

Выбор партиципаторных практик в работе со студентами-дизайнерами



**Мельникова
Светлана
Витальевна**

кандидат философских наук, доцент, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (УрФУ), Екатеринбург, Российская Федерация
e-mail: s.v.melnikova@urfu.ru

Вопрос о посредничестве в восприятии и интерпретации современного искусства, поставленный в философии искусства второй половины XX века (А. Данто, Ж. Рансьер), сегодня решается однозначно положительно. Посредник необходим как автору, так и зрителю. В статье представлены такие партиципаторные музейные методики: свободная дискуссия (А. Хаузен, Ф. Йеновайн, Н. В. Иевлева и М. В. Потапова), метод TABULA (О. Уорд), арт-медиация. Авторы делятся опытом использования партиципаторных методик при проведении занятий со студентами-дизайнерами на примере произведения В. В. Кандинского «Серый овал». Опыт продемонстрировал углубление в понимание произведения искусства и активизацию творческого мышления у студентов-дизайнеров.

Ключевые слова: современное искусство, партиципаторные практики, музейная педагогика, фасилитированная дискуссия, медиация.

*Melnikova S. V., Bulatova A. V.
The choice of participatory practices in working with design students*

Contemporary art needs not only artists, but also intermediate persons, who can help to percept and interpret things of art, as philosophers A. Danto, J. Rancier in the second part of the XX century asserted. An intermediary is necessary for both the author and the viewer. The article pays attention to such participatory museum methods: free discussion (A. Hausen, P. Yenawine, N. V. Ievleva and M. V. Potapova), TABULA method (O. Ward) and art mediation. The authors of the article share their experience of using these participatory methods with students. V. V. Kandinsky's work «Gray Oval» was the material for discussion. The experience demonstrated a deepening in the understanding of the work of art as well as the activation of creative thinking among design students.

Keywords: contemporary art, participatory practices, museum pedagogy, free discussion, mediation.



**Булатова
Анастасия
Васильевна**

кандидат философских наук, доцент, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (УрФУ), Екатеринбург, Российская Федерация
e-mail: a.v.bulatova@urfu.ru

Введение

Развитие культуры участия в музейных пространствах последних десятилетий делает все более востребованными партиципаторные практики.

Какова роль посредника, сопровождающего посетителей в музее? Что может он изменить в восприятии искусства? Есть несколько десятков партиципаторных практик, которые описаны исследователями музейной педагогики [11; 19–21]. Каждая практика была сформирована и технически «подогнана» в ответ на соответствующий запрос и конкретный музейный или художественный проект [15]. Партиципаторные практики используются и как образовательные инструменты, использующиеся для различных целей и разных групп людей, взаимодействующих с искусством [7; 10].

Партиципаторные практики помогают решить несколько задач: вовлекают зрителя в коммуникацию, позволяя настроиться «на одну волну» с произведением, помогают «прочитать» сообщение, указывая на элементы

языка, развивают креативные навыки смотрящего. Как правило, акцент в описании таких методик делается на приемах активизации зрительского восприятия, а сам «зритель» мыслится усредненным, неспецифичным. Но аудитория художественных музеев всегда особенная, посредники работают с конкретными зрителями, которые могут быть «насмотренными» и не очень, знакомыми с нефигуративной живописью или нет. Они могут быть любителями и профессионалами, художниками и дизайнерами. Нашей аудиторией были студенты, обучающиеся по направлению «графический дизайн». К четвертому году обучения они являются практически готовыми профессионалами-иллюстраторами. Их глаз приучен видеть цветосочетания, композиционные особенности произведения, считать графический язык визуального сообщения. Эти умения важны, но не достаточны для понимания живописного произведения. Многозначность и глубина художественного текста требуют смыслового погружения, групповое обсуждение способствует

этому. Нам нужно было определиться с методикой, работающей для студентов-дизайнеров при взаимодействии с нефигуративным искусством.

Обзор методологии

Так называемое «современное искусство» обладает уже более чем столетней историей, от первых опытов «распредмечивания» [17] до сегодняшних, вполне конкретных инсталляций из реальных предметов.

