

Для цитирования: Дядык Н. Г. Искусство второй половины XX — начала XXI веков как визуальная философия // Социум и власть. 2021. № 2 (88). С. 95—106. DOI 10.22394/1996-0522-2021-2-95-106.

DOI 10.22394/1996-0522-2021-2-95-106

УДК 7.01

ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКОВ КАК ВИЗУАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ

Дядык Наталья Геннадьевна,
Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет,
доцент кафедры философии и культурологии,
кандидат философских наук,
Российская Федерация, 454080, г. Челябинск, пр.
Ленина, д. 69.
E-mail: djadykng@cspu.ru

Аннотация

Введение. Данная статья посвящена исследованию области пересечения современного искусства и философии, она является продолжением исследовательского проекта про концептуальное искусство и его пересечение с философией, начатого нами ранее. Под концептуальным искусством мы понимаем искусство, нацеленное на интеллектуальное осмысление увиденного, искусство, апеллирующее к мышлению и порождающее философские смыслы. Но если ранее мы исследовали концептуальный кинематограф и преимущественно визуальное искусство начала XX века, то в данной статье мы хотим обратиться к визуальному искусству второй половины XX века — начала XXI, называемого искусствоведами также актуальным искусством. Эмпирическим материалом исследования послужили работы таких современных художников, как Э. Уорхолла, Д. Кунса, Д. Херста, Й. Оно, Ф. Бэкона, И. Кабакова, Д. Кошута, движения «новых реалистов» и фотореалистов, движение московских концептуалистов и др. Современное искусство является одним из способов познания мира, визуальной философией, что представляет интерес для философского осмысления.

Цель. Провести философский анализ визуального искусства второй половины XX — начала XXI веков с целью выявления его философских источников и содержания.

Методы. Общенаучные методы: анализ и синтез, индукция, дедукция, абстрагирование. При анализе произведений концептуального искусства мы использовали герменевтический и феноменологический методы, семиотический подход. Также нами использовался символично-контекстуальный метод анализа выставочных концепций, который основан на выявлении философских смыслов и идей выставок современного искусства.

Научная новизна. Современное искусство рассматривается нами как визуальная философия. Философствование, по нашему мнению, может существовать в различных видах и формах от обыденно-практической (так называемого наивного философствования) до художественно-образной, то есть визуальной. Философские идеи или концепты рождаются не только у профессиональных мыслителей, но также и у художников. Художественные концепты современных художников схожи с концептами философов, поскольку целью обоих является познание мира и схватывание бытия. Нами установлена и описана область взаимопересечения современной философии и современного искусства, каждое из которых находится в ситуации кризиса по отдельности и непрерывного диалога вместе.

Результаты. В ходе исследования нами были выявлены и описаны философские истоки визуального искусства второй половины XX века — начала XXI: постмодернистское философское сознание, концептуализм, идеи «смерти автора» и «смерти искусства», симулякра, китча и кэмп, метод деконструкции и его применение в современном искусстве.

Выводы. Визуальное искусство второй половины XX века — начала XXI является визуальной формой философского вопрошания о сути самого искусства, об экзистенции человека и бытии в целом. В основе работ современных художников находятся философские проблемы: смысла, речи и значения, соотношения рационального и иррационального, проблема заброшенности и одиночества человека, проблема «смерти автора» и отчуждения творца от своего произведения, идея невозможности объективного познания действительности.

Ключевые понятия:
концептуальное искусство,
китч,
симулякр,
деконструкция,
кэмп.

