

ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКИЕ ИСКУССТВО И ФИЛОСОФИЯ

Кутлунина Е.В.

*Кутлунина Елизавета Владимировна - студент,
кафедра истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры,
департамент философии,*

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург

Аннотация: в статье сравниваются языки философии и искусства с использованием репрезентативного корпуса текстов современных авторов.

Ключевые слова: философия, современное искусство, интерпретация, неподлинность.

Прежде чем говорить о положении современного искусства и его языке, необходимо уяснить, что же это такое. Потому что, вопреки названию, определяется оно не через время создания, а в первую очередь через особый подход. Так как искусство и его развитие нельзя рассматривать вне эволюции мысли, то хотелось бы отметить его связи с современной философией. И философия, и искусство заключены в сложную систему взаимовлияния: они воздействуют на жизненный мир человека, но в то же время являются его отражением. XX в. был ознаменован значительными изменениями. Движения искусства, философии и общества происходили очень активно, затрагивая друг друга. Поэтому в некоторых точках можно увидеть соприкосновение.

Важно отметить, что, следуя за Борисом Гройсом [10], современное искусство необходимо отличать от модерна и постмодерна. Критерием является отношение к традиции. Так как модерн был настроен на будущее, вечное господство которого стремился установить в своем проекте. Постмодерн же, по сути, являлся рефлексией по поводу уже прошедшего. Современное искусство предпочитает настоящее прошлому и будущему. Оно не отсылает к прошлому ни ради отрицания, ни ради воспроизведения. Статус искусства определяется по его нынешнему контексту.

Одним из самых главных переломных моментов в развитии философии, повлиявшим на развитие культуры в целом, считается так называемый онтологический поворот, связанный прежде всего с именем М. Хайдеггера. Его критика классической философии была связана прежде всего с неправильным пониманием в ней бытия. Он отмечал, что вопрос о бытии был подменен вопросом о сущем. Философия не занималась вопросом того, есть ли в действительности это сущее, оно лишь искало ему причины и основания, которые трансцендентальны и абсолютны. Однако, такое представление до сих пор господствует во многих сферах философского знания. И в частности эстетике, связанной с объектом данного исследования. В.В. Бычков, известный философ и историк эстетики, акцентирует внимание на том, что эстетический опыт (связанный с взаимодействием человека как с природой, так и с произведениями культуры) характеризуется прежде всего духовным наслаждением и эстетическим удовольствием. Красота для него является необходимой характеристикой эстетического объекта, то есть любого предмета искусства. И вся эта система взаимоотношений между субъектом и объектом становится подтверждением гармоничного существования человека, и наличия в мире глубоких оснований, соединяющих материальное и духовное в органическом единстве. Причина создания произведений искусства, таким образом, лежит не в человеческом бытии, а во внешних категориях прекрасного и единого. Но соответствует ли этому представлению современное искусство и культура в целом? Нет, так как оно уже не отсылает нас к неким идеалам. Вместо гармонии и единства оно, скорее, свидетельствует о разобщенности мира и общества. Для художников больше нет некоего общего основания, к которому бы отсылала каждая их работа. Можно апеллировать и к безобразному, и к табуированному, так как новым критерием является не неизменная красота, а переменчивая актуальность. Поэтому современность вызывает у сторонников классических представлений, стремящихся к поиску идеала, исключительно пессимизм. Бычков и вовсе, в противопоставление к старой духовной культуре называет современную “пост-культура”. Причина такого разочарования кроется в разнообразии и разделении, для него означающей лишь бессистемность и постоянные сдвиги в сознании и психике. Искусство, лишенное своего трансцендентального основания, считается лишь сферой обслуживания человека, то есть дизайном, производством и так далее.

Вторая половина XIX и особенно XX век в философии были связаны с преодолением субъект-объектной модели. Ее генеалогию можно проводить с античных времен, но доминантой европейского сознания она стала с Декарта. Прежде всего, для неё характерно выделение из мира субъекта, наблюдателя и деятеля, благодаря познанию способного к изменению мира. И объективного мира: пассивного, нуждающегося в воздействии. Такая модель, в том числе, предполагала четкое разделение бытия на два модуса: природу и культуру. Одна считалась первичной, истинной, объективной. А другая вторичной, несущей печать изменения, но в то же время копирующей природу. Поэтому искусство было построено на подражании реальности. Настоящим произведением считалось то, что было максимально

адекватно действительности. Обращение к природе считалась движением к подлинности, в противовес неподлинному миру, созданному человеком.

Философия же, начиная с XIX века подвергает сомнению само деление на подлинное и неподлинное. Ж. Делёз видит источник потребности в подобной дифференциации в философии Платона [8]. Платонизм был построен на разделении, целью которого была не дуальность сама по себе, а создание своеобразной иерархии. Чем ближе к исходному образцу, который соответствует изначальной Идее, тем больше основание для притязаний. Таким образом рождается эстетика, называемая Делёзом иконической. Все создаваемые произведения имеют образцом либо реальность, либо образ, имеющий закрепленность в культуре. Когда происходит отказ от подобного разделения, то мир сразу становится другим. Больше нет подлинности, на которую следует ориентироваться, следовательно, нет иерархии, которая считает наилучшим наиболее похожее. Переворот заключается в открытии, что симулякр обладает гораздо большим потенциалом, чем даже самая хорошая копия. Так как сила его воздействия строится не на подобии, а на разрыве, различии, продуцировании принципиально новых свойств и признаков. Отношения искусства и природы больше не являют собой отношение мимесиса. И этим новые произведения искусства приводят зрителей в недоумение. Они больше не рассказывают истории, привязанные к изначальному знакомому, неважно, картинам природы или известным мифологическим сюжетам. Их функционирование осуществляется по совершенно другому принципу.

Для субъект-объектной модели было характерно полное игнорирование наличие отношений между самими объектами. Соответственно, и объект искусства рассматривался лишь в отношении с наблюдающим субъектом. Такое видение неоднократно подвергалось критике и в онтологических, и в культурологических исследованиях. В некоторых школах происходит переход к объект-объектной модели, так называемой горизонтальной онтологии. Примером такого взгляда является спекулятивный реализм и в особенности Л. Брайант [9]. Развитие объектно-ориентированной онтологии и отказ от понимания природы как материала для культуры приводят к дегуманизации искусства. Этот взгляд на мир как сборку объектов, где человек помещается среди вещей, зачастую вызывает критику. Для Ортеги-И-Гассета «В новой картине... художник не ошибается и не случайно отклоняется от "натуры", от жизненно-человеческого, от сходства с ним, — отклонения указывают, что он избрал путь, противоположный тому, который приводит к "гуманизированному" объекту. Далекий от того, чтобы по мере сил приближаться к реальности, художник решается пойти против нее. Он ставит целью дерзко деформировать реальность, разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее» [8]. Следствие этого можно наблюдать во многих особенностях современного искусства. Человек как предмет изображения становится не более интересен, чем нечто другое. Он теряет свой сакральный статус и центральное место. В то же время, всё больше внимания акцентируется на материальной стороне человеческого бытия. Большой вес приобретают практики, прежде всего перформанс, где центральное место занимает именно телесность. Одним из самых ярких примеров является мастер перформанса Марина Абрамович, почти во всех своих художественных актах она шокирует публику, ставя в центр взаимодействие с телом. Как, например, в одном из самых жестоких её перформансов «Ритм 0», где она представляла в качестве пассивного объекта перед зрителями, которые становились активными актерами. Итог его можно считать достаточно печальным, но в то же время показательным: чувство свободы в адрес другого, перемещенного из мира субъектов в мир объектов, выявляет в людях небывалую жестокость, стремление разрушить чужой жизненный мир.

