

КОНФЛИКТОЛОГИЯ

УДК 130.2

Феномен конфликтов вокруг искусства в контексте устройства современной публичной сферы

К.-Дж. Гомес¹, Т. А. Круглова²

¹ Уральский государственный медицинский университет,
Российская Федерация, 620014, Екатеринбург, ул. Репина, 3

² Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина,
Российская Федерация, 620075, Екатеринбург, пр. Ленина, 51

Для цитирования: Гомес К.-Дж., Круглова Т. А. Феномен конфликтов вокруг искусства в контексте устройства современной публичной сферы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. 2021. Т. 37. Вып. 2. С. 268–280.

<https://doi.org/10.21638/spbu17.2021.207>

В статье рассматривается новый тип конфликтов — протесты публики против современного искусства, — актуализированный в конце XX — начале XXI в. Выделены типичные признаки современных конфликтов: в центре находится дискурс оскорбленности, протест носит групповой и организованный характер, обвинение предъявляется художественным институциям, а формами конфликтного взаимодействия зачастую становятся коллективные аффективные реакции и символическое насилие. Протесты против современного искусства рассмотрены сквозь призму анализа публики как актора конфликта, трансформаций публичного пространства и отношений в нем автономного поля искусства («мира искусства») и полей влияния других социальных сил. Отношения мира искусства и публики выходят за рамки просветительской парадигмы, в которой доминировали асимметрия и пассивное влияние потребителей на динамику поля искусства. Активизация части публики, для которой потребление современного искусства не является культурной нормой, свидетельствует о том, что истоки конфликта не могут быть объяснены правилами художественной коммуникации, сложившейся в обществе модерна. Площадки современного искусства оказываются заметными и важными местами проявления социального напряжения и, следовательно, борьбы политического характера. Искусство в публичной сфере становится наиболее уязвимым местом (Дж. Батлер). Доказывается, что одним из факторов активизации публичных конфликтов стало изменение состава той стороны конфликта, которую мы называем «публика», в отличие от «аудитории искусства». В рамках концепции публичной сферы как агонистического пространства (Ш. Муфф) утверждается необходи-

мость пересмотра ценностных установок художественных институций и стратегий их взаимодействия с публикой.

Ключевые слова: конфликты с современным искусством, публика, аудитория искусства, агонистическое пространство, автономное поле культуры, публичная сфера, художественные институции.

Актуальность исследования конфликтов вокруг искусства мотивирована тем обстоятельством, что за последние 30 лет значительно возросло их количество и влияние на многие общественные процессы. Протесты против современного искусства сопровождаются громким общественным резонансом, деструктивными действиями со стороны публики и криминализацией участников. Решение проблемы регулирования конфликтов между художественными институциями и публикой все еще не стало предметом внимания ученых-гуманитариев, управленцев и юристов. Реакция общества на конфликты неоднозначная, так как ясность в данном вопросе зависит от рефлексии относительно выбора между двумя важными ценностями и принципами демократии: свободой самовыражения / свободой слова / свободой совести, с одной стороны, и честью и достоинством человека — с другой.

В современной культуре существуют разные практики регулирования конфликтов вокруг искусства. Правовые способы: применение законов, запрещающих экстремизм, «язык вражды» (hate speech) и кощунство; стратегии художественных институций, направленные на предупреждение потенциальных конфликтов. Подобные законы существуют в разных странах, они применяются к художественным событиям, но судопроизводство не снимает проблему. Исход судебных процессов не дает однозначных ответов на вопросы, является ли искусство особым случаем свободы слова, кто определяет, что является искусством, а что — нет. Художественные институции также не выработали ясного консенсуса о том, какими этическими нормами руководствоваться при регулировании подобных конфликтов. Исторически в обществе модерна сложилось так, что художественные профессии принадлежат к наименее кодифицированным видам социальной деятельности (П. Бурдьё [1]), институции мира искусства получили право на автономию своих экспертных оценок, и это означает, что художественные институции сами определяют этические границы в работе с художниками, выборе произведений для публичной презентации. Из этого следует, что художественные институции не готовы работать в ситуации, когда часть публики не считается с их экспертными профессиональными суждениями. В России действует «практика экспертизы, определяющая признаки экстремизма или оскорбления чести, достоинства и религиозных чувств в произведениях искусства. Однако данная практика находится в кризисном состоянии, она методологически основывается на принципах юрислингвистической экспертизы, без учета специфики искусства» [2, с. 3].

Теоретическая актуальность темы публичных протестов против искусства заключается в том, что на поверхность конфликта в зону видимости попадает художественное событие, и это создает установку на анализ именно его контента как главного источника конфликта. На наш взгляд, скрытые социальные и культурные процессы вследствие доминирования этой исследовательской оптики оказываются за пределами теоретической концептуализации. Анализ подобных конфликтов традиционно входил в предмет этики, социологии и философии искусства. Все

это требует обращения к такой исследовательской оптике, в которой можно было бы увидеть *разворачивание конфликта от его истоков и до последствий для всей культуры*. Мы предлагаем рассмотреть протесты против современного искусства сквозь призму анализа основных акторов (участников) конфликта, трансформаций публичного пространства и отношений в нем автономного поля искусства («мира искусства») и полей влияния других социальных сил (так как конфликты носят ярко выраженный публичный характер).