Современный зритель готов к провокациям и к тому, что искусство не копирует мир, а задает проблемное поле. Соглашаясь с утверждением А. Данто о том, что произведения искусства есть «воплощенные смыслы», они «воплощены в том предмете, который ими обладает» [17, 584], подчеркнем важность выбора способа воплощения, материал и форму предмета искусства. Также необходимо отметить идею А. Данто о зрителе, который должен уметь «интерпретировать смысловые признаки так, чтобы они помогли ему постичь смысл, который они воплощают» [17, 584].

Как зрителю оправдать надежды А. Данто? Уже в 1936 г. В. Беньямин, описывая изменения, произошедшие с искусством с начала XX в., указывал, что «разделение на авторов и читателей начинает терять свое принципиальное значение. Оно оказывается функциональным, граница может пролегать в зависимости от ситуации так или иначе. Читатель в любой момент готов превратиться в автора» [1, 44]. Эта зрительская активность находит выражение и в изобразительном искусстве, и в других его видах. Например, в театре эту сферу исследует Жак Рансьер, вводя понятие «невежественного учителя» и «эмансипированного зрителя». Процесс учительства взаимонаправлен, в постижении предмета важно не назидательство, а взаимодействие учителя и учеников [9]. Взаимодействие сторон ведет к осуществлению произведения. Никола Буррио, открывая дорогу странным, непривычным художественным формам в своей практике эстетика и критика, отмечает, что «все самое живое, что происходит в настоящее время на шахматной доске искусства, связано с понятиями взаимодействия, общения и отношений между людьми» [2, 8].

Эстетики, выражая стремление искусства, как «мира искусства», к взаимодействию, подводят теоретическую и каузальную базу для развивающихся партиципаторных практик, каждая из которых решает свою конкретную задачу.

Рассмотрим инструменты нескольких партиципаторных методик.

1. Метод VTS создала американская педагог и эстетик Абигейл Хаузен (A. Housen) с целью развития критического мышления у младших школьников в начале 1990-х гг. [18; 19; 23]. Он рассчитан на три года обучения. Освоение стратегий визуального восприятия достигается через последовательное «вхождение» в произведения искусства посредством групповой работы. Для этого используется особая технология вопросов и принцип организации общения, где особая роль отводится учителю, его способности поддерживать дискуссию, умению слушать и слышать. Вопросы всегда открыты, ведущий использует парафраз, повторяя ответы учащихся, и через определенные промежутки суммирует ответы в некий групповой итог [19, 106]. Открытые вопросы строго отработаны, они направляют зрителя именно к материалу картины: «Что вы здесь видите?», «Что позволяет вам так об этом говорить?».

Позднее, когда метод стал практиковаться в нью-йоркском Музее современного искусства, к А. Хаузен присоединился директор отдела образования МоМА Филип Йеновайн (P. Yonawine) [24], совместно они превратили МоМА в обучающую институцию, а дальнейшее развитие VTS стало тридцатилетней историей союза художественного музея и школы. Исследования применения метода показали, что обучающиеся формируют критическое мышление, приобретают навыки открыто и аргументированно судить о происходящем и, конечно, повышают свое эстетическое развитие [19; 24].

В России методика VTS адаптирована сотрудниками Русского музея в Санкт-Петербурге Н. В. Иевлевой и М. В. Потаповой для проведения музейных занятий со старшими школьниками и студентами. Этот вариант VTS получил название фасилитированной (свободной) дискуссии [3]. Он существует в Русском музее с 2012 г., где занятия со студентами вузов проводятся в музейной экспозиции с группами до 15 человек. Музейный сотрудник, ведущий обсуждение, не должен предоставлять участникам готовой информации о произведении, об авторе, он не может задавать личные вопросы («что вы чувствуете?»), исключены его оценки мнений говорящих. Роль посредника — в поддержании в группе активной дискуссии [3], стимуляции говорящих к самостоятельным выводам о смысле про-

изведения с помощью «содержательных» вопросов (Что вы здесь видите? Кто эти люди? Что они здесь делают? Можно ли сказать, когда и где это происходит?), а также с помощью «поощряющих» вопросов (Кто еще так видит? Кто видит иначе?) [3, 15]. Ведущий не должен мешать зрителю создавать собственное мнение о картине. Цель встречи для всех участников — погружение в текст произведения, чему помогает концентрация на деталях, внимание к особенностям техники мастера и т. д. [3; 8]. Н. В. Иевлева и М. В. Потапова отмечают, что возможность использования свободной дискуссии для знакомства с искусством обусловлена многозначностью любого произведения, которая позволяет существовать разным и равноправным точкам зрения на него.

Эта методика, как и VTS, позволяет «подключить» к пониманию и чувствованию произведений именно неподготовленных зрителей, которые хотят, но не умеют получать удовольствие от общения с искусством. «У неподготовленного зрителя возникают трудности, связанные главным образом с интерпретацией произведения, но препятствием к полноценному контакту с произведением искусства становятся также затруднения иного рода — неумение рассматривать изображение, видеть его в целом и со всеми деталями, концентрировать, удерживать и переключать внимание, то есть «созерцать», — отмечают авторы [3, 79]. Опыт проведения таких дискуссий оказался исключительно успешным, о чем свидетельствуют многочисленные теплые, эмоциональные отзывы участников-студентов [3, 81]. Посетитель музея «вместо пассивной роли слушателя и “потребителя” ставится в активную позицию зрителя и рассказчика, имеющего полное право на собственный взгляд, мнение и оценку» [8, 11], превращается в «эмансипированного зрителя» (Ж. Рансьер).

Отличная методика имеет одно существенное ограничение. Практика использования конкретных вопросов, предполагающая описание конкретных объектов, сложилась в применении исключительно к произведениям фигуративного искусства. Она не имеет специфической адаптации к беспредметному изображению. Сложно задавать подобные вопросы, рассматривая, например, «Черный квадрат» (или «Серый овал»).

2. Интересная методика, связанная с рассматриванием непривычных, странных, возможно, беспредметных

произведений предложена британским художественным критиком, автором статей о современном искусстве, Оссианом Уордом. Углубление в произведение, которое предлагает О. Уорд, разработано им специально для современных работ, созданных после 2000 г., оно легко преодолевает препятствие отсутствия прямого (миметического) изображения. Методика построена на использовании выражения *tabula rasa*. С одной стороны, это утверждение готовности зрителя медленно заполнять чистое пространство, «умение смотреть на каждое произведение, как будто вы впервые сталкиваетесь с чем-то подобным» [13, 11–12]. С другой, слово *TABULA* используется как акроним, составленный из первых букв слов *Time* (Терпение), *Association* (Ассоциации), *Background* (Бэкграунд), *Understand* (Усвоение), *Look again* (Лучше посмотреть еще раз), *Assessment* (Анализ). В скобках приведены аналоги терминов, представленные в русском переводе книги. *Time* — это правило пяти вдохов, во время которых зритель рассматривает произведение. *Association* — актуализирует личные воспоминания зрителя, это личный отклик. *Background* обращает внимание к автору произведения. Зритель, чтобы правильно получить послание, должен знать кое-что о контексте создания произведения, о его создателе и его сферах деятельности. Иногда этому помогает экспликация, помещенная рядом с работой, иногда можно и погуглить. *Understand* — это уже следующая ступень, ведущая к пониманию произведения, «иногда от понимания вас отделяет всего шаг, а иногда дорога к нему извивается, петляет и кажется бесконечной» [13, 17]. *Look again* — ступень, предполагающая попытку изменить угол зрения, заметить иные детали, которые не открылись на первой ступени. *Assessment* — завершающая стадия, на которой зритель дает оценку произведению. Но делает он это только после того, как проделал весь длинный путь «от очищения доски своего восприятия до некоторого понимания, а может быть, и симпатии» [13, 19].

Метод позволяет произведению раскрыться при долгом скрупулезном рассматривании, дополненном изучением обстоятельств жизни художника. Он предполагает кропотливую работу, а эстетический характер ценностного суждения может стать наградой за нее. Прекрасный метод, позволяющий не растеряться перед произведением, ставшим в тупик. Но следуя руководству Уорда, зритель может продвигаться к смыслу сам, присутствие ведущего и группы зрителей не являются необходимыми с точки зрения автора практики *TABULA*.

3. Более универсальной в этом смысле выглядит медиаторская экскурсия (арт-медиация), смысл которой — в активизации размышления над смыслом произведения в процессе общения с группой и медиатором. Работа медиатора не имеет спецификации, связанной с материалом и формой произведения, что предполагает *VTS*, она не регламентирована, как *TABULA*, ее смысл — в выстроенном диалоге. «Экскурсия с медиатором выступает <...> инструментом, который позволяет работать с опытом посетителя в его целостности и процессуальности (с ожиданиями, предшествующим опытом и отношениями, текущим контекстом и возникающими переживаниями), что приводит институцию на новый уровень коммуникации с аудиторией», утверждают авторы методики [14, 31]. Медиатор не является профессиональным экспертом в области искусства, но обязан обладать коммуникативными навыками, так как его задача — вывести посетителей на размышления вслух. Обмениваясь мнениями о произведении и ассоциациях, вызываемых им, посетители артикулируют его место в реальности здесь и сейчас, связывают высказывание художника с историческим



Иллюстрация 1. В. В. Кандинский Композиция № 217. Серый овал. 1917 г. Холст, масло. 104,0 × 137,0 см. Екатеринбург, Россия. Екатеринбургский музей изобразительных искусств

и социальным контекстом. Зрители общаются, создавая воображаемую ментальную карту произведения и всей выставки, посетителями которой они являются. Медиатор ведет по выставке случайно встретившихся людей, погружая в замысел куратора и одновременно связывая их между собой. Медиатор, не будучи экспертом, становится одним из группы, его высказывания равноправны с мнениями каждого.

Три представленные партиципаторные методики, несмотря на их близость, демонстрируют разные акценты во взаимодействии с произведением. *VTS* и фасилитированная дискуссия ставят главной задачей ведущего-эксперта работу непосредственно с текстом произведения, с изображением; *TABULA* стимулирует зрителя в своем темпе погружаться через личные ассоциации в контекст произведения, наблюдать за изменением стереотипов своего видения; арт-медиация стимулирует обмен мнениями в группе для артикулирования актуальных социальных проблем и встраивания произведения и выставки в контекст современности.

Апробация методик

Дискуссия проводилась с несколькими группами студентов направления «Дизайн» в Уральском федеральном университете. Объектом группового анализа студентов стала работа В. В. Кандинского «Импровизация 217» («Серый овал»), представленная в Екатеринбургском музее изобразительных искусств (Иллюстрация 1). В. В. Кандинский, основатель и теоретик абстрактного искусства, ждал от зрителя конструктивной активности: «Выключение предметности из живописи ставит, естественно, очень большие требования способности внутренне переживать чисто художественную форму. От зрителя требуется, стало быть, особое развитие в этом направлении, являющееся неизбежным» [6, 17]. Тем самым «эмансипированный зритель» Ж. Рансьера уже присутствовал в ожиданиях художника.

Работа, созданная художником в 1917 г., представляет собой изображение, состоящее из цветных форм, пятен, углов, помещенных в серый овал, который, в свою очередь, находится внутри серого прямоугольника. Аналогии с реальными предметами и событиями весьма неочевидны. Импровизация в художественной системе В. В. Кандинского занимает положение между Импрессиией (имеющей аналогии с реальностью, являющейся прямой реакцией на внешнее воздействие) и Композицией (максимально сложным нефигуративным произведением,

Таблица 1. Вопросы для активизации восприятия

Фасилитированная дискуссия (вопросы к фигуративной живописи)	Вопросы для обсуждения нефигуративной живописи
<ul style="list-style-type: none"> · Что (кого) вы видите? · А что еще? Кто видит что-то другое? · Что происходит на этой картине? · Что вы тут видите такое, что позволяет вам это утверждать? Что заставляет вас так думать? · Кто этот человек? · Где это происходит? (Кто? Что? Где?) · Когда это происходит? (Где и когда?) · Где находился художник, когда писал эту картину? · Что, как вам кажется, заинтересовало художника в этом сюжете? · Что видно на картине, а о чем можно только догадываться? · Каков смысл происходящего? · Как бы вы назвали эту картину? 	<ul style="list-style-type: none"> · Опишите, что вы здесь видите. · Какой объект первым привлек ваше внимание и почему? · Заметили вы знакомые вам образы? · При долгом рассматривании чего-либо глаз может неизменно возвращаться к одному и тому же объекту снова и снова. Что это было в вашем случае? · Как взаимосвязаны все элементы? · Сколько композиционных центров вы видите в работе? Как они связаны? · Есть ли на полотне что-то, что вовсе не вписывается в композицию работы? · Что задает динамику? · Какие цвета вы здесь видите? Есть ли у них значение? · Как связаны цвета и формы? · Как вы думаете, что хотел передать автор: эмоцию, состояние, момент?

скорее не изображающим, а выражающим, подобно музыке). Импровизация — «внезапно возникшее выражение процессов внутреннего характера, то есть впечатление от “внутренней природы”» [5, 107].

