

УДК 7.067

DOI: 10.17223/22220836/36/5

Д.В. Галкин, А.Ю. Куклина

СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННО БЕЗВРЕМЕННЫЕ ИЛИ БРАТЬЯ ПО СОВРЕМЕННОСТИ? СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В КЛАССИЧЕСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

Авторы обращаются к проблематике развития современной культуры применительно к динамике становления университетов и институций современного искусства на протяжении второй половины XX в. Используя аргументы Стефана Коллини и Паскаля Гилена, предлагается тезис о необходимости переосмысления классичности (образования и искусства) в контексте актуальных толкований современности и культурного сближения современного искусства и университетов. Авторы также обращаются к практике развития современной культуры в классическом университете на примере создания и работы арт-пространства Галерея «В Главном» Томского государственного университета.

Ключевые слова: современное искусство, классический университет, арт-институции.

В глобальном контексте развития университетов формируются различные логики проблематизации классичности университетского образования. Каков ее смысл сегодня в историческом разрыве между «классикой» как хранением традиции прошлого и «современностью» как актуализацией векторов, направленных в будущее? В ответе на этот вопрос, вероятно, будет проще сослаться на наследие и традицию, укорененность университетской традиции в синтетическом универсализме знания тривиума и квадравиума, в возвышенном просветительском элитизме Гумбольдтовского университета науки, чем эксплицировать идею современности. Однако в данном исследовании мы предпочтем двигаться менее очевидным путем.

В предлагаемой статье мы будем исходить, с одной стороны, из того, что рассуждать о классичности крайне затруднительно вне контекста современности. С другой стороны, мы будем развивать тезис о том, что искусство выступает одним из ключевых маркеров современности, задающих систему координат, в которой последняя себя обнаруживает. Это, в частности, иллюстрируют разнообразные форматы участия университетов в художественной жизни – от галерей и экспериментальных арт-пространств до арт-резиденций и фестивальных проектов на кампусе. Общая постановка проблемы, развитие идей и дискуссий опирается на полемическую работу Стефана Коллини «Зачем нужны университеты?» [11], где известный британский исследователь интеллектуальной истории раскрывает существо почти двухсотлетней полемики вокруг сути и назначения этой образовательной институции в европейской культуре. Однако на страницах этой статьи нам хотелось бы создать своего рода интеллектуальную встречу Коллини и французского социолога искусства Паскаля Гилена, обстоятельно разбирающего трансформацию институционального пространства современного искусства в книге «Бормотание художественного множества» [3].

С точки зрения образовательной практики и конкретных кейсов работы с современным искусством в пространстве классического университета, мы будем использовать опыт создания Галереи «В Главном» Томского государственного университета, который стал важным шагом не только в развитии Института искусств и культуры ТГУ, но и всего культурно-образовательного пространства вуза.

Сверхъестественно безвременные или братья по современности?

Еще в конце XVIII в. Фридрих Шиллер определил отношения между художником и его временем как сверхъестественно безвременные [1]. Он утверждал, что будучи «ребенком своего времени» художник сопротивляется своей ассимиляции с настоящим моментом. Он считается «чужеродной конструкцией», так что странность его работ появляется в обществе, чтобы вернуться к прошлому, древнему, даже неизвестному времени. В этой просветительской логике искусство и университетская наука легко оказываются в поле вневременной «классики».

Однако что же говорит нам более поздний историко-культурный контекст? Искусство и университеты оказались в каком-то смысле братьями по современности, а не соседями по классическому ареалу культуры. В уже упомянутой работе Стефана Коллини на материале британской статистики убедительно показано, что на протяжении XX в., в особенности после Второй мировой войны до 1990-х, происходит почти экспоненциальный рост количества университетов и бюджетных ассигнований на их деятельность. Эти данные вполне подтверждаются докладами авторитетных международных организаций. Так, согласно отчету ЮНЕСКО, количество иностранных студентов в мире выросло в 5 раз с 0,8 до 4,1 млн человек с 1975 г. по 2010¹. Это означает не только растущую массовую доступность высшего образования, но и превращение университетов в подобие международных корпораций, зарабатывающих на студентах, научных разработках и предпринимательских проектах (что, разумеется, делает проблематичным сохранение классических установок).