Типичные признаки современных конфликтов вокруг искусства

Начнем с констатации факта, что в истории периодически возникали представления о духовной опасности искусства для человека и общества, подозрения в причинении художниками морального вреда. Зарождение конфликта общества с художественной сферой зафиксировано в эпоху модерна, когда приобрели развитую форму основные элементы платформы, ставшей порождающей почвой конфликта и в то же время местом его протекания: это *публичная сфера* со своим особым образом устроенным пространством, мир искусства, включающий в себя институции, правила и подготовленную аудиторию, разнообразные социальные группы, умеющие формулировать свои интересы и организовываться. Именно *культура модерна породила набор противоречий*, заложив условия для актуализации конфликтов, так как, с одной стороны, искусство стало трактоваться как средство достижения общественного и общенационального блага и демократизация культуры должна была в перспективе способствовать тому, чтобы разные социальные слои были интегрированы — а не разобщены и противопоставлены — с помощью художественной культуры. С другой стороны, автономный мир искусства отделил себя от необходимости выполнять заказ на социальное согласие, провозгласив принцип творческой свободы и независимости от идеологии, религии, рынка, политики и, что важно для нашего предмета, морали. В течение XIX и XX вв. историю художественной культуры постоянно сопровождали разного рода противостояния: элитарного и массового искусства, мейнстрима и андеграунда, официального и неофициального искусства, традиционализма и авангардизма. Внутренние конфликты в истории искусства создавали динамику его развития, при этом задевали и социальную жизнь. Чаще всего эти противостояния рассматриваются в философии и теории искусства в разделе «художественная коммуникация», где источником конфликта является разное понимание социальных функций искусства, наличие иерархии вкусов, недостаточный уровень просвещения.

Все эти многочисленные конфликты имеют разную этиологию, у которой нет единого основания, помимо просвещенческой парадигмы. Мы сосредоточимся только на одном *виде конфликтов, в центре которых находится дискурс оскорбления или моральной опасности для общественного блага, так как и оскорбление, и моральная опасность могут быть поняты сквозь призму этического дискурса, хотя и с дополнительными коннотациями (религиозными, политическими, этническими)*. Исторической вехой начала развития этого вида конфликта можно считать судебные процессы над авторами произведений и издателями, в которых обвинение было построено в морализаторском ключе [3, р. 108]. Суды на Ш. Бодлером и Г. Флобером по времени совпадают с процессами, которые теоретики общества

модерна (прежде всего Ю. Хабермас) относят к ключевым признакам этой стадии развития цивилизации: именно в 1860–1870-е годы фиксируется системный характер проявления индустриальности, демократических режимов, урбанизации, стремительного роста науки, техники и образования. Начиная с этого времени конфликты с искусством становятся регулярными и заметными в общественной жизни. В XIX в. в судебных процессах над писателями инициатива обвинения принадлежала государству и церкви, а в современном мире истцами выступают представители социальных групп. Изменился набор претензий к искусству: не нанесение вреда общественной морали в целом, обвинение, выдвигаемое уполномоченными государством блюстителями нравственности и ее гарантами, а оскорбление тех или иных групп публики. Выражение протеста стало носить характер групповой самоорганизации публики. Таким образом, генетически конфликты с искусством связаны со зрелой стадией общества модерна, и на протяжении его последующей истории они претерпевали изменения вплоть до постмодернистского этапа. Современный этап (мы его ограничили концом XX — началом XXI в.) пока не имеет устойчивой номинации, и в данном исследовании мы абстрагируемся от дискуссий о временных границах общества модерна, нам достаточно указать на тот очевидный факт, что истоки подобных конфликтов находятся в одном из самых значительных открытий модерна — публичной сфере.

Наиболее одиозным примером оскорбленности искусством считается скандал вокруг работы Андреса Серрано “Piss Christ” («Христос в моче»), которая многократно вызывала протесты со стороны христианских активистов как в США, так и в Европе начиная с 1989 г. В 1990 г. выставка гомоэротических фотографий Роберта Мэпплторпа “The Perfect Moment” в США дала повод к массовым протестам. Масштабным международным резонансом сопровождались атаки исламистов на художников и редакции газет, публиковавших карикатуры на пророка Мухаммеда, в Дании, Швеции и Франции в 2005–2015 гг. [4], а также сжигание мусульманами книг Салмана Рушди после публикации его «Сатанинских стихов» в 1980-х годах. Но было бы ошибочно считать, что акторами протестов являются только религиозные фундаменталисты. Например, протесты против выставки “Exhibit B” Бретта Бейли в Лондоне (2014), на которой экспонировались клетки с находящимися в них темнокожими актерами [5], и картины «Закрытый гроб» Даны Шуц (2017, Бруклинский музей), изображающей убитого афроамериканского мальчика Эммета Тилла [6], были инициированы антирасистскими активистами.

Первая организованная кампания протестов против современного искусства в России была проведена в 1997 г., когда НТВ показывало фильм «Последнее искушение Христа» Мартина Скорсезе. Протест был направлен против телеканала. Далее, в 2001 г., прихожане церкви Святителя Николая на Берсеневке (Москва) написали письмо в прокуратуру по поводу акции Олега Мавромати «Не верь глазам», в котором обвинили художника в организации сатанинской акции и оскорблении чувств верующих, так как во время акции ассистенты привязали художника к кресту из досок и прибили гвоздями ладони. Затем, в 2003 г., выставка «Осторожно, религия!» (Москва), где художники использовали в составе своих произведений религиозную символику, была подвергнута атаке группой церковных активистов и вандализирована. За этим последовал ряд других художественных событий, которые были названы оскорбительными, встречены различными формами протестов со стороны

общественных организаций и призывами привлечь к ответственности организаторов мероприятия (кураторов, директоров, главных режиссеров): выставки «Запретное искусство» (2006), «Духовная брань» (2012), опера «Тангейзер» (2015), выставка «Скульптуры, которых мы не видим» (2015), фильм «Матильда» (2017), выставка фотографа Джока Стерджеса (2016, 2017), спектакли «Идеальный муж» (2013, 2018), «Выйти из шкафа» (2019), «Охота на мужчин» (2019) и т. д.

В основе нашего исследования лежит метод Пола Димаджио (Paul DiMaggio) и других социологов искусства; при помощи комплексных поисковых алгоритмов, которые используют слова «искусство» и «медиа» (художник, скульптура, фильм и музыка), а также «протест» (конфликт, негодование, петиция, цензура) и «оскорбление», были выбраны кейсы, относящиеся к конфликтным ситуациям, связанным с искусством, которое было воспринято публикой как оскорбительное [7, р. 5, 6]. Кейсы определялись в соответствии с дефиницией публичных конфликтов вокруг искусства, предложенной Димаджио, которая включает в себя пять важных элементов: 1) рассматриваются только конфликты вокруг содержания или стиля некоторых «произведений искусства или набора произведений искусства», на которые кто-то оскорбляется; 2) конфликт должен быть публичным, т. е. освещаться в прессе; 3) «произведения искусства» определяются в широком смысле и включают любую форму музыкального, изобразительного искусства, литературы, танца, театра, кино или смешанной техники; 4) претензии к произведению искусства публика «может выражать в разных формах, включая протесты со стороны “коллективных субъектов” (ассоциаций граждан, групп движений, церквей, государственных учреждений, предприятий или некоммерческих организаций) или их представителей. Действия включают демонстрации, бойкоты, публичные заявления, массовые митинги, полицейские рейды, судебные процессы, свидетельские показания и принятие законов» [7, р. 6]; 5) *переживание оскорбления стремительно принимает форму аффекта, который генерирует различные социальные действия*: организацию обсуждений в Сети, пикеты, бойкоты, публичные выступления, массовые собрания, свидетельские показания и законодательные акты.

Анализ массива конфликтов вокруг искусства позволяет зафиксировать *ряд тенденций*. Во-первых, «расширяется и постоянно увеличивается круг тем, мотивов, предметов, квалифицируемых публикой как оскорбительные» [2, с. 18]. Художников и ранее обвиняли в нанесении вреда общественному благу, но до недавнего времени контроль над искусством в этом плане осуществляла государственная и церковная цензура, которая руководствовалась вполне определенным набором того, что или подлежит прямому запрету, или потенциально опасно. Перечень опасных тем был хорошо известен всем участникам процесса. Сегодня постоянно расширяется перечень того, что может оскорбить, происходит конкретизация зон опасности, растет набор групп общества, которые обнаруживают готовность оскорбиться. Как следствие — появляются новые правовые акты, влияющие на количество прецедентов, в которых звучит обвиняющий в оскорблении дискурс. Во-вторых, «проявление протеста становится все более агрессивным, сопровождающимся насилием в самых разных формах. В-третьих, возмущение и протестные действия направлены не столько на отдельные произведения искусства, сколько на деятельность художественных институций» [2, с. 18–19]. На-

пример, угрозы поступали не только писателю Салману Рушди, но и издательству Penguin Books, атаковались редакции газет, в которых были опубликованы карикатуры. В-четвертых, «протест носит коллективный и организованный характер» [2, с. 19].

Итак, логика зарождения и развития конфликта является доказательством того, что его источник только частично находится в специфике художественной коммуникации. Элементы моральной провокации (термин «моральные провокации» активно используется в англо-американской философии искусства, в течениях «нового морализма», «автономизма» и «когнитивизма»), безусловно, содержатся и в самом искусстве. Но если мы внимательно вникнем в манифесты и другие метахудожественные тексты радикального искусства, то обнаружим, что для исторического авангарда важнее определять свое новаторство через такие концепты, как «антиэстетика» или «антиискусство», а не через опрокидывание этических норм. Возмущение публики художественными акциями исторического авангарда (1910–1920-е) было запланированным эффектом, доказательством правильности выбранной эстетической стратегии. Кроме того, радикальные стратегии, присущие модернистскому и авангардистскому искусству, пережили в XX в. несколько волн, были усвоены многими жанрами массового искусства и даже растиражированы. Можно говорить об определенной степени привыкания, снижении порога чувствительности, рассеивании энергии протеста, скепсисе в отношении действенности и художественной инновационности провокации в эпоху постмодернизма. Иными словами, произошло приятие эстетических провокаций как своего рода нормы современного искусства.

Стратегия провокации продолжает оставаться действенным средством обновления художественного арсенала и политической активности, но она утратила доминирующее место. Сегодня в мире искусства набирают обороты новые форматы коммуникации с публикой, ориентация на сотрудничество, диалог и другие способы совместной деятельности художественных институций и сообществ (реляционная эстетика — Н. Буррио, партиципаторное искусство — К. Бишоп). Кажется, эти новые форматы должны способствовать взаимопониманию между институциями и публикой, расширять продвинутую аудиторию, смягчать нравы. Но на самом деле тенденция противоположная: *напряжение между публикой и современным искусством не снижается, а растет.* Поводы для скандалов могут не иметь прямого отношения к авторским эстетическим стратегиям, а находиться в зоне внехудожественных компетенций. Феномен конфликтов и протестов против тех или иных художественных проектов является «симптомом отсутствия консенсуса в культуре относительно миссии искусства и гетерогенности ожиданий от художественной провокации» [2, с. 14]. Например, эстетические и моральные провокации оцениваются агентами нового морализма (Б. Гот, Н. Кэрролл) критически, а сторонники автономизации художественного высказывания (Д. Якобсон, М. Киран) видят в провокации продуктивное влияние на моральное развитие.

На наш взгляд, основной источник нового типа конфликта нужно искать за пределами автономного поля искусства (концепция полей искусства П. Бурдье), в публичной сфере как таковой.

Публика как актер конфликтов вокруг искусства и специфика публичной сферы

В художественно-коммуникативной системе, сложившейся в обществе модерна, публика состоит из просвещенных реципиентов, в жизненном мире которых аффективная реакция подавляется постоянством шока, включенного в формальные правила мира современного искусства. В современной культуре конфликт возникает не внутри мира искусства, где отношения с аудиторией регулируются конвенциями художественного поля, а в пространстве публичной сферы, в которой тон задают совсем другие правила, например общие законы распространения информации. Аффективная реакция публики (гнев, злоба, месть) не предусмотрена этическими и эстетическими конвенциями мира искусства, более того, противоречит им.

Мы считаем, что *«источник конфликтов заключается в новом способе репрезентации акторов: групповая самоорганизация публики сталкивается с трансформирующимися внутри полей культуры институциями мира искусства. Следовательно, можно выдвинуть гипотезу о том, что тенденция к самоорганизации публики, к групповым формам протеста, переход от высказывания своего мнения (пусть даже в очень агрессивной форме) к прямым действиям (физической расправе, подаче исков, организации пикетов и пр.) является симптомом трансформации публики из пассивного и неформленного объекта просвещения в активного и влиятельного субъекта художественного процесса»* [2, с. 13]. О модуляции публики в субъекта власти свидетельствуют проявления недоверия к государственным институтам, отвечающим за регулирование художественного процесса, и представителям мира искусства как утратившим свой символический капитал в качестве культурных лидеров. Признаки и тенденции конфликтов вокруг искусства являются симптомами трансформаций, возможно, кризисных, всей публичной сферы, в которой искусство оказывается наиболее чувствительной и уязвимой площадкой.

Понятие публики в данном случае необходимо рассматривать в более широком смысле, учитывая, что этот концепт обладает двойной «пропиской». Существует традиция использовать термин только по отношению к потребителям искусства (театральная публика, например), но также есть устойчивая семантика «публики» как неотъемлемой части демократического дискурса, т. е. как социально-политического концепта. Публика не является монолитной категорией, скорее представляет собой то, что Ю. Хабермас называет «слабой» неорганизованной публикой. Данный тип публики «есть “публичная сфера”, формирующая общественное мнение, которая распознает новые проблемы, нуждающиеся в широком рассмотрении людьми, свободными от бремени принятия решений» [8, с. 28]. Такая «публичная сфера» является плюралистичной, спонтанной и «не может быть организована, администрирована, заключена в замкнутые общности, а с другой стороны, не может составлять единую и недифференцированную аудиторию» [8, с. 28].

Принимая в целом хабермасовскую трактовку публики, обратимся к *концепциям, которые стремятся разобраться с дифференцированностью публики как актора конфликтов с искусством*. Существует большой пласт литературы, посвященной изучению аудиторий искусства. Сам концепт «аудитория искусства» уже нацелен на различие с концептом «публика», имеющим более широкие социальные коннотации. Особенно важны в этом плане работы П. Бурдьё и его соавторов («Любовь к искус-

ству. «Художественные музеи и их посетители», 1966), в которых целью исследования является «непрямое изучение педагогических ожиданий публики». Применение социологических методов позволило Бурдье и его сотрудникам соотнести социальные позиции респондентов с их отношением к искусству. Доказано, что ядро посетителей художественных музеев — образованные люди с большим культурным капиталом либо стремящиеся к его получению. Подавляющее большинство кураторов ориентировано именно на эту аудиторию, пытается сделать свои пространства более аристократичными и вовсе не желает демократизировать музей: «...как и религиозная проповедь, культурная проповедь успешнее всего тогда, когда обращена к посвященным» [9, с. 328]. Бурдье скептически относится к превращению художественных музеев в гражданские святилища в греко-римском стиле, где полагается исполнить свой моральный долг перед искусством. По мнению Бурдье, «музеи и художественные выставки поддерживают существующую в обществе систему неравенства, скрывая ее за якобы нейтральной теорией благородного или возвышенного искусства, нуждающегося для своего верного восприятия в особых условиях, доступных далеко не всем» [9, с. 329]. Обращаем внимание на то, что исследования аудитории искусства Бурдье охватывают период с середины 1960-х до конца 1980-х годов. Все выводы хорошо коррелируют с концепцией разделения культурного пространства на автономное и гетерономное поля. Мы можем фиксировать своего рода союз между частью публики (аудиторией искусства) и установками художественных институций. И те и другие заинтересованы в укреплении границ автономного поля, в признании за миром искусства его высокой ценности в продуцировании культурного капитала (как членами институций, художниками и кураторами, так и посетителями). Актуализация протестов со стороны другого сегмента публики, часто той, которая получает представление о художественных событиях из медиа и не является постоянным и заинтересованным потребителем искусства, началась как раз тогда, когда Бурдье подвел итог своим исследованиям. Очевидно, что резкое повышение влияния Интернета на формирование публичной сферы, а также размывание границ автономии художественного поля делают выводы Бурдье исторически ограниченными и должны быть пересмотрены исходя из новых обстоятельств.

Кристофер Бальм (Christopher Balme) разработал другую концепцию дифференциации публичного пространства: *разделение на «приватное» пространство художественных институций и собственно публичную сферу* [10]. Взаимодействуя со своей аудиторией, художественные институции «становятся интимными приватными пространствами, где коллективная реакция отчетливо чувствуется и учитывается, но поглощается доминацией художественного производства» [10, р. 27]. Бальм утверждает, что, «хотя концепция приватного пространства также полисемантическая и сложна для понимания, как и публичная сфера, необходимо взаимодействовать с этой дихотомией и меняющимися отношениями между приватным и публичным» [10, р. 27]. Различия в способах взаимодействия в приватном и публичном секторах пространства можно *трактовать как еще один потенциальный источник конфликта*. «Приватное пространство» Бальма обладает сходными признаками с автономным полем искусства, по П. Бурдье, соответственно публичная сфера, выходящая за пределы «приватного пространства», обладает признаками гетерономии, поля, где господствуют внехудожественные силы влияния, — рынка, политики, общественной морали.

В своих исследованиях К. Бальм ориентируется на различные модели публичных сфер, предложенные Ш. Муфф (агонистическая версия), Дж. Батлер (пространства уязвимости) и Ю. Хабермасом (рациональная модель). Для Ю. Хабермаса публичная сфера определяется как пространство автономии и рациональности, которые являются условиями цивилизованной дискуссии, где все участвуют на равных и где обеспечено право на свободу слова. Никто из участников дебатов не может ставить под сомнение легитимность той или иной группы участников и исключать ее из диалога, иначе правила рациональной дискуссии рассыпаются. В рациональной модели побеждает компромисс. Но даже поверхностный взгляд на историю публичных конфликтов вокруг искусства демонстрирует невозможность компромиссных финалов. Оскорбленная публика не ищет диалога и компромисса, тем более состояние аффекта не располагает к такому стилю поведения, она требует полного запрета произведения, а во многих случаях сама убирает работы из публичного доступа или уничтожает их, не дожидаясь согласованного решения и даже не рассчитывая на него. Художественные институции, в свою очередь, избегают диалога с возмущенными группами, считая рациональные аргументы обреченными на неудачу, и зачастую сами убирают произведения из публичного доступа, надеясь таким путем избежать радикальной стадии конфликта. В отличие от Хабермаса, Джудит Батлер *определяет публичную сферу как пространство всеобщей уязвимости*, которая «проистекает из того, что мы являемся социально организованными телами, привязанными к другим, рискующими утратить эти привязанности, подвергаясь воздействию других, подвергаясь риску насилия из-за этого воздействия» [11, р. 20]. Под уязвимостью Батлер понимает слабость, хрупкость человеческой жизни, зависимость от других людей, физическую уязвимость (ранее речь шла о лингвистической уязвимости и подверженности идеологизации [12, с. 2]). Она фокусируется на уязвимости, так как предполагает, что устранение ее видимости или ее чрезмерная освещенность в медиа мешает вскрыть суть конфликтов и протестной деятельности [11, р. 20].

В качестве исходной концепции публичной сферы как пространства разворачивания конфликта наиболее адекватной представляется *агонистическая концепция Ш. Муфф*, возникшая в результате полемики с рациональной моделью Ю. Хабермаса. Согласно точке зрения, которую защищает Муфф, «препятствия на пути к идеальной речевой ситуации Хабермаса не эмпирические, а онтологические, и рациональный консенсус, который он представляет как регулирующую идею, на самом деле концептуально невозможен. На самом деле это потребует наличия консенсуса без исключения, что как раз и является невозможным при агонистическом подходе» [13].

Ш. Муфф применяет концепцию агонистического публичного пространства для анализа конфликтов вокруг искусства. Агонистический подход признает, «что общество всегда политически учреждено и никогда не забывает, что территория, на которой происходят гегемонистские вмешательства, всегда является результатом предыдущих гегемонистских практик и что она никогда не бывает нейтральной» [13]. Агонистическая модель Муфф «рассматривает публичное пространство как поле битвы, на котором противостоят различные гегемонистские проекты без какой-либо возможности окончательного примирения» [13]. Кроме того, согласно агонистическому подходу, общественные пространства всегда множественны и агонистическая конфронтация происходит на множестве дискурсивных уровней.

При этом, «хотя нет основополагающего принципа единства, нет предопределенного центра для этого разнообразия пространств, между ними всегда существуют различные формы артикуляции, и мы не сталкиваемся с той дисперсией, которую предполагают некоторые постмодернистские мыслители» [13]. Гегемония является результатом особой артикуляции разнообразия пространств, а борьба за гегемонию «заключается в попытке создать другую форму артикуляции между публичными пространствами» [13].

Ш. Муфф также вступает в полемику с концепцией публичных пространств Ханны Арендт, так как «Арендт, как и Хабермас, в итоге рассматривает общественное пространство на основе консенсуса» [13] и отказывается считать плюрализм мнений генератором антагонистических ситуаций. Именно этот постулат и подвергнут сомнению Муфф, и в этом отношении искусство, какие бы благие цели заботы об общем согласии оно ни провозглашало, никогда не будет нейтральным. Муфф не рассматривает искусство и политику как две отдельно сформированные области и считает бесполезным проводить различие между политическим и неполитическим искусством, так как «с точки зрения теории гегемонии художественные практики играют роль в установлении и поддержании данного символического порядка или в его вызове, и поэтому они обязательно имеют политическое измерение» [13].

Заключение

Приведенный выше краткий обзор взглядов на связь конфликтов вокруг искусства с устройством публичного пространства выявил две противоречивые установки на природу конфликтов и способы их разрешения. Установка на достижение общественного согласия трактует конфликты как нечто, нуждающееся в рациональном управлении и регулировании и в конечном итоге в прекращении; установка на развитие общества трактует конфликты как форму критики, борьбы, которая является двигателем социальных изменений, и в этом смысле конфликты — необходимый спутник развития публичной сферы.

Различия в трактовках публичной сферы проявляются в концепциях конфликтов вокруг искусства. Агонистическая концепция объясняет конфликты вокруг искусства как культурно-политический феномен в рамках борьбы разных групп и институтов за перераспределение власти между ними в публичной сфере. Эта борьба проявляется в трансформации соотношения публичного и частного в сфере культуры и в конфигурации позиций групп в социальном пространстве. Если власть, в том числе и символическая, смещается в сторону возмущенной публики, то результатом в таких случаях становятся новые форматы цензуры и самоцензуры в художественной сфере, ослабление автономии поля искусства, снижение влияния культурного капитала на социальные позиции. Появление все новых и новых законодательных актов, регулирующих художественно-культурные нормы, происходит во многом и благодаря давлению публики. Это становится серьезным вызовом этосу художественных институций, требует пересмотра их миссии и стратегий работы за пределами привычных контактов с аудиториями.

Выход на публичную арену публики, имеющей отличные от аудитории искусства ценностные установки, свидетельствует о том, что площадки современного искусства становятся заметными и важными местами проявления социального

напряжения, следовательно, борьбы политического характера. Именно эта часть публики склонна прибегать в борьбе за влияние к различным формам насилия — физическому, административному, символическому. Символические действия, направленные на искусство, «необычайно универсальны и устойчивы, так как протестующим не нужно побеждать в каждой юридической битве, они могут достичь своих стратегических целей, даже если они проигрывают» [2, с. 12]. Формы символического насилия в публичных конфликтах вокруг искусства говорят не только о попытках разных групп ответить на оскорбление или добиться справедливого возмездия, но и о потребности обнаружить себя как влиятельного участника всех сфер культуры, в том числе тех, что в свое время приватизировал мир искусства. Поведение оскорбленной публики основывается на потребности в признании. Реальная ценность публичных конфликтов для них заключается в том, что они дают шанс для проявления аффектов ресентимента, а также возможность привлечь большое количество единомышленников, придать вес своей идеологии и, как следствие, быть признанным и легитимным участником политической и социальной жизни.

Таким образом, можно выделить следующие характеристики устройства современной публичной сферы, которые объясняют рост и влияние конфликтов вокруг искусства, обвиненного в оскорбительности:

- переопределение границ между автономным и гетерономным полями искусства, как они сложились в зрелом обществе модерна; в ситуации соблюдения границ между этими полями действовали закономерности разделения разных сегментов публики и, соответственно, художники и институции «мира искусства» могли строить коммуникацию только с подготовленной аудиторией, воспитывая ее с точки зрения своих стратегий, имеющих целью развитие искусства. Другие сегменты публики, например менее образованная часть, были аудиторией гетерономного поля, подчиняясь правилам, установленным в нем. Начиная с 1970-х годов, когда границы между этими полями в силу разных причин стали размываться (этот процесс всесторонне диагностирован теоретиками постмодерна), аудитория гетерономного поля начала активно проникать на площадки, традиционно закрепленные за автономным полем, и влиять на позиции художников и институций, деформируя установленные конвенции;
- кризис политических институтов, тяготеющих к либеральной концепции устройства публичной сферы как пространства рационального диалога. Агонистическая модель публичной сферы является более адекватным способом описания настоящего положения дел, так как, во-первых, трактует все публичное пространство как пронизанное политикой и, во-вторых, объясняет и оправдывает аффективное поведение участников социальных действий. С этой точки зрения любые публичные феномены и сегменты пространства, а также институции могут быть использованы для значительных социальных действий, прежде всего политических. Художественные институции являются в высшей степени привлекательными площадками для репрезентации интересов разных групп, так как участие в акциях вокруг искусства увеличивает публичный эффект их действий многократно.

Литература

1. Бурдые, П. (2000), Поле литературы, *Новое литературное обозрение*, № 45, с. 22–87. URL: <http://bourdieu.name/content/burde-pole-literatury> (дата обращения: 01.03.2021).
2. Гомес, К.-Дж. (2020), *Дискурс оскорбительности в публичных конфликтах вокруг искусства: культурфилософский анализ*: автореф. дис. ... канд. филос. наук, Екатеринбург, 34 с.
3. Goldstein, R. J. (1990), *Censorship of Political Caricature in Nineteenth-Century France*, Kent, OH: Kent State University Press.
4. Oboler, A. (2015), After the Charlie Hebdo Attack: The Line between Freedom of Expression and Hate Speech, *Kantor Center for the Study of Contemporary European Jewry Position Papers*. URL: <https://ohpi.org.au/line-between-freedom-of-expression-and-hate-speech/> (дата обращения: 01.03.2021).
5. EXHIBIT B (2015), *Third World Bunfight*. URL: <http://thirdworldbunfight.co.za/exhibit-b/> (дата обращения: 01.03.2021).
6. Black, H. (2017), *Open letter to the curators and staff of the Whitney Biennial*. URL: <http://blackcontemporaryart.tumblr.com/post/158661755087/submission-please-read-share-hannah-blacks> (дата обращения: 01.03.2021).
7. DiMaggio, P. et al. (2000), The Role of Religion in Public Conflicts over the Arts in the Philadelphia Area, 1965–1997, *Working Papers*, Princeton University. URL: <https://ideas.repec.org/p/pri/cpanda/16.html> (дата обращения: 01.03.2021).
8. Трубина, Е. (2013), Публика: краткий очерк понятия, в *Публичная сфера: теория, методология, кейс-стади*, М.: ООО «Вариант»; ЦСПГИ. URL: <https://publications.hse.ru/mirror/pubs/share/folder/40bnpt9fto/direct/112037039> (дата обращения: 09.03.2021).
9. Никитин, С. А. (2018), Исследования аудитории музеев, в *«Что-то новое и необычное»: аудитория современного искусства в крупных городах России*, М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, с. 322–348.
10. Balme, C. (2014), *The Theatrical Public Sphere*, Cambridge: Cambridge University Press.
11. Butler, J. (2004), *Precarious Life*, London, New York: Verso.
12. Butler, J. (1996), *Excitable speech: A Politics of the Performative*, New York: Routledge.
13. Mouffe, Ch. (2007), *Artistic Activism and Agonistic Spaces*. URL: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html> (дата обращения: 01.03.2021).

Статья поступила в редакцию 13 июня 2020 г.;
рекомендована в печать 10 марта 2021 г.