Обнаруживается связь и между новыми художественными практиками и сменой доминирующей трактовки сознания. С Декарта и в течение всей новоевропейской философии господствовала гносеологическая трактовка сознания, говорившая о принципиальной разделенности человеческого сознания и мира. Когда же в XX в. ей на смену приходит онтологическая трактовка, то эта четкая оппозиция исчезает. Оказывается, что для осмысления необходим не только мозг, но и другие телесные структуры. А само сознание осуществляется не само в себе, а в тесном взаимодействии с миром, которое заключается в трансформации информации, поступающей извне. Сознание и реальность, таким образом, образуют тесное единство. Искусство перестает быть исключительно зрительным, оно вовлекает в сложное взаимодействие, которое больше не является односторонним.

Принципиально по-другому современное искусство взаимодействует с такими основными философскими категориями как пространство и время. Если говорить о пространстве, то большое значение для изменения его роли сыграло уже упомянутое разрушение субъект-объектной модели. Действительно, зритель взаимодействует с предметом искусства. Однако это восприятие во многом зависит от окружающей материальной действительности. Пространство становится едва ли не главным фактором, влияющим на наше восприятие. В своем известном эссе «Искусство в эпоху полной технической воспроизводимости» В. Беньямин [12] сокрушается, что современная культура связана с постоянным продуцированием копий, которые становятся всё более и более схожи со своим источником по ходу научно-технического прогресса. Но для него оригинал всегда имеет отличие от копии, даже при достижении абсолютной внешней идентичности. Он имеет некоторую ауру, которая означает его место

в существующей традиции, и эту ауру в настоящее время поддерживает музей. Можно сказать, что оригинал обладает некоторой сакральной силой, которую копия приобрести не может. Б. Гройс [10] же отмечает, что существует и обратный эффект. Копия, размещенная в музее, приобретает статус произведения искусства. Факт включенности в традицию перестает быть значимым, так как современность не имеет никакого четкого критерия по включению в статус особо значимого для культуры. В мире, где происходит перепроизводство артефактов, претендующих на статус произведения искусства, главным становится сам акт выбора. Нечто вычлняется глазом куратора, критика или другого функционера культуры из бесконечного потока информации и становится инсталляцией, которая заменяет пространство анонимного циркулирования на, пусть и временный, фиксированный контекст.

Но в то же время существует стремление искусства “вырваться из музея”, зафиксированное Борисом Гройсом. Так как любое пространство или институт, нацеленные на собрание образцов искусства, изначально созданы для превращения его в историю. Но становясь её частью оно теряет свой живой элемент, превращаясь лишь в свидетельство. Поэтому теоретики и практики искусства зачастую считают музеи и архивы своеобразным могильником. Это связано прежде всего с изменением целей самого искусства, которое больше не нацелено на фиксацию одного значения раз и навсегда, оно стремится к постоянному прочтению и порождению новых смыслов.

Традиционно считалось, что творение несет в себе некие значения, заложенные при акте создания. Что оно несет прежде всего отголосок времени и места создания, среды, к которой принадлежал художник и так далее. Современники могут понять, а потомки прежде всего увидят в искусстве историческую ценность, будут трактовать его как отражение господствовавшей культуры. Но, как пишет Г. Гадамер [6], это понимание изменяется, произведение и его коммуникативная сила выходит за исторический горизонт. Оно приобретает собственное настоящее, которое является выражением правды, которая постоянно разная, а не неизменной воли и идеи создателя. Бытие произведения является выходом за пределы, оно приобретает собственное вневременное настоящее. Воздействие искусства связано не с какой-то исходной идеей, заложенной в неё, а с непосредственным присутствием. Это присутствие даёт возможность для постоянной интерпретации. Наиболее ярко такая идея проявляется у Р. Барта в «Смерти автора» [1], где он пишет прежде всего о тексте, но тем самым знаменует отсутствие некоторых предзаданных смыслов в искусстве как таковом. В новоевропейской истории развивалась и приобрела большой вес идея личности автора. Все произведения толковались через его болезни, пороки и особенности. Но на самом деле в процессе создания говорит не автор, а язык как таковой. Если раньше автор предшествовал произведению, то теперь он появляется и проявляется только в нем. Субъект творит высказывание, но не заполняет его собственным содержанием. Произведение обретает собственное бытие, отличное от своего создателя. Оно уже не принадлежит ему. Реализацию подобных принципов несложно проследить в современном искусстве. Именно отсюда, а не только от страха уголовных наказаний, происходит стремление многих художников и акционистов скрывать свои имена и лица. Когда зритель не знает личности автора, то у него остается пространство для собственных интерпретаций, свободных от поиска причин в индивидуальных особенностях творца. Тайна, в отличии от тотальной известности, провоцирует разум на ничем не ограниченное движение. Если бы мир знал, кто скрывается за образом самого известного граффити-художника Бэнкси, то его рисунки перестали бы быть предметом таких оживленных споров и не порождали бы такое количество трактовок. По-другому этот принцип реализуется в перформансе и, прежде всего, акционизме. Совершивший действие может быть никому не известен. Но с момента деяния он закрепится в умах людей, прессе и так далее, как “человек совершивший нечто”. Таким образом, акция и автор появляются одновременно, их со-творение единовременно и происходит тогда, когда появляется зритель.

