

А.Н. ТОРМАХОВА

*Кандидат философских наук, ассистент
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко*

ИСКУССТВО В ТЕОРИЯХ ПОСТ-ПОСТМОДЕРНИЗМА

В статье рассматривается осмысление искусства в концепциях пост-постмодернизма: дигимодернизма А.Кирби, перформатизма Р. Эшельмана и метамодернизма Т. Вермьюлина / Р. ван ден Аккера. Анализируется проявление неоромантических тенденций в образном строе, а также усиление роли презентативного начала.

Ключевые слова: искусство, дигимодернизм, перформатизм, метамодернизм.

A.N.TORMAKHOVA

*Candidate of Science (Philosophy), assistant
Taras Shevchenko National University of Kyiv*

ART IN THE THEORIES OF POST-POSTMODERNISM

The article analyzes the peculiarities of art in theories of post-postmodernism. From the set of theories we consider digimodernism A.Kirby, performatism R.Eshelman and metamodernism T.Vermeulen / R.van den Akker. Begin to appear neo-romantic trends and representativeness.

Key words: art, digimodernism, performatism, metamodernism.

В начале XXI века возникает достаточно большое количество различных теорий, которые претендуют на то, чтобы занять место парадигмы постмодернизма. В момент их становления, и даже по прошествии некоторого времени, еще достаточно сложно точно определить их дальнейшую участь в истории философии, эстетики, культурологии, философии культуры. Возможно, вскоре часть из них будет забыта либо опровергнута, но есть также значительная вероятность того, что все они станут научным достоянием. Точно так же, как в начале XX века в изобразительном искусстве возникло невероятно большое количество различных художественных течений, большую часть из которых впоследствии стало возможным объединять единым словом - «авангардизм» - так и сонм различных современных теорий, претендующих на то, чтобы сменить

постмодернизм можно назвать пост-постмодернистскими. Рассмотрение роли искусства в новых теориях позволит выявить некие ключевые моменты, которые, вероятно, могут позволить определить сходные черты, и, следовательно – некие закономерности и тенденции его развития. Большая часть теорий пост-постмодернизма лишь начинает входить в научное пространство и все еще представлены, в основном, в англоязычном варианте, что делает их анализ актуальным исследованием.

Среди множества работ англоязычных авторов начала XXI века достаточно ярко представлены такие теории, как: дигимодернизм, перформатизм и метамодернизм. Постараемся рассмотреть их отношение к искусству и определить его место в современном социокультурном пространстве.

Алан Кирби, автор теории дигимодернизма ключевым моментом своей концепции избирает сферу информационных технологий, и все, что связано с сетью Интернет. Сохранение данных, коммуникация, работа, образование, медицина, политика, экономика, искусство, развлечения и игры – все эти сферы человеческой жизни связаны с «мировой паутиной» и их дальнейшее существование без него становится практически невозможным. Вторжение Интернета и новейших цифровых технологий в человеческую жизнь коренным образом изменяют и сознание, и деятельность человечества. С конца 1990-х годов – в начале 2000-х годов вторжение новейших технологий изменило природу авторства, сущность читателя, сам текст, собственно взаимоотношения между ними, терминологию. Постмодернизм, так же как модернизм и романтизм фетишизировали автора, даже тогда, когда автор претендовал на самоустранение и самоотрицание собственной роли. Но современная культура, по мнению Кирби, фетишизирует реципиента (читателя, адресата) настолько, что он частично или даже полностью выполняет функцию автора.

Алан Кирби утверждает, что искусство начинает меняться. Его центральными характеристиками является рост активности со стороны потребителя культурных и художественных ценностей, который отныне хочет воздействовать на воспринимаемый объект. Коренным образом меняется также позиция «автора, отныне занимающего скорее статус одного из тех, кто задает параметры, без которых другие операторы станут просто не релевантными, неизвестными, вне линии. Эти же изменения касаются и собственно самого «текста», характеризующегося теперь гиперэфемерностью и нестабильностью» [3]. Алан Кирби отмечает невероятно возросшую роль интерактивности, которая отныне охватывает все сферы человеческого существования. Данный тезис, с нашей точки зрения, легко продемонстрировать на примере коубов – коротких

видеороликов, возникающих как мгновенная реакция пользователей сети Интернет на наиболее яркие медиа события. Сущностью коубов является использование достаточно короткого, выдающегося «зацикленного» (повторяемого) отрывка оригинального видеоряда, на который накладывается новый звукоряд. Содержание данных роликов представляет собой новую интерпретацию видео событий, связанных с известными политиками, актерами, персонажами кинофильмов и, как правило, содержат иронический подтекст. Возможны также коубы, где основой выступает не ирония, а скорее акцентуация на некоем жесте, состоянии, явлении, приятном для длительного созерцания (картины природы, животные, дети). Достаточно интересным становится тот факт, что количество просмотров предыдущими пользователями начинает обуславливать выбор последующих, когда ответ на запрос в поисковой системе автоматически выдает тот, который пользовался наибольшей популярностью.

Особенностью изменений, происходящих в эпоху дигимодернизма, является изменение не только статуса и значения самого автора и читателя, но также и сферы текста. Текст теперь имеет достаточно непродолжительный срок существования: смс и e-mail, как указывает Кирби, трудно сохранять в их оригинальной форме, а их распечатки, не сделают их подобными стабильным «обычным» (бумажным) письмам, однако наоборот, разрушат их электронный статус. Звонки в радиостудию, компьютерные игры - их существование также недолговечно, потому что довольно быстро они устаревают. То же касается и телевизионных программ, повтор которых, без возможности осуществления интерактивных действий, сводит на нет их сущностное предназначение.

При анализе культурных продуктов дигимодернизма проявляется их банальность. Простота сюжета кинолент контрастирует с крайне осложненной спецификой компьютерных спецэффектов. Вообще, «вся современная эпоха - это культурная пустыня» [3], истоки которой были заложены еще со времен доминирования постмодернизма.

Концепция перформатизма, в данный момент представлена достаточно широко в теориях современных философов, культурологов, эстетиков и искусствоведов, и подчас трактуется по-разному. Остановимся на том ее понимании, которое представлено в работах немецкого исследователя Рауля Эшельмана.

В постмодернизме, по мнению Эшельмана, любая попытка фиксации значения рассеивается; использование формы соединяется с уже существующими значениями, поиск сущности завершается возвращением к чужому знаку. Сам субъект, изучая свою самость, оказывается в бесконечно

расширяющемся поле постмодернизма, не дающем ответов на поставленные вопросы. Выходом, как указывает Рауль Эшельман, является явление перформанса - механизм, полностью непроницаемый для таких приемов постмодернизма как рассеивание, деконструкция и пролиферация. Исследователь Игорь Смирнов отмечает, что «Рауль Эшельман эстетизирует презентизм, рассматривая текущую социокультуру как эру перформанса» [1].

Явление перформанса, по мнению немецкого исследователя, было представлено и ранее в социокультурной практике, однако оно модифицировалось и значении его в разные культурно-исторические периоды также подвергалось изменению: «Будучи художественным событием в авангардном искусстве эпохи модернизма, перформанс создает границы между жизнью и искусством. В перформансах и хеппенигах искусства эпохи постмодернизма происходит объединение человеческого тела или субъекта в единый художественный контекст» [2, S.2]. Рауль Эшельман, в свою очередь предлагает новую трактовку перформативности, отличающуюся от предыдущих философских парадигм. В его понимании, предмет теперь должен быть представлен как целостность, единство, которое обязательно произведет впечатление на читателя или зрителя. Процесс единение с субъектом возможен лишь тогда, когда субъект не будет семантически дифференцировать содержание произведения, ведь при ближайшем рассмотрении содержание может рассеяться в окружающем его контексте. Для того чтобы избежать такого растворения сущности, теперь темы произведения всегда должны быть простыми для понимания, содержание и форма должны стать тождественными, а обозначение - совпадать с внутренней сущностью.

Если рассматривать сферу художественной практики, то наиболее яркие проявления перформатизма, датируемые серединой-концом 1990-х годов, Рауль Эшельман находит в таких видах искусства, как литература и кино. По его мнению, новая перформативная концепция субъекта наиболее ярко показана в фильмах, где главные герои представлены как самодостаточное целое, они непроницаемы для требований или обязанностей, выдвигаемых перед ними их социальным окружением и обществом. «Из самопрезентации главных героев возникают новые свободы, служащие возобновлению человеческих отношений через любовь» [2, S.4]. Для перформатизма характерно поощрение самотерапии, идеи того, что мы можем преодолеть силу безудержного, репрессивного окружения, лишь неоднократно утверждая нашу собственную самость.

Перформативность проявляется также в множественности хронотопов сюжетной линии произведения и возможности управлять ними, которой

наделяются главные герои. По словам Эшельмана, постмодернизм не предоставляет ни времени, ни пространства для развития причинно-следственных связей. Хронотопы возникают и расходятся почти одновременно. В противоположность этому, в новую эпоху перформатизма возникает тенденция к созданию хронотопов, позволяющих сделать многократный выбор между возможностями. Непредвиденность теперь является прерогативой субъекта, а не знака: сущность заключается в том, чтобы сохранить целостность субъекта даже при самых неблагоприятных условиях. Немецкий исследователь убежден, что явление перформатизма можно обнаружить также в архитектуре.