Похожая ситуация развивалась в мире современного искусства. Прежде всего, это касается музеев, специализирующихся на современной культуре. В 2000-е случился настоящий музейный бум. В Китае, например, с 2000 по 2011 г. было построено 1 359 музеев, а общая сумма инвестиций в строительство музеев в мире на ближайшие 10 лет составляет 250 млрд долларов. В Европе при создании новых музеев современного искусства сделали ставку на вычурную архитектуру знаменитых архитекторов – Фрэнка Гери, Захи Хадид и Нормана Фостера. Архитектурная оболочка рассматривалась в каком-то смысле как аттракцион. Клэр Бишоп в своем эссе «Радикальная музеология, или Так уж современны музеи современного искусства?» критически отмечает, что к 2000-м гг. музеи переоплощаются из аристократического хранилища элитарной культуры в «народные» храмы досуга и развлечений (что существенно сближает их с крупным бизнесом), а внешняя оболочка музея становится важнее содержимого [2].

¹ Доклад OECD (2012) Education at Glance, UNESCO Institute for Statistics): <https://www.oecd.org/education/highlights.pdf>

Эту тему деградации классического музея подверг пристальному социологическому разбору социолог искусства П. Гилен. Он утверждает, что традиционная функция музеев начала размываться гораздо раньше – в 1970-х гг. Важную роль в процессе идеологического изменения этой институции сыграло стремительное чередование временных выставок и биеннале (они отражают стремление к рыночной конъюнктуре и потребительской новизне). Если классические музеи XIX в. предлагали вертикальную связку «мастер – ученик», которая наглядно демонстрировала действие закона и авторитета, определенные критерии творческих способностей, иерархическую лестницу и образцовый канон, гарантируя величие всякому, чьи работы будут выставлены в стенах храма искусства, то в конце XX в. все решительным образом изменилось [3]. И вполне последовательно Гилен начинает проводить параллели с университетами и утверждает, что после подписания Болонского соглашения в 1999 г. образовательное пространство Европы стало унифицированным и рациональным, его переосмыслили как рыночное пространство. Классическая связка «мастер – ученик» преобразовывается в «плоскую и жидкую» установку «учитель – ученик», чьи отношения приобретают форму контракта, а студенты воспринимаются как юные предприниматели. Иерархия ценностей замещается количественной иерархией показателей посещаемости и производительности. В художественных школах вводятся предметы по маркетингу и менеджменту, а «приспособляемость» и «гибкость» становятся наивысшими ценностями в сетевом мире. Современное искусство начинает выступать в качестве объекта альтернативных инвестиций, а музеи современного искусства – как дополнительный источник развития локальной / глобальной экономики. Вот лишь несколько примеров:

– Центр Помпиду в Меце. Мец – маленький город, расположенный на границе Франции, Германии и Люксембурга. До появления музея современного искусства он пребывал в тяжелом социально-экономическом положении. Результат: 600 тыс. посетителей ежегодно; 70 млн евро в экономику региона за первый год функционирования.

– Музей современного искусства в Маргейте, приморском городе близ Лондона. Благодаря музею город ежегодно посещают 440 тыс. человек; 14 млн фунтов в экономику региона за первый год работы.

– Музей Барбары Хепуорт в Уэйкфилде (Англия). Город с населением в 76 тыс. человек. За два года деятельности музея в экономику региона было вложено 15 млн фунтов¹.

Гилен делает критическую поправку на то, что еще в XIX в. – в эпоху геополитики – музеи стали орудиями господствующего национализма, а потом в эпоху глобализации к этому добавились формы самолегитимации за счет показателей эффективности бизнеса, посещаемости. Нам представляется, что аргумент Гилена мог бы получить важное развитие и относительно университетов, и относительно музеев современного искусства. Таким образом, с одной стороны, музей и университет как социальные институты выступают в роли хранителей культурного наследия – они в ответе за то, что одно запоминается, а другое забывается. Но, с другой стороны, в современ-

¹ Стенограмма дискуссии круглого стола «Современное искусство как важнейший фактор развития российской культуры» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ncca.ru/app/images/file/Round%20table.pdf>

ной культурной ситуации просто необходимо, чтобы институт искусства работал не в историческом вакууме, а с ясным пониманием прошлого, чтобы возникал продуктивный конфликт новаторства и консерватизма, порождающий необходимую инерцию, с которой должно соотноситься все экспериментальное.

Ради справедливости следует отметить, что в сфере искусства остается больше возможностей для такого конфликта, поскольку в музейных формах искусства во второй половине XX в. активно развивались событийные институциональные структуры – так называемые биеннале. Организаторов / кураторов «кочующих» выставок не устраивала жесткая иерархия институализированной организации: негибкие условия труда, фиксированное время работы и посещения, сосредоточенность на материале и т.д. Потому что в силу своей периодичности и событийности работа на биеннале подразумевала временные контакты. Однако главное стратегическое отличие – это открытость к тотальному эксперименту с пространством, проблематикой, идентичностью, высказыванием и социальными контекстами, отдавая должное модернистским представлениям о художественных ценностях и памятуя о важности художественной автономии.

Таким образом, мир высшего образования и мир современного искусства идут нога в ногу, расширяясь экспоненциально по размеру и сложности, что вызывает, например, в арт-сообществе общую неопределенность относительно того, как зрители, критики, исследователи теперь должны смотреть на искусство, писать о нем и историзировать эти недавние практики. Признавая с самого начала последствия этой иногда достаточно антагонистической ситуации, редакторы известной монографии «Современное искусство: 1989 по настоящее время» Александр Думбадзе и Сюзанна Хадсон [5] собрали около пятидесяти ведущих международных творческих, критических и кураторских голосов (среди которых Тим Гриффин, Терри Смит, Массимилиано Джони и др.), чтобы дать слово разным позициям и точкам зрения в дискуссии о том, что такое современное искусство сегодня и как масштабные исторические события в меняющемся послевоенном ландшафте способствовали переосмыслению идеологии, субъектности и субъективности, национальной и постколониальной идентичности. Однако следует признать, что в итоге историко-культурный контекст был авторами явно заужен и ограничен, поскольку получился несколько искусственный акцент на том, что рост мира современного искусства совпал с падением Берлинской стены, бурными событиями вокруг протестов на площади Тяньаньмэнь, «Бархатной революцией» в Чехословакии, движением «Солидарности» в Польше и крахом коммунизма в Советском Союзе.

Тем не менее некоторые факты действительно вполне красноречивы. И среди них, например, контексты и ситуации многочисленных биеннале: Йоханнесбургская биеннале открылась в 1995 г. сразу после первых много-расовых выборов в Южной Африке; биеннале Гванджи была создана в том же году на фоне первого свободно избранного правительства в Южной Корее; европейская биеннале современного искусства «Манифеста» стартовала в 1996 г. после падения Берлинской стены. В целом аргумент о том, что понимание реальных контуров современного искусства требует понимания того, в какой степени искусство пропитано этими социальными сдвигами,

представляется совершенно уместным. Актуальные исторические процессы последних десятилетий, без сомнения, повлияли на то, как художники и теоретики смотрят сегодня на свою практику и на мир в целом, часто ссылаясь на искусство как на источник критики, а также на инструмент для осмысления современной жизни.

Общая логика глобальной современности прослеживается, разумеется, и в конкуренции за статус глобального центра современного искусства / образования. Речь идет, с одной стороны, об укреплении позиций таких глобальных центров, как Лондон, Нью-Йорк, Берлин, Гонконг. Однако на этой сцене появляется все больше новых игроков в разных частях планеты. Как мир высшего образования мир современного искусства пережил не просто увеличение культурных центров, но и глубокую институциональную корректировку в отношении границ, путешествий и глобальной экономики. Увеличивается количество биеннале и триеннале – что-то практически неслыханное до 1989 г., за исключением верных последователей международных художественных выставок – Венеции и Сан-Паоло. Несмотря на критику за создание туристического, развлекательного опыта, эти арт-шоу породили своеобразное коллективное искусство, воспользовавшись отсутствием традиционных институциональных структур для создания новых, условных, презентационных стилей [5].

Как и в сфере высшего образования, глобализация имеет основополагающее значение для понимания того, как институциональные рамки сегодня формируют современное искусство. В художественном мире понятие «глобализация» часто трактуется более конкретно, чтобы описать увеличивающуюся аудиторию, рост объемов финансирования, масштабное распространение публичных и частных музеев и выставок по всему миру. Однако более общая тенденция такова, что экономика, политика, образование и культура все более перекрывают друг друга и инвестируют в друг друга.

Но можно ли считать актуальную событийность главным параметром современности – в таком простом и очевидном значении нахождения рядом с со-временем?

Современное искусство или искусство современников?

Для поиска аргументов мы вновь обратимся к институциональным измерениям. И для начала нам поможет логика арт-рынка. Если обратиться к официальным толкованиям аукционных домов, то, например, «Кристи» помещает работы 1950-х и 1960-х гг. в категорию «Искусство XX века». В «Сотби» определяют произведения искусства, датируемые 1945–1970 гг., как «ранние современные», а после 1970 г. – как просто «современные». «Старые мастера» – это уже XIX в. и ранее. Искусство XX в. вплоть до 1970 г. также выделяется в отдельную категорию, куда также относятся абстракционизм и поп-арт. Импрессионизм охватывает XIX и XX вв. и позиционируется на аукционах отдельно или в комбинации «импрессионизм и искусство XX века». Таким образом, подобное рыночное определение современного искусства – то, что продают в определенных категориях крупнейшие аукционные дома [9], – возвращает нас к аналогичной категоризации в других институциях – художественных музеях, где экспертное сообщество также устанавливает свои правила игры.

И если рынок или музеи (и связанные с ними профессионалы экспертизы-искусствоведы) навязывают свои культурно-исторические рамки, то в более обыденном толковании современное искусство означает всего лишь «произведения живущих художников». Проблема в том, что оно сводит контекст современности к наличию живого автора, что далеко не всегда корректно. Например, так исключаются многие покойные художники, работы которых тем не менее продаются как современное искусство: Энди Уорхол, Йозеф Бойс, Мартин Киппенбергер, Рой Лихтенштейн, Дональд Джадд, Ив Кляйн, Жан-Мишель Баскья и др. Да и современность оказывается ограничена рамками случайного индивидуального бытия.

Современное искусство – явление сложное, неоднозначное; с другой стороны, актуальное и востребованное не только в сегменте заинтересованной художественной публики / элиты, но также в бизнесе и политике. Сегодня индустрия музеев современного искусства – это глобальная экономическая реальность. Между 2010 и 2014 гг. было открыто музеев больше, чем за два предыдущих столетия. Параллельно с увеличением числа данных культурных учреждений самой быстрорастущей академической дисциплиной, по мнению историка искусства Клэр Бишоп, стало изучение современного искусства.

Тем не менее и в экспертном сообществе существуют различные версии «современности» в искусстве. Напомним, что впервые термин *contemporary art* / современное искусство был употреблен Розалиндой Краусс в диссертации 1969 г., посвященной американскому художнику Дэвиду Смиту – представителю абстрактного экспрессионизма.

Позднее авторитетный философ Жан-Люк Нанси предложит отказаться от термина «современное искусство» и заменить его термином «искусство сегодня». В качестве аргументов он приводит разные причины, одна из которых состоит в том, что современное искусство – это историческая категория, которая все еще находится в стадии формирования. Давая определение «сегодняшнему искусству», теоретик подчеркивает вопросительный жест современных художников: «Искусство сегодня – это искусство, которое, прежде всего, постоянно спрашивает, что такое искусство?» [5]. Этот концептуальный вызов, брошенный Марселем Дюшаном, был взят на вооружение художниками-концептуалистами 1970-х и группой «Молодые британские художники» в 1990-х. В подтверждение этого тезиса можно привести в качестве примера цитату одного из родоначальников концептуального искусства Сола Левита, который в «Параграфах о концептуальном искусстве» настаивает, что концептуальное искусство задается вопросом о природе искусства. Поскольку важно то, что художник привносит своего в искусство, а не то, как он адаптируется к существующему до него. Например, Поллок важен потому, что писал на незакрепленных кусках холста, расстеленных на полу.

Следовательно, современность парадоксальным образом оказывается сегодня частью ответа на вопрос о том, что в наше время не искусство? Нанси развивает этот вопрос как «вопрос о формировании форм, для которых предварительная форма не задана», и настаивает, что «искусство сегодня» начинается с «бесформенного состояния» [5]. Это искусство на острие «бесформенного состояния» уже не связано современностью, а скорее само создает поле актуальности. Поэтому, развивая аргументы Нанси, теоретик современного искусства Жан-Филипп Антуан пишет, что слово «современный» не

обозначает никаких произведений искусства, созданных в настоящий момент, а выделяет ряд художественных практик, объектов и событий, которые их создатели и зрители считают «искусством нашего времени», против других произведений, которые не считаются современным искусством [1].

Современное искусство в классическом университете

Возвращаясь к проблематике, заявленной в данной статье, мы хотели бы обратиться к практическим примерам того, как общая культурная логика развития университетов и мира современного искусства может объединять их в общем междисциплинарном контексте, учитывая рыночное давление глобализации и тем не менее ускользя от него.

В 2017 г. в Институте искусств и культуры Томского государственного университета была начата реализация проекта создания нового арт-пространства Галерея «В Главном». Авторы данной статьи стояли у истоков проекта и активно продолжают его реализацию в настоящее время. В основу инициативы было положено несколько ключевых идей¹:

1) Развитие образовательных программ Института искусств и культуры в направлении проектной и творческой деятельности с учетом современных профессиональных задач требует создания дополнительных возможностей для выставочной, кураторской, просветительской и исследовательской деятельности студентов, которая одновременно была бы заметна и интересна в университетской жизни.

2) Ориентация университета на создание избыточной культурно-образовательной среды, привлекательной для талантливых студентов и способствующей формированию трансфессиональных компетенций, требует создания пространств, где могли бы быть реализованы различные форматы подобной деятельности (выставки, микроивенты, коворкинг и др.). Университет также активно создает различные презентационные площадки, которые должны решать репутационные задачи в работе с гостями и партнерами вуза. Проект реализуется в Главном корпусе ТГУ, который является визитной карточкой вуза и играет важную роль в презентационной и репутационной работе.

3) Опыт университетов мирового уровня показывает, что в кампусе всегда присутствуют места искусства и галерейные площадки от простейших выставочных стендов до профессиональных музейно-выставочных центров и художественных галерей с полноценными дорогими коллекциями (например, Бирмингемский университет). Для ТГУ это важный ориентир в работе над собственной стратегией Университета мирового уровня.

В рамках данной инициативы предполагается создание выставочной площадки в холле Института искусств культуры (Главный корпус, третий этаж). Галерея «В Главном» будет функционировать и как новый элемент культурной среды (инфраструктуры) университета (доступной для всех студентов и сотрудников вуза), и как инструмент образовательной технологии проектной деятельности для студентов Института искусств и культуры.

¹ Полное описание проекта на сайте «Вектор инициатив ТГУ» (проект поддержан внутренним грантом университета): <http://innovector.tsu.ru/initiatives/page/1493/>

Арт-пространство после ремонта было оснащено дополнительным оборудованием (стенды, мобильные стены, плазменные экраны, проекционные экраны для видео, специальное освещение) и мобильной мебелью. Таким образом, выставочные проекты сопровождаются открытыми образовательными / просветительскими мероприятиями.

В результате для студентов ИИК создан учебный «полигон» для реализации художественных, кураторских и образовательных проектов в различных областях творчества и художественной жизни: фотография, видеоарт, кино, медиа-арт, инсталляции, экспериментальные арт-объекты, фестивальные проекты и др. В университете появился новый центр культурной гравитации и возможность для реализации творческих инициатив студентов. Кроме того, Галерея «В Главном» становится важным узлом в развивающейся экспозиционной инфраструктуре вуза вместе с площадками Центра культуры и Научной библиотеки.

Одним из важных направлений работы становится реализация партнерских проектов ИИК в рамках сотрудничества с партнерами университета (учреждениями культуры, бизнеса, некоммерческими организациями) и тем самым вносить вклад в реализацию третьей роли университета. Это стало понятно после технического открытия Галереи в сентябре 2018 г. выставкой швейцарской художницы Мелодии Муссе «ХанаХана» (Melodie Mousset, HanaHana 花華) при поддержке Швейцарского совета по культуре «Про Гельвеция» (кураторы выставки – Борис Магрини, Дмитрий Галкин). «Хана-Хаана» – это интерактивная инсталляция на основе цифровых технологий виртуальной реальности (используются VR-очки HTC Vive). Зрителя приглашают в мир художественного опыта, напоминающего сюрреалистическую вселенную Сальвадора Дали.

Премьерной выставкой нового арт-пространства стал проект «Томск, ты как?», подготовленный на основе экспозиции, представленной в цехах завода «Сибкабель» в сентябре 2018 г. Основной концептуальный фокус проекта – поиск культурной идентичности художника и города. Как художник, мыслящий в категориях вечности, может идентифицировать свою «томичность»? Магистранты и аспиранты ИИК в качестве кураторов проекта (Кирилл Яндулов, Анастасия Куклина) собрали молодых томских авторов, чтобы сделать самый актуальный срез «искусства сегодня», мыслящего и создающего современность в локальном городском контексте.

Большой интерес вызвала персональная выставка томской художницы Елены Бабошко (ученицы патриарха томского авангарда Петра Гавриленко) «Insomnia. Мыслящие сновидения» (куратор Анастасия Куклина). Экспозицию из 16 живописных произведений, выполненных в жанре «ню» и «портрет», концептуально объединили психоаналитические штудии Зигмунда Фрейда – цитаты / комментарии из его знаменитой работы «Толкование сновидений» сопровождали каждую работу.

Концепция выставки была ориентирована на психологическую поэтику. Кураторский текст формулировал ее так:

«Insomnia. Мыслящие сновидения» – выставка-полудрем, выставка-полуявь, выставка-парадоксальное сочетание форм, основная образная линия которой принадлежит самой художнице – ее мыслям и чувствам, идеям и прочтениям, облаченным в психоаналитические рассуждения Зигмунда

Фрейда о сновидениях. В его знаменитой работе «Толкование сновидений» мы находим несколько важных мотивов / пассажей о природе этого психического явления. Фрейд разделяет сон и сновидения и утверждает, что сновидения мыслят образами и именно это сближает их с искусством. «Insomnia» в работе Фрейда трактуется как один из типов сновидений, обусловленных лишь настоящим / прошедшим, и не имеющим никакого значения для будущего – сон как продолжение реальности. В искусстве эта тема прекрасно разработана художниками-сюрреалистами, которые верили в неисчерпаемость и не-скованность сознания творца. Музыкальные образы сновидений воплощены великими композиторами – вспомним симфонию Петра Чайковского «Зимние грезы» или сочинения для фортепиано Клода Дебюсси «Грезы». Живопись Елены Бабошко по выражению цветового мироощущения, интуитивному обращению автора к Личным сюжетам (работы «Внутри себя», «Зеркало», «То, о чем трудно говорить» и др.), напоминает сновидческую дымку. Однако если великий сюрреалист Сальвадор Дали переносил на холст образы, возникающие в его сознании на границе сна и бодрствования, то метод художницы более рационален, ее диктовка мысли подчинена контролю со стороны разума, ухватившегося за нить сновидений¹.

За год с момента открытия Галереи «В Главном» осенью 2018 г. в новом арт-пространстве реализовано шесть выставочных проектов с участием художников из Томска, Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска (а также из Швейцарии), которые посмотрели более трех тысяч человек.

Заключение

Одним из ключевых аргументов нашего исследования мы считаем утверждение, что современное искусство и университеты оказались в каком-то смысле «братьями по современности», а не соседями по классическому ареалу культуры. Мы пытались это показать, с одной стороны, в теоретическом диалоге С. Коллини и П. Гилена и, с другой стороны, в очевидных показателях институциональной динамики развития обеих сфер. Кроме того, принципиальное значение имеет дискуссия вокруг ключевых вопросов о сути современности, которая логически переходит в практический контекст реализации актуальных проектов в междисциплинарном контексте развития современного искусства как одного из параметров актуальности развития классического университета.

Литература

1. *Antoine J-F.* The Historicity of the Contemporary is Now. A John Wiley & Sons, Inc., Publication, 2013.
2. *Bishop C.* Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art? Köln : Walther König, 2014.
3. *Gielen P.* The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism, Valiz, 2015.
4. *Griffin T.* World apart: Contemporary art, Globalization, ant rise of biennials. A John Wiley & Sons, Inc., Publication, 2013.
5. *Dumbadze A., Hudson S.* (Eds.). *Contemporary art: 1989 to the present.* Wiley-Blackwell, A John Wiley & Sons, Inc., Publication, 2013.
6. *Kyung A., Cerasi J.* Who's Afraid of Contemporary Art? London : Thames & Hudson, 2017.

¹ Подробную информацию о выставках в Галерее «В Главном» можно найти на официальном сайте: <http://tsu-gallery.tilda.ws>

7. *Seabrook J.* Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture. Vintage, 1st edition, 2001.
8. *Smith T.* «Our» Contemporary? A John Wiley & Sons, Inc., Publication, 2013. P. 17–27.
9. *Tompson D.* The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art. St. Martin's Griffin, 2010.
10. *Именем искусства.* К археологии современности / пер. с фр. А. Шестакова; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М. : Изд. дом ВШЭ, 2014. 192 с.
11. *Коллини С.* Зачем нужны университеты? / пер. с англ. под науч. ред. А. Смирнова. М. : Изд. дом ВШЭ, 2016. 264 с.
12. *Стенограмма дискуссии круглого стола «Современное искусство как важнейший фактор развития российской культуры»* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ncca.ru/app/images/file/Round%20table.pdf> (дата обращения: 18.10.2019).

Dmitry V. Galkin, Anastasiya Yu. Kuklina, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: galkindv@me.com, kuklina_1993@bk.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 49–59.

DOI: 10.17223/22220836/36/5

SUPERNATURALLY TIMELESS OR SISTERS IN MODERNITY? CONTEMPORARY ART IN CLASSICAL UNIVERSITY

Keywords: classical university; modern and contemporary art; art institutions.

Authors focusing on agenda of current cultural development in relation to dynamics of change in the realm of higher education and the modern/contemporary art institutions (museums, biennale) in the late XX – early XXI century. Using arguments of Stefan Collini and Pascal Gielen, authors propose that rethinking of classical foundations in arts and education is required in the context of actual interpretations and changing cultural distance between contemporary art and universities. As a part of the argument there is a practical case analyzed where contemporary arts introduced to classical university in the format of campus-based art space “Main Building Gallery” of Tomsk State University.

In the global context of change there are different logics that bring problematizing points on classical foundations of universities. What “classical” means today in the historical gap between idea of storing/translating traditions of the past and actualization of the future in the vector of Modernity? Answering this question is not enough to make reference to the heritage, tradition and roots that universities have in the synthetic universalism of seven liberal arts (trivium and quadrivium) or in sublime enlightenment elitism of Von Humboldt’s scientific university.

In this paper, on the one side, author argue that it is incorrect to discuss “classical” outside the context of modern / contemporary. And this is art, on another side, that works as a major marker of modern / contemporary, providing the coordinate system for where it reveals itself. And as illustration for this we could bring many cases of growing participation of universities in current artistic life – from campus-based galleries and experimental art-spaces to art-residences and art-festivals.

In the late XXth – early XXIst centuries modern/contemporary arts and universities became “sisters in Modernity” in some very important sense. They are not just “mates in the same neighborhood of classical culture” any more. Stefan Collini (using British statistical data) demonstrates that specifically after the WWII there was almost an exponential growth in amount of universities and governmental budgets for them. This point is also verified by UNESCO statistics on international students worldwide: from 1975 till 2010 this number grew up in 5 times to 4.1mln students and it keeps growing our days. In the same period of time, argues Pascal Gielen, while universities grow as something similar to international corporations making money from students, research and business start-ups, serious changes happen with ideological foundations and practices of art museums: dramatically growing in numbers too, they became cultural landmarks and symbols of social and economic change around the world.

Understanding this context, authors created new art-spaces in the walls of classical university (“Main Building Gallery” of Tomsk State University). It doesn’t mean exclusion of classical tradition (from both university and museum in broader sense), responsible for cultural memory. In current cultural situation it is necessary argue that art institutions do not operate in historical vacuum but put themselves into productive conflict of innovation and conservatism, that always create new energy and inertia of experiment and change.

References

1. Antoine, J-F. (2013) *The Historicity of the Contemporary is Now*. John Wiley & Sons, Inc.
2. Bishop, C. (2014) *Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* Cologne: Walther König.
3. Gielen, P. (2015) *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*. Amstredam: Valiz.
4. Griffin, T. (2013) *World apart: Contemporary Art, Globalization, Ant Rise of Biennials*. John Wiley & Sons, Inc.
5. Dumbadze, A. & Hudson, S. (eds) (2013) *Contemporary Art: 1989 to the Present*. Wiley-Blackwell.
6. Kyung, A. & Cerasi, J. (2017) *Who's Afraid of Contemporary Art?* London: Thames & Hudson.
7. Seabrook, J. (2001) *Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture*. 1st ed. Vintage.
8. Smith, T. (2013) "Our" Contemporary? John Wiley & Sons. pp. 17–27
9. Tompson, D. (2010) *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*. St.Martin's Griffin.
10. duve, T. de (2014) *Imenem iskusstva. K arkhologii sovremennosti* [In the name of art. To the archeology of modernity]. Translated from French by A. Shestakov. Moscow: HSE.
11. Collini, S. (2016) *Zachem nuzhny universitety?* [Why do we need universities?]. Translated from English by A. Smirnov. Moscow: HSE.
12. Mindlin, M.B. et al. (n.d.) *Stenogramma diskussii kruglogo stola "Sovremennoe iskusstvo kak vazhneyshiy faktor razvitiya rossiyskoy kul'tury"* [Transcript of the Round Table discussion "Contemporary Art as the Most Important Factor in the Development of Russian Culture"]. [Online] Available from: <http://www.ncca.ru/app/images/file/Round%20table.pdf> (Accessed: 18th October 2019).