Оспаривает наличие подлинной трактовки и онтология события. Деррида спорит с Хайдеггером, который утверждает, что смотря на изображенные Ван Гогом крестьянские башмаки, мы можем раскрыть истину самого изделия. Так как такое понимание понимает наличие некоего единого смысла, который автор вкладывает, а зритель расшифровывает. В действительности же наш акт различения чего-либо в художественном произведении не ведет ни к чистому обнаружению, ни к подлинному смыслу. Так как само художественное произведение не является прямой отсылкой к реальности, оно не воспроизводит её, а создает свой мир. Не существует верной руки для верного жеста, как считал Хайдеггер, который стремился отыскать подлинность. Сам жест художника, как и любого человека, всегда двойственен. Что-то он различает, выделяет в качестве объекта для изображения, но что-то подвергает забвению, скрывает, оставляет за пределами картины или текста.

Искусство изменяется вместе с человеческим бытием, переключаясь с движением мысли. И современное искусство не разрушает, а лишь подтверждает этот принцип. Как и все области деятельности, оно лишилось своего трансцендентального основания, поэтому стало отсылать к множеству различных отношений. Оно больше не является меметическим, то есть существует вне подражания. Переосмысляет человека, понимая его уже не как центр, но как составную часть сложной

системы. Современное искусство по-новому взаимодействует с пространством и во времени. Так как главным теперь является не устоявшееся место в музее и в традиции, а акт решения. Именно собственным выбором человек решает, достойно произведение места в экспозиции или нет. И смотрит на чужое творчество не как на продолжение автора, но как на возможность найти собственную интерпретацию, в процессе которой конструирует каждый раз заново значение увиденного и вместе с тем самого себя.

Список литературы

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. *Батай Ж.* Литература и Зло. М.: МГУ, 1994. 168 с.
3. *Бенхабиб С.* Притязания культуры. Равенство и разнообразие в глобальную эру. М.: Логос, 2004. 350 с.
4. *Бычков В.В.* Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-традиция, 2012. 840 с., ил. (в соавторстве с Н.Б. Маньковской и В.В. Ивановым).
5. *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.
6. *Гройс Б.* Искусство утопии. Gesamtkunstwerk Сталин. Статьи. М.: Художественный журнал. Фонд «Прагматика культуры, 2003. 321 с.
7. *Делез Ж.* Логика смысла (Первая половина). М.: Раритет, 1998. 480 с.
8. *Ортега-и-Гасет Х.* Запах культуры. М.: Эксмо, 2006. 384.
9. *Брайант Л.* На пути к окончательному освобождению объекта от субъекта / Логос, 2014. № 4 (100). С. 275-292.
10. *Гройс Б.* Топология современного искусства. // Художественный журнал 61/62. Май, 2006.
11. *Жижек С.* Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999.
12. *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/benjamin1-ru/> (дата обращения: 20.05.18).