Введение

Современное искусство нельзя оценивать с позиций «красиво — некрасиво», поскольку оно находится вне эстетики и зачастую оказывается визуализированной философией. Нельзя оценивать в категории «красиво — некрасиво» картины С. Дали, Р. Магритта, В. Кандинского и других художников XX века. Это концептуальное искусство, преследующее совершенно иные цели, нежели доставление зрителю эстетического удовольствия. Искусство XX века в целом и современное искусство в частности не ставит своей целью изобразить мир и его объекты красиво, не ставит своей целью изобразить мир точно или хотя бы иметь претензию на реальность изображаемого, для этого есть технические средства; оно преследует принципиально иные цели: выразить ту или иную философскую концепцию или концепт, поэтому можно заключить, что современное искусство является визуальной философией. Современное искусство описывается концепцией «вне эстетики». «Мысли, высказывания, нарративы, утверждения, смыслы — вот что воспринимает зритель, посетив событие актуального искусства. Кураторские проекты можно воспринимать и анализировать как философские концепции с одной или несколькими основными идеями», — пишет М. В. Бирюкова [4, с. 38]. Так, например, посетив выставку современного художника Д. Херста, мы встречаемся с высказываниями и нарративами на тему смерти, которая является главной темой в творчестве художника, рассматривая как его живопись, представляющую преимущественно собой цветные кружочки, напоминающие гомеопатические таблетки, которые должны продлить нашу жизнь, так и инсталляции (животные в формальдегиде) и скульптуру. Говоря о международных выставках современного искусства (Биенале, Документа), можно констатировать, что в основе каждой из них лежит какая-либо философская концепция. «Современное искусство — это визуальная философия, выставка современного искусства — это визуализированная философская концепция», — пишет теоретик искусства М. В. Бирюкова [4, с. 18]¹. Целью данной статьи является изучение философских концепций, лежащих в основе современного искусства.

Условия философии по А. Бадью. Философия, «подшитая» к искусству: диалог постмодернистского философского сознания и современного искусства

Для понимания сущности современного искусства и современной философии, по нашему мнению, методологически важными оказываются условия философии, сформулированные французским философом А. Бадью в «Манифесте философии» (1989). Бадью выделяет следующие условия философствования: матему (или науку), поэму (или искусство), политику и любовь. В классической философии эпохи Декарта и Лейбница главенствует математическое условие: философия стремится быть наукой, что далее проявится в позитивизме. Начиная с Руссо и Гегеля, философия находится под влиянием историко-политического дискурса. Затем, начиная с Ницше и Хайдеггера, для философии ведущим условием оказывается искусство [2, с. 21]. Философия, по мнению Бадью, передает свои функции одному из своих условий, она как бы оказывается «стянутой наложенным швом» к одному из своих условий [2, с. 21]. Так, Бадью выделяет позитивистский или сциентистский «шов», политический (марксизм), художественный (Ницше, Хайдеггер и вся так называемая «литературная» философия второй половины XX — начала XXI века). Философия «больше не знает, есть ли у нее свое собственное место», «она пытается привиться к вполне установившимся видам деятельности: к искусству, поэзии, науке, политической деятельности, психоанализу» — пишет А. Бадью, описывая ситуацию «кризиса философии» [2, с. 139]. Применяя идеи Бадью к анализу современного искусства, видно, как философия «подшивается» к искусству, современные художники создают свои произведения, опираясь на философские идеи, в основе их находятся философские смыслы и концепции, международные выставки современного искусства сегодня зачастую оказываются визуализированными философскими концепциями.

Современное искусство неразрывно связано с философией постмодернизма, для которого характерны интертекстуальность, игра со зрителем и игровое начало в целом, концепция «смерти автора» и «смерти искусства», метод деконструкции, предложенный Ж. Деррида, множественность интерпретаций, концепция симулякра. Все то, что происходит в современной

¹ Бирюкова М. В. Философия кураторства. СПб. : Дмитрий Буланин, 2018. 336 с.

философии, оказывается тесным образом связано с современным искусством. Под современным искусством или актуальным искусством мы понимаем искусство второй половины XX — начала XXI века. Так, например, в 1967 году были опубликованы знаковые для философии постмодернизма работы: Р. Барт «Смерть автора», книги Жака Деррида «Письмо и различие», «О грамматологии». В современном искусстве мы находим смысловые параллели в виде параграфов о концептуальном искусстве Сола Левитта, выставок оп-арта «Восприимчивый глаз» (Нью-Йорк); выставки «Свет и движение/кинети́ческое искусство». В 1965 году немецкий художник Йозеф Бойс показывает важный в культурологическом и философском смысле перформанс «Как объяснить картины мертвому зайцу», смысл которого раскрывается важной для философии XX века темой связи между мыслью, речью и формой. В 1981 году выходит книга Жана Бодрийера «Симулякры и симуляция», а также книга Жюльена Делеза «Френсис Бэкон: логика чувств». В мировой художественной жизни в это время проходит «Документа 7», 40-я Венецианская биеннале, темой которой являлось «Искусство как искусство: продолжительность произведения», то есть можно заключить, что современное искусство так или иначе реