

**Кэрри Йоданис**

(Carrie Yodanis) — сотрудник  
кафедры социологии Университета  
Британской Колумбии  
(Ванкувер, Канада).  
carrie.yodanis@ubc.ca

# Носимые:

## Искусство, тело и дистанция

### Аннотация

Почему вещи, которые мы носим на собственном теле, не считаются искусством? В настоящей работе я утверждаю, что дистанция между объектом и телом — ключевой критерий, определяющий, станет ли объект произведением искусства. Произведения искусства удалены от человеческого тела. Арт-сообщество тщательно сохраняет эту дистанцию как инструмент контроля над искусством и регулирования доступа к нему. Таким образом, именно дистанция превращает вещь в предмет искусства. В качестве примера я анализирую ювелирные украшения. Арт-сообщество квалифицирует их как ремесленные изделия и не признает их искусством, так как эти вещи по природе своей требуют близости к телу, нарушая тем самым главный критерий принадлежности к искусству. Результаты моего исследования релевантны также и для исследования взаимоотношений между модой и искусством.

**Ключевые слова:** искусство; тело; ювелирные украшения.

Статья впервые  
опубликована  
в журнале  
Fashion Theory:  
The Journal  
of Dress,  
Body & Culture  
(опубл. онлайн  
23 августа 2024)



«Студенты магистратуры, изучающие визуальные искусства (MFA), могут специализироваться в любой области современного искусства: цифровое искусство, живопись, графика, печатные техники, 3D-объекты и инсталляции, фотография, интермедиа, видео-арт, перформанс, саунд-арт и другие междисциплинарные практики\*».

Цитированный текст отражает официальную позицию факультета визуальных искусств в университете, где я работаю. В программе перечислены основные направления современного искусства. Под звездочкой указаны исключенные из программы дисциплины: «Программа не предусматривает обучение прикладным искусствам (включая керамику, текстиль и ювелирное дело)...»<sup>1</sup> Разумеется, студентам не запрещено работать в этих техниках, и некоторые действительно это делают, однако сам факт наличия упомянутого списка недвусмысленно демонстрирует, какие разновидности искусства считаются приоритетными в профессиональном арт-сообществе.

Арт-сообщество — это система, объединяющая художественные школы, галереи, музейные институции, критиков, специализированные издания и коллекционеров. Все они не только создают художественные произведения, но и формируют саму концепцию искусства, наделяя его смыслом. Именно сообщество решает, что считается искусством (и тем самым включено в систему), а что нет. К последней категории относятся прикладное искусство и ремесла (Becker 1974). Вещи, которые люди носят на теле, редко признаются искусством. В настоящей работе я попытаюсь понять, почему так происходит. Как мне представляется, ключевой критерий здесь — наличие дистанции между вещью и телом. Особый случай составляют ювелирные изделия: исключение их из арт-системы напрямую связано с тем, что их принято носить на теле.

## От ремесла к искусству

В своей классической работе «Искусство и ремесло» социолог Беккер сформулировал ключевые различия между ремесленными и художественными объектами, предложив теорию, описывающую процесс превращения ремесла в искусство (Becker 1978). В отличие от искусства, ремесленные изделия всегда утилитарны и функциональны: из них наливают и пьют, с их помощью согреваются. Ремесло предполагает серийное производство: ценность такого изделия не уменьшается, когда его копируют. Напротив, чтобы выполнять свою основную функцию, ремесленное изделие зачастую просто обязано существовать в больших количествах. В отличие от искусства, ремесленный

объект не обязан быть красивым; главное в нем — утилитарность (хотя, разумеется, он может быть и эстетичным). Создание качественных вещей такого рода требует специальных закреплённых традицией навыков, которым можно научиться. Говоря словами Беккера, ремесло подчиняется правилам (Ibid.).

В отличие от ремесла, искусство, как принято считать, призвано нарушать правила (впрочем, далее я расскажу, каким нормам ему все же нужно следовать, чтобы заслужить признание арт-сообщества). Производство искусства непрактично, более того, по выражению Беккера, оно просто обязано быть «агрессивно вне-утилитарным» (Ibid.: 868). Искусство уникально: любое тиражирование мгновенно понижает его статус. В отличие от ремесленника, художник не обязан владеть заранее известным спектром стандартизированных навыков. Чтобы создавать искусство, не нужно — более того, даже не следует — уметь рисовать, чертить или конструировать, следуя общепринятым канонам высокого мастерства. Вместо этого художник должен экспериментировать, разрабатывать новые подходы и нестандартные техники. Его задача — конструировать социальное высказывание (Fine 2018; Lippard 1973). Критерий «красоты» здесь неуместен: вместо этого речь идет о «выразительности», «эффективности» или какой-либо иной возможности транслировать идею (Becker 1978: 887). Производство искусства должно не столько стремиться к красоте, сколько провоцировать и тревожить, предлагая критический взгляд на состояние социума. Опора для подобного взгляда — ограниченный набор устоявшихся концепций. Именно они (а вовсе не технические навыки владения карандашом и кистью) и составляют программу современного художественного образования (Fine 2018).

И наконец, несмотря на высокие (подчас шокирующие) цены на произведения искусства, художник в процессе их создания не должен руководствоваться коммерческими мотивами. В основе настоящего искусства лежат эмоции: любовь, страсть, гнев, отвращение или печаль. Намерение заработать денег в этот перечень не входит (Bourdieu 1993). Если ремесло с самого начала ориентировано на рынок, то искусство принципиально отвергает эту логику. Объект, созданный ради прибыли, перестает быть искусством — за исключением тех случаев, когда сама его коммерциализация становится художественным жестом, парадоксально критикующим коммерциализацию (Thornton 2014).

Ремесло может стать искусством, если художники, захватив чужую территорию, нарушают принятые на ней правила. Бросая вызов традициям, они развивают ремесло, вынуждают его преодолевать

собственные границы. Стандартизация в процессе производства и осмысления ремесленного изделия игнорируется, и в результате на свет является искусство — объект, более не обладающий утилитарностью, но заключающий в себе высказывание об устройстве социума. В конце концов, однако, вырабатываются новые стандарты и конвенции, и тогда искусство вновь превращается в ремесло. Со временем появятся новые художники, которые снова нарушат правила и снова сделают из ремесла искусство (Becker 1978).

В этом сравнительном описании искусства и ремесла отсутствует (хотя, несомненно, подразумевается) один очень важный критерий. Речь идет о взаимодействии объекта и тела. Сама природа ремесла требует наличия беспрепятственного физического контакта; утилитарность вещи означает, что человек будет ею пользоваться: брать в руки, чем-то наполнять, пить или есть из нее, ходить по ней ногами. Так или иначе, ремесленное изделие предполагает тактильную связь с телом. Вне-утилитарность искусства подразумевает наличие дистанции между художественным произведением и телом. Ремесленные объекты создаются в больших количествах, их можно свободно купить и они контактируют с множеством ничем не ограниченных тел. Предметы искусства, напротив, уникальны и не предназначены для рынка. Для того чтобы их понять, необходимо владеть специфическим академическим знанием, и доступ к ним для большинства закрыт.

В настоящей работе я постараюсь показать, что удаленность объекта от тела — необходимое условие превращения его в искусство. Произведения искусства намеренно дистанцируются от телесного контакта. Арт-сообщество тщательно регулирует эту дистанцию, используя ее как инструмент контроля над искусством и регулирования доступа к нему. Фактически, именно дистанция и наделяет объект статусом искусства. **Продолжение и иллюстрации см. в печатной версии.**