Контактная информация:

Гомес Каролина-Джоанна — канд. филос. наук, ассистент; gomeskjoanna@gmail.com
Круглова Татьяна Анатольевна — д-р филос. наук, проф.; tkruglova@mail.ru

The phenomenon of conflicts around art in the context of the contemporary public sphere

*K.-Dzh. Gomes*¹, *T. A. Kruglova*²

¹ Ural State Medical University,

3, ul. Repina, Yekaterinburg, 620014, Russian Federation

² Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin,
51, pr. Lenina, Yekaterinburg, 620075, Russian Federation

For citation: Gomes K.-Dzh., Kruglova T. A. The phenomenon of conflicts around art in the context of the contemporary public sphere. *Vestnik of Saint Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies*, 2021, vol. 37, issue 2, pp. 268–280. <https://doi.org/10.21638/spbu17.2021.207> (In Russian)

The article examines a new type of conflict in the form of public protests against contemporary art that appeared at the end of the 20th — beginning of the 21st century. Typical signs of contemporary conflicts are highlighted: the discourse of the offense is central, the protests are usually organized and collective, accusations are brought against art institutions, and collec-

tive affective reactions and symbolic violence often become forms of conflict interaction. In the article, protests against contemporary art are examined through the prism of the analysis of the public as an actor in the conflict, transformations of the public sphere and relations in it as an autonomous field of art (the “art world”) and the fields of influence of other social forces. Relations between the art world and the public go beyond the framework of the educational paradigm, which was dominated by asymmetry and passive influence of consumers on the dynamics of the artistic field. The activation of a part of the public, for which the consumption of contemporary art is not a cultural norm, indicates that the origins of the conflict cannot be explained by the rules of artistic communication that has developed in modern society. Contemporary art spaces are turning into noticeable and important places for the manifestation of social tension and political struggle. Art in the public sphere is becoming the space of vulnerability (J. Butler). It is substantiated that one of the factors in the activation of public conflicts was a change in the structure of the side of the conflict which we call the “public” as opposed to the “audience of art”. In the framework of the concept of the public sphere as an agonistic space (Ch. Mouffe), the need for a review of the value orientations of art institutions and strategies for their interaction with the public is constituted.

Keywords: conflicts with contemporary art, public, audience of art, agonistic space, autonomous field of culture, public sphere, art institutions.

References

1. Bourdieu, P. (2000), Literary field, *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 45, pp. 22–87. Available at: <http://bourdieu.name/content/burde-pole-literary> (accessed: 06.06.2020). (In Russian)
2. Gomes, K.-Dzh. (2020), *Discourse of offensiveness in public conflicts around art: cultural philosophical analysis*: dissertation abstract for the degree of candidate of philosophical sciences, Yekaterinburg, 34 p.
3. Goldstein, R. J. (1990), *Censorship of Political Caricature in Nineteenth-Century France*, Kent, OH: Kent State University Press.
4. Oboler, A. (2015), After the Charlie Hebdo Attack: The Line between Freedom of Expression and Hate Speech, *Kantor Center for the Study of Contemporary European Jewry Position Papers*. Available at: <https://ohpi.org.au/line-between-freedom-of-expression-and-hate-speech/> (accessed: 01.03.2021).
5. EXHIBIT B (2014), *Third World Bunfight*. Available at: <https://thirdworldbunfight.co.za/exhibit-b/> (accessed: 01.03.2021).
6. Black, H. (2017), *Open letter to the curators and staff of the Whitney Biennial*. Available at: <http://blackcontemporaryart.tumblr.com/post/158661755087/submission-please-read-share-hannah-blacks> (accessed: 01.03.2021).
7. DiMaggio, P. et al. (2000), The Role of Religion in Public Conflicts over the Arts in the Philadelphia Area, 1965–1997, *Working Papers*, Princeton University. Available at: <https://ideas.repec.org/p/pri/cpan-da/16.html> (accessed: 01.03.2021).
8. Trubina, E. (2013), Public: a brief outline of the concept, in *Public sphere: theory, methodology, case study*, Moscow: Variant Publ. Available at: <https://publications.hse.ru/mirror/pubs/share/folder/40bnpt9fto/direct/112037039> (accessed: 09.03.2021). (In Russian)
9. Nikitin, S. A. (2018), Research on the audience of museums, in *“Something New and Unusual”: the audience of contemporary art in large cities of Russia*, Moscow and Yekaterinburg: Cabinet Scientist Publ., pp. 322–348.
10. Balme, C. (2014), *The Theatrical Public Sphere*, Cambridge: Cambridge University Press.
11. Butler, J. (2004), *Precarious Life*, London and New York: Verso.
12. Butler, J. (1996), *Excitable speech: A Politics of the Performative*, New York: Routledge.
13. Mouffe, Ch. (2007), *Artistic Activism and Agonistic Spaces*. Available at: <https://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html> (accessed: 01.03.2021).

Received: June 13, 2020
Accepted: March 10, 2021

Authors' information:

Karolina-Dzhoanna Gomes — PhD in Philosophy, Assistant Lecturer; gomeskjoanna@gmail.com
Tatyana A. Kruglova — Dr. Sci. in Philosophy, Professor; tkruglova@mail.ru