Методику обсуждения мы решили построить на объединении тех сторон представленных выше партиципаторных методик, которые работали на нас, учитывая наличие сложившихся групп давно знакомых людей, хорошую визуальную подготовку будущих дизайнеров, отсутствие предметности в данном произведении, достаточное время для дискуссии, возможность обратной связи после завершения дискуссии.

Из методики VTS были выбраны вопросы, направляющие внимание на объект. Основные «содержательные» вопросы, например, «Что вы здесь видите?», «В какой манере работает автор?», «Когда могла быть создана работа?», были вполне уместны. Вопросы типа «Что здесь происходит?», «Где это происходит?», «Когда это происходит?», «Кто этот человек?» не работали, как в предметной живописи. А вот «поощряющие» вопросы «Что вы здесь видите такого, что позволяет вам так об этом говорить?», «Кто видит иначе?», «У кого другое впечатление?», «Кто хочет сказать о том, о чем еще никто не говорил?» отлично стимулировали обсуждение [8, 15]. «Содержательные» вопросы пришлось менять в процессе дискуссии на вопросы о цвете, формах, композиции, динамике, типе мазка, яркости красок, что отражено в Таблице 1.

Мы, как ведущие, старались управлять вниманием смотрящих, переключать его с общего впечатления от произведения к деталям, исследовать цветовые пятна (красный, белый, черный), их динамику, оценивать композицию работы, находить в работе объекты, которые напоминали реальные (лодка, парус, гребцы, море), находить повторяющиеся линии (волнистые, зигзагообразные, прямые), геометрические формы (треугольники, овалы, квадраты), оценить их цвет. В процессе обсуждения особенностей изображения, техники выполнения работы пригодились рекомендации Осеана Уорда. Например, мы просили называть ассоциации, которые вызывают отдельные части работы и все произведение в целом, также представили основы творческих новаций Кандинского, рассказав о музыкальном характере его живописных текстов, о связи цвета с формой и выражаемыми ими человеческими состояниями.

Медиаторские навыки ведущих позволили вызвать зрителей на дискуссию, обмен опытом. Разговор шел об истории, о психологическом опыте переживания

сложных социальных коллизий. Студенты-дизайнеры делились профессиональными наработками, своими способами построения визуального высказывания.

Что мы выяснили в процессе обсуждения? В ответ на вопрос «Что вы здесь видите?» в начале дискуссии студенты стремились искать знакомые образы в абстракции В. В. Кандинского, например, парусник, корабль, антенну, иглу, горы, диких животных (странного кота, ящерицу, дракона, медузу, моллюска в раковине). При рассматривании незнакомого образа мозг всегда хочет определиться, соотнести его со знакомым, закрыть гештальт. Ближе к концу дискуссии они уже легко обозначали объекты как абстракции: этот угол, верхний треугольник, волнистая линия в центре и т. д.

В ответ на вопрос «Что происходит на этой картине?» наблюдающие отмечали ощущение тревоги, чего-то смутного, возможно, «бури» или «шторма», которые при этом не имеют локализации, но как бы «пронизывают мир». Постепенно разговор уходил в описание цвета на картине, например, о преобладании темного, как коррелирующего с тревогой, страхом, или о наличии красного в композиционном треугольнике по центру и слева сверху, который создает динамику и ощущение грядущих перемен. Снижение интенсивности цвета на фоне серого не создавало впечатления острой катастрофы. Участники обратили внимание, что цвет распределен по формам. Синие и красные углы выглядят наиболее выразительными. Группа сосчитала количество углов в произведении, которых оказалось больше десятка. Какие это углы? Зачем они? С точки зрения автора, наличие остроугольных треугольников передает напряжение [6, 245]. Напряжение описывали и студенты. Причем композиционно напряжение увеличивалось снизу вверх по центру работы, что маркировано красным элементом верхнего угла, в то время как нижняя часть работы не содержит острых углов, и мы видим там синий спокойный цвет (вода?). Смягчает напряженность происходящего сам серый овал, как гармонирующая углы форма, в которую вписана вся композиция.

