
2. Osborne H. *Aesthetics and Criticism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1955. 341 p.
3. Tilghman B. R. *But Is It Art?* Oxford: Blackwell, 1984. 193 p.
4. Rowe M. W. *Criticism without Theory // Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy / Ed. P. B. Lewis*. Aldershot: Ashgate, 2004. 272 p.
5. *The Crossing Boundaries Travelling Exhibit (Art Quilt Network)*. URL: http://www.artquiltnetwork.com/crossing_boundaries.htm (дата обращения: 01.01.2006).
6. Shiner L. *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2001. 352 p.
7. Kristeller P. O. *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I) // Journal of the History of Ideas*. 1951. Vol. 12, no. 4. P. 496–527. DOI: 10.2307/2707484.
8. Kristeller P. O. *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II) // Journal of the History of Ideas*. 1952. Vol. 13, no. 1. P. 17–46. DOI: 10.2307/2707724.
9. McFadden D. R. *Artifice and Authenticity: Defining Craft // Defining Craft 1: Collecting for the New Millenium*. New York: American Craft Museum, 2000. P. 9–15.
10. Kageyama Y. «Japan's Andy Warhol» Crosses Art with the Mart // *Kansas City Star*. 2003. P. F3.
11. Vital T. *Art Versus Nonart: Art Out of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 462 p.
12. Davies S. *Definitions of Art*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991. 243 p.
13. Novitz D. *The Boundaries of Art*. Philadelphia: Temple University Press, 1992. 276 p.
14. Cooper B. *The Uses of the Ghoulish: Installation Art Exhibits with Works by China Adams and Teresa Margolles // Los Angeles Magazine*. 2001. Vol. 46, no. 2. P. 110–112.
15. Wittgenstein L. *Lectures on Aesthetics // Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief /*

Ed. C. Barrett. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967. P. 1–36.

16. Berenson B. Italian Painters of the Renaissance. London: Phaidon Press, 1953. 400 p.

17. Greenberg C. Kandinsky // Art and Culture: Critical Essays. Boston: Beacon Press, 1961. P. 111–114.

18. Wittgenstein L. Philosophical Investigations. New York: Macmillan, 1958. 250 p.

19. Kostelanetz R. Conversing with Cage. New York and London: Routledge, 2003. 328 p.

20. Twain M. Adventures of Huckleberry Finn / Ed. R. P. Wadowski. New York: Hungry Minds, 2001. 256 p.

Сведения о переводчике

НЕХАЕВА Ираида Николаевна, доктор философских наук, доцент (Россия), профессор кафедры «Философия» Института социально-гуманитарных наук Тюменского государственного университета; профессор кафедры фортепианного искусства Тюменского государственного института культуры.

SPIN-код: 4725-8042

AuthorID (РИНЦ): 499225

Источник перевода: Tilghman B. Crossing Boundaries // British Journal of Aesthetics. 2006. Vol. 46, no. 2. P. 178–191. DOI: 10.1093/aesthj/ayj021.

Ссылка на полный текст статьи:

https://www.academia.edu/39726718/CROSSING_BOUNDARIES

Адрес для переписки: Ira-Nekhaeva@rambler.ru

Для цитирования

Тильмен Б. Пересекая границы = Tilghman B. Crossing boundaries / пер. с англ. И. Н. Нехаевой // Омский научный вестник. Сер. Общество. История. Современность. 2019. Т. 4, № 3. С. 119–128. DOI: 10.25206/2542-0488-2019-4-3-119-128.

Статья поступила в редакцию 02.07.2019 г.

© Б. Тильмен

CROSSING BOUNDARIES

There is much talk in the «art world» about boundaries and the blurring of boundaries between art and non-art, art and craft, and various forms within art. What is meant by a boundary is not always clear and this paper tries to make some sense of what may be at stake when deciding on which side of a line something falls. It is suggested that the important thing is how we deal with and react to particular examples rather than worrying about whether it is a this or a that.

Keywords: art, non-art, boundary, art practice, art criticism.

References

1. Pepper S. C. *Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1948. 192 p. (In Engl.).
2. Osborne H. *Aesthetics and Criticism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1955. 341 p. (In Engl.).
3. Tilghman B. R. *But Is It Art?* Oxford: Blackwell, 1984. 193 p. (In Engl.).
4. Rowe M. W. *Criticism without Theory // Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy* / Ed. P. B. Lewis. Aldershot: Ashgate, 2004. 272 p. (In Engl.).
5. *The Crossing Boundaries Travelling Exhibit (Art Quilt Network)*. URL: http://www.artquiltnetwork.com/crossing_boundaries.htm (accessed: 01.01.2006). (In Engl.).
6. Shiner L. *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2001. 352 p. (In Engl.).
7. Kristeller P. O. *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I)* // *Journal of the History of Ideas*. 1951. Vol. 12, no. 4. P. 496–527. DOI: 10.2307/2707484. (In Engl.).
8. Kristeller P. O. *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)* // *Journal of the History of Ideas*. 1952. Vol. 13, no. 1. P. 17–46. DOI: 10.2307/2707724. (In Engl.).
9. McFadden D. R. *Artifice and Authenticity: Defining Craft // Defining Craft 1: Collecting for the New Millenium*. New York: American Craft Museum, 2000. P. 9–15. (In Engl.).
10. Kageyama Y. «Japan's Andy Warhol» Crosses Art with the Mart // *Kansas City Star*. 2003. P. F3. (In Engl.).
11. Avital T. *Art Versus Nonart: Art Out of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 462 p. (In Engl.).
12. Davies S. *Definitions of Art*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1991. 243 p. (In Engl.).
13. Novitz D. *The Boundaries of Art*. Philadelphia: Temple University Press, 1992. 276 p. (In Engl.).
14. Cooper B. *The Uses of the Ghoulish: Installation Art Exhibits with Works by China Adams and Teresa Margolles* // *Los Angeles Magazine*. 2001. Vol. 46, no. 2. P. 110–112. (In Engl.).
15. Wittgenstein L. *Lectures on Aesthetics // Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief* / Ed. C. Barrett. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967. P. 1–36. (In Engl.).
16. Berenson B. *Italian Painters of the Renaissance*. London: Phaidon Press, 1953. 400 p. (In Engl.).
17. Greenberg C. *Kandinsky // Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961. P. 111–114. (In Engl.).
18. Wittgenstein L. *Philosophical Investigations*. New York: Macmillan, 1958. 250 p. (In Engl.).
19. Kostelanetz R. *Conversing with Cage*. New York and London: Routledge, 2003. 328 p. (In Engl.).
20. Twain M. *Adventures of Huckleberry Finn* / Ed. R. P. Wadowski. New York: Hungry Minds, 2001. 256 p. (In Engl.).

About the translator

NEKHAEVA Iraida Nikolayevna, Doctor of Philosophy Sciences, Associate Professor, Professor of Philosophy Department of Institute of Social Sciences and Humanities, University of Tyumen; Professor of the Piano Art Department, Tyumen State Institute of Culture.

SPIN-code: 4725-8042

AuthorID (RSCI): 499225

Address for correspondence: Ira-Nekhaeva@rambler.ru

For citation

Tilghman B. *Crossing boundaries* / trans. from Engl. I. N. Nekhaeva // *Omsk Scientific Bulletin. Series Society. History. Modernity*. 2019. Vol. 4, no. 3. P. 119–128. DOI: 10.25206/2542-0488-2019-4-3-119-128.

Received 02 July 2019.

© B. Tilghman