Следующая особенность перформативного искусства, как отмечает Рауль Эшельман, заключается в том, что теперь аргументирование и доказательная база заменяется презентацией: материал преподносится зрителю как рассказ, в который можно поверить либо не поверить. Акт повествования становится актом веры, что не может быть достигнуто через метафизическую критику или деконструкцию. Фильм построен таким образом, что зритель не имеет иного выбора, кроме как преодолеть свое собственное недоверие и принять перформанс, представленный в произведении. Эта трансформация процесса просмотра в невольный акт веры прямо противоречит постмодернистскому режиму виртуальности, где наблюдатель не может поверить во что угодно, потому что такие онтологические параметры, как автор, рассказчик и персонаж растворяются в непроницаемой сети парадоксальных цитат и перекрестных ссылок.

По мнению Эшельмана, в мире перформатизма символический порядок языка и цепь знаков с его отвлекающими каламбурами не играют практически никакой роли. Знак и / или язык действует как массивный инструмент на службе у субъекта; решающей для перформатистской работы является целостная, объектно-ориентированная сила высказывания, а не окружение знаков. Перформативный язык не зависит от семантики или даже от общего кода функции: решающим является кадр, размещенный вокруг адресанта и адресата и служащий мостом преодоления их разногласий.

Субъект, таинственно осуществляющий доставку медиа-искусства в архив, осуществляет целостный перформанс, в котором субъект, вещь, на основе знака, партнер по коммуникации успешно объединены. Эшельман предполагает, что не зло, как его определяет постмодерн, а любовь, является оптимальным условием инноваций, позволяя любому субъекту быть любимым - то есть, вступить с другим, чуждым субъектом в единое спасительное пространство. Эта точка зрения является «сакрализацией

метафизического оптимизма и означает конец постмодернизма, а не продолжение его в каком либо смысле» [2, S.8]. Рауль Эшельман отмечает, что перформатизм – это эпоха, присутствие которой мы чувствуем, но контуры ее едва различимы и мы можем воспринимать лишь ее простоту и наивность и чувствовать любовь к ней.

Теория метамодернизма Тимофея Вермьюлина / Робина ван ден Аккера впервые была изложена в их труде «Заметки о метамодернизме» («Notes on metamodernism», 2010). Авторы полагают, что еще рано говорить о завершении всех тенденций постмодернизма. Но многие из них принимают иную форму, смысл и направление. В своей работе нидерландские исследователи пытаются определить стратегии метамодерна, рассматривая некоторые актуальные тенденции в современной эстетике. По их мнению, метамодернизм стал доминирующим принципом в культурном сознании последних нескольких лет. «Так же, как модернизм и постмодернизм выразили себя через различные, чаще всего конкурирующие стратегии и стили, метамодерн также выражает себя с помощью различных методов» [4]. Т.Вермьюлин и Р.Аккер считают, что наиболее ярко метамодернизм находит свое выражение в появлении неоромантической чувствительности. Романтическое отношение можно точно определить как колебания между противоположными полюсами, когда все наполняется необходимостью превратить конечное в бесконечное, одновременно признавая, что этот идеал никогда не будет достигнут. Романтизм имеет трагическую направленность и склонен к «балансированию между возвышенным и сверхъестественным, проекцией и восприятием, формой и бесформенным, порядком и хаосом, коррупцией и невинностью» [4].

По мнению Вермьюлина и Аккера, черты романтического мироотношения нашли свое отображение в разных видах искусства и стилях. Различие между современными метамодернистскими веяниями и постмодернистскими, было наиболее очевидным в работах художников и архитекторов, выбиравших в качестве объекта своего творчества повседневную жизнь. Такие постмодернистские работы как реконструкции Рэйчел Уайтред, инсталляции Даниэля Бюрена деконструируют наши предположения о мире. В противоположность им, метамодернистские «романтические» работы, такие как городские перспективы Армина Бема (Voehm), маленькие городские пейзажи Грегори Крюдсона, крупные планы пригородных ритуалов Дэвида Линча перенаправляют и повышают представления зрителей о нашей архитектурной среде. А.Бем рисует маслом чарующие воздушные виды пригородов, которые являются одновременно и местами, где мы живем, и местами, которые мы никогда

не видели ранее. Точно также фильмы Девида Линча (авторы ссылаются на фильм «Синий вельвет», 1995) наполнены эпизодами, отталкивающими и притягательными одновременно, выходящими за рамки нашего понимания, наполненными сверхъестественным, избыточными сюрреалистическими символами.

В архитектурной практике это балансирование в рамках метамодернизма и его отличие от постмодернизма еще более ярко выражено, вследствие необходимости отделять новое от доминирующего постмодернистского дискурса, и, возможно, потому, что архитектура не может не быть конкретной. Произведения таких архитекторов как Жак Херцог и Пьер де Мёрон являются образцовыми в данном случае, их проекты, скорее всего можно назвать неоромантизмом, по мнению Т.Вермьюлина и Р.Аккера. Внешний фасад Музея де Янг (Сан-Франциско, 2005) накрыт медными пластинами, которые вследствие окисления постепенно будут зеленеть, интерьер Walker Art Center (Миннеаполис, 2005) сочетает такие природные элементы как камни и кристаллы. Библиотека Бранденбургского технического университета (Котбус, 2004) представляет собой готический замок с полупрозрачным фасадом с белыми символами; Пекинский национальный стадион (2008) выглядит как "темный и заколдованный лес" вблизи и, как и гнездо гигантской птицы на расстоянии. Эти здания пытаются балансировать между такими противоположными полюсами, как культура и природа, конечное и бесконечное, обычное и эфемерное. Авторы отмечают, что весьма важным является то, что эти попытки являются неудачными.

Возвращение к романтизму в метамодернизме осуществляется не для того чтобы сделать на него пародию, а для того чтобы ностальгировать по нему. Вместо того чтобы воспринимать будущее, художники метамодернизма смотрят назад, чтобы получить повторное значение. Чтобы открыть «новые земли на месте старых» (Новалис).

Идея метамодернизма, по мнению Вермьюлина и Аккера, возникнув в завершении первого десятилетия XXI века, которое другие философы, теоретики и художественные критики скорее пытались осмыслить как последствия постмодернизма, может посчитаться анахронизмом, и не вполне уместной. Однако это приводит исследователей к трем проблемам: преднамеренного бытия вне времени, преднамеренного бытия не к месту, и тем предлогом, что желаемая вневременность и перемещения на самом деле возможны, даже если они таковыми не являются. «Метамодерн следует понимать как пространство-время, которое является одновременно упорядоченным и неупорядоченным. Метамодернизм сме-

щает параметры настоящего с интересами будущего присутствия, он бесперспективен, и он вытесняет границы нашего пространства с сюрреалистическим местом, которое не имеет места. Судьба метамодерна заключается в том, чтобы очерчивать горизонт, который всегда отступает» [4].

Можно сделать некоторые выводы, что большинство современных исследователей отмечают появление изменений в искусстве. Совершенно не стоит пытаться отдать предпочтение одной из теорий, претендующих на то, чтобы занять место пост-постмодернизма. Важным заданием, как нам кажется, являются попытки отыскать то, что объединяет концептуальные подходы А.Кирби, Р.Эшельмана, Т.Вермьюлина, Р.Аккера, а следовательно определить некие общие закономерности развития культуры. Так все авторы отмечают появление новых тенденций в искусстве, связанных с возрастанием роли визуального начала в современности. Изменение облика мира сопровождается повышенной ролью интерактивного начала, оцифровывания действительности и возрастания реальности «виртуального» ее компонента. И Р.Эшельман, и теоретики метамодернизма указывают на романтическую или точнее сказать неоромантическую направленность современного искусства. Возрастает роль простых, лирических образов, эмоционально ранимых и не ироничных героев. Современные социокультурные практики «балансируя» между простым, понятным, общедоступным и сложным чаще всего апеллируют к презентативности, как основе искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Смирнов И. Бывают ли безыдейные эпохи? // «Звезда». Литературно-художественный общественно-политический независимый журнал. СПб., 2009. №6. – URL: <http://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1215> (дата обращения: 18.12.2015).
2. Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism // *Anthropoetics* 6, no. 2 (Fall 2000 / Winter 2001). – URL: www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm (дата обращения 18.12.2015).
3. Kirby A. The Death of Postmodernism And Beyond // *Philosophy Now*. A magazine of ideas. – Issue 58. Now/Dec 2006. - URL: http://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond (дата обращения: 26.11.2015).
4. Vermeulen T, van den Akker R. Notes on metamodernism // *AESTHETICS & CULTURE*, Vol. 2, 2010. – Режим доступа: <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6306> (дата обращения: 26.11.2015).

TRANSLIT

1. Smirnov I. Byivayut li bezyideynnye epohi? // «Zvezda». Literaturno-hudozhestvennyiy obschestvenno-politicheskiy nezavisimiy zhurnal. SPb., 2009. #6. – URL: <http://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1215> (data obrascheniya: 18.12.2015).
2. Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism // *Anthropoetics* 6, no. 2 (Fall 2000 / Winter 2001). – URL: <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm>(data obrascheniya18.12.2015).

3. Kirby A. The Death of Postmodernism And Beyond // Philosophy Now. A magazine of ideas. - Issue 58. Now / Dec 2006 . - URL: http://philosophynow.org /issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond (data obrascheniya: 26.11.2015).
4. Vermeulen T, van den Akker R. Notes on metamodernism// AESTHETICS & CULTURE, Vol. 2, 2010. – Режим доступа://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6306 (data obrascheniya: 26.11.2015).