На вопрос «Когда это происходит?» вдруг возник ответ о моменте ломки мира (революции?), хотя рассматривающие отметили, что конкретное время (сезон и год) определить по содержанию изображения невозможно. Ответ может дать художественная манера автора, ведь такой живописи не было в XIX в., коллективный ответ группы колебался между 1905 и 1920 гг., периодом потрясений для России. Когда обсуждающие узнали, что работа датирована 1917 г., все издали звук ликования, так как все

их предположения оказались верными. Ближе к концу обсуждения исследующие картину отбросили «игру воображений» и наблюдали за техникой художника: интенсивностью мазков, характерными элементами и формами. Через технику они старались уловить состояние автора и смысл его высказывания. Сам Кандинский рассказал о своей технике так: «Я применял сочетание гладких и шероховатых участков, а также множество других приемов обработки поверхности холста. Поэтому, подойдя к картине ближе, зритель испытывает новые переживания» [4].

У нас нет прямых свидетельств В. В. Кандинского о работе над данным произведением, но помочь оценить язык его высказываний могут теоретические работы, в частности, «Точка и линия на плоскости» [6] и «О духовном в искусстве» [5]. Деление В. В. Кандинским своих работ на «импрессию», «импровизацию» и «композицию» маркирует степень удаленности изображения от сходства с физическим объектом. Если в импрессиях оно очевидно, то композиции, «звучащие как симфонии», «складываются внутри художника» [6, 127]. Импровизации имеют ассоциативную природу, и часто на них угадывается сходство с объектами реального мира. Например, в импровизациях художника повторяются мотивы потопы, пловцов, гребцов, лодок с парусами, всадников, гор, скал, небес, грозы и другие архетипичные мотивы [12]. Что касается «смысла происходящего», то вывод группы о «происходящей ломке мира» очень близок тому, как описывал Кандинский знаменитую Композицию VI: «...грандиозная, объективно совершающаяся катастрофа есть в то же время абсолютная и обладающая самостоятельным звучанием горячая хвалебная песнь, подобная гимну нового творения, которое следует за катастрофой» [4].

Наш групповой анализ «Серого овала» оказался в пределах художественного языка В. В. Кандинского и, не уходя в область фантазии, позволил сконцентрироваться на анализе композиции («композиция является не чем иным, как предельно закономерной организацией жизненных сил, заключенных в элементах в форме напряжений» [6, 269]) и художественного языка, при этом участники дискуссии опирались на собственные знания и визуальный опыт. Они активно привлекали профессиональный язык, знания, полученные на предметах «Цветоведение и колористика», «Композиция», «Рисунок», «Живопись», «Визуальные коммуникации». Профессиональный язык позволял участникам группы моментально понимать друг друга, уточнять нюансы. После этого опыта коллективного рассматривания студенты делились с авторами статьи, что стали больше внимания уделять беспредметной живописи, стали реагировать эстетически на произведения К. Малевича, Л. Поповой, А. Родченко, М. Ларионова и пр. Более того, они стали видеть разницу между цветным дизайном и произведением искусства.

Заключение

Специально разработанные партиципаторные практики успешно работают, активизируя зрителя, который становится заинтересованным и самостоятельным, свободно артикулирует собственные суждения. Коллективное обсуждение позволяет обогатить индивидуальное видение, обратить внимание на детали, которые могли остаться незамеченными в ходе индивидуального рассматривания. Обсуждение в кругу коллег оттачивает профессиональный язык, позволяет грамотно использовать привычный инструментарий. Использование партиципаторных практик в процессе обучения студентов-дизайнеров позволяет актуализировать уже имеющиеся знания и навыки анализа, групповой коммуникации, развивает профессиональную «насмотренность» и креативность.

Список использованной литературы

- [1] Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — М.: Медиум, 1996. — 240 с.
- [2] Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 216 с.
- [3] Иевлева Н. В., Потапова М. В. Свободная дискуссия: как говорить с молодежью в музее? // Музей: науч.-практ. журнал. — 2018. — № 1–2. — С. 78–81.
- [4] Кандинский В. В. Композиция VI // Наше наследие. — 2017. — № 122. — URL: <http://www.nasledierus.ru/podshivka/2017-122.php> (дата обращения: 20.02.2021).
- [5] Кандинский В. В. О духовном в искусстве. — М.: Архимед, 1992. — 110 с.
- [6] Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве. — М.: АСТ, 2019. — 352 с.
- [7] Молодцова Н. Г. Особенности технологии развития визуального мышления на материале произведений живописи // Школьные технологии. — 2019. — № 3. — С. 78–84.
- [8] Работа со студенческой аудиторией в художественном музее по методике свободной (фасилитированной) дискуссии: метод. пособие / сост. И. В. Иевлева, М. В. Потапова. — СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2016. — 37 с.
- [9] Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. — Н. Новгород: Красная ласточка, 2018. — 126 с.
- [10] Саиджалалова С. М. Инновационное образование: фасилитация как эффективный способ организации учебного процесса // Бюл. науки и практики. — 2020. — Т. 6. — № 5. — С. 483–490.
- [11] Саймон Н. Партиципаторный музей / пер. А. Глебовской. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. — 439 с.
- [12] Сарабянов Д. В., Автономова Н. Б. Василий Кандинский. — М.: Галарт, 1994. — 174 с.
- [13] Уорд О. Искусство смотреть. Как воспринимать современное искусство. — М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2021. — 176 с.
- [14] Что-то новое и необычное: аудитория современного искусства в крупных городах России. — Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый: Екатеринбург. акад. современного искусства, 2018. — 399 с.
- [15] Bulatova A., Zhuravleva N., Melnikova S. The Significance of Art Mediation in Bridging the Communication Gaps // KnE Social Sciences: Fourth International Scientific Conference «Communication Trends in the Post-literacy Era: Multilingualism, Multimodality, Multiculturalism», Ekaterinburg, 2019. — Ekaterinburg: Knowledge E, 2020. — P. 374–389. — DOI 10.18502/kss.v4i2.6355. — EDN MNYCXZ.
- [16] Danto A. What art is. — New Haven: Yale Univ. Press, 2013. — 174 p.
- [17] Danto A. The Artworld // The Journal of Philosophy. — 1964. — Vol. 61, № 19. — P. 571–584. — DOI: 10.2307/2022937.
- [18] Housen A. The eye of the beholder: measuring aesthetic development // UMI Dissertation Services, 1983. — URL: <https://www.worldcat.org/title/eye-of-the-beholder-measuring-aesthetic-development/oclc/27410439> (дата обращения: 31.08.2020).
- [19] Housen A. S. Aesthetic Thought, Critical Thinking and Transfer // Arts and Learning Research Journal. — 2001–2002. — Vol. 18, № 1. — P. 99–131.
- [20] Museums, Libraries, and 21st Century Skills: Definitions. — URL: <https://www.imls.gov/issues/>

- national-initiatives/museums-libraries-and-21st-century-skills/definitions (дата обращения: 31.08.2020).
- [21] Time for Cultural Mediation / Ed. by C. Mörsch, S. Fürstenberg, A. Chrusciel. — Online Publication. — Institute for Art Education of Zurich University of the Arts (ZHdK), 2013. — 329 p. — URL: <https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=0&m2=1&lang=e> (дата обращения: 31.08.2020).
- [22] True needs. True partners: Museums and schools Transforming education. — Washington: Institute of museum services, 1996. — 80 p.
- [23] Visual Thinking Strategies. — URL: <https://vtshome.org/> (дата обращения: 31.08.2020).
- [24] Yenawine P. Thoughts on Visual Literacy Handbook of Research on Teaching Literacy through the Communicative and Visual Arts. — New York: Routledge, 2004. — 936 p. — DOI: 10.4324/9781410611161.
- References**
- [1] Ben'yamin V. Proizvedenie iskusstva v epohu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti. — M.: Medium, 1996. — 240 s.
- [2] Burrio N. Relyacionnaya estetika. Postprodukcya. — M.: Ad Marginem Press, 2016. — 216 s.
- [3] Ievleva N. V., Potapova M. V. Svobodnaya diskussiya: kak gororit' s molodezh'yu v muzee? // Muzej: nauch.-prakt. zhurnal. — 2018. — № 1–2. — S. 78–81.
- [4] Kandinskij V. V. Kompoziciya VI // Nashe nasledie. — 2017. — № 122. — URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/2017-122.php> (дата обращения: 20.02.2021).
- [5] Kandinskij V. V. O duhovnom v iskusstve. — M.: Arhimed, 1992. — 110 s.
- [6] Kandinskij V. V. Tochka i liniya na ploskosti. O duhovnom v iskusstve. — M.: AST, 2019. — 352 s.
- [7] Molodcova N. G. Osobennosti tekhnologii razvitiya vizual'nogo myshleniya na materiale proizvedenij zhivopisi // Shkol'nye tekhnologii. — 2019. — № 3. — S. 78–84.
- [8] Rabota so studencheskoj auditoriej v hudozhestvennom muzee po metodike svobodnoj (fasilitirovannoj) diskussii: metod. posobie / sost. I. V. Ievleva, M. V. Potapova. — SPb.: Izd-vo Politekh. un-ta, 2016. — 37 s.
- [9] Rans'er Zh. Emansipirovannyj zritel'. — N. Novgorod: Krasnaya lastochka, 2018. — 126 s.
- [10] Saidzhalalova S. M. Innovacionnoe obrazovanie: fasilitaciya kak effektivnyj sposob organizacii uchebnogo processa // Byul. nauki i praktiki. — 2020. — T. 6. — № 5. — S. 483–490.
- [11] Sajmon N. Participatornyj muzej / per. A. Glebovskoj. — M.: Ad Marginem Press, 2017. — 439 s.
- [12] Sarab'yanov D. V., Avtonomova N. B. Vasilij Kandinskij. — M.: Galart, 1994. — 174 s.
- [13] Uord O. Iskusstvo smotret'. Kak vosprinimat' sovremennoe iskusstvo. — M.: Ad Marginem Press: Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2021. — 176 s.
- [14] Chto-to novoe i neobychnoe: auditoriya sovremennogo iskusstva v krupnyh gorodah Rossii. — Moskva; Ekaterinburg: Kabinetnyj uchenyj: Ekaterinburg. akad. sovremennogo iskusstva, 2018. — 399 s.
- [15] Bulatova A., Zhuravleva N., Melnikova S. The Significance of Art Mediation in Bridging the Communication Gaps // KnE Social Sciences: Fourth International Scientific Conference «Communication Trends in the Post-literacy Era: Multilingualism, Multimodality, Multiculturalism», Ekaterinburg, 2019. — Ekaterinburg: Knowledge E, 2020. — P. 374–389. — DOI 10.18502/kss.v4i2.6355. — EDN MHYCXZ.
- [16] Danto A. What art is. — New Haven: Yale Univ. Press, 2013. — 174 p.
- [17] Danto A. The Artworld // The Journal of Philosophy. — 1964. — Vol. 61, № 19. — P. 571–584. — DOI: 10.2307/2022937.
- [18] Housen A. The eye of the beholder: measuring aesthetic development // UMI Dissertation Services, 1983. — URL: <https://www.worldcat.org/title/eye-of-the-beholder-measuring-aesthetic-development/oclc/27410439> (дата обращения: 31.08.2020).
- [19] Housen A. S. Aesthetic Thought, Critical Thinking and Transfer // Arts and Learning Research Journal. — 2001–2002. — Vol. 18, № 1. — P. 99–131.
- [20] Museums, Libraries, and 21st Century Skills: Definitions. — URL: <https://www.imls.gov/issues/national-initiatives/museums-libraries-and-21st-century-skills/definitions> (дата обращения: 31.08.2020).
- [21] Time for Cultural Mediation / Ed. by C. Mörsch, S. Fürstenberg, A. Chrusciel. — Online Publication. — Institute for Art Education of Zurich University of the Arts (ZHdK), 2013. — 329 p. — URL: <https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=0&m2=1&lang=e> (дата обращения: 31.08.2020).
- [22] True needs. True partners: Museums and schools Transforming education. — Washington: Institute of museum services, 1996. — 80 p.
- [23] Visual Thinking Strategies. — URL: <https://vtshome.org/> (дата обращения: 31.08.2020).
- [24] Yenawine P. Thoughts on Visual Literacy Handbook of Research on Teaching Literacy through the Communicative and Visual Arts. — New York: Routledge, 2004. — 936 p. — DOI: 10.4324/9781410611161.
- Статья поступила в редакцию 02.06.2022.
Опубликована 30.09.2022.
- Melnikova Svetlana V.**
Candidate of in Philosophy, Associate Professor, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (UrFU), Yekaterinburg, Russian Federation
e-mail: s.v.melnikova@urfu.ru
ORCID ID: 0000-0003-0556-0747
- Bulatova Anastasiya V.**
Candidate of in Philosophy, Associate Professor, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (UrFU), Yekaterinburg, Russian Federation
e-mail: a.v.bulatova@urfu.ru
ORCID ID: 0000-0001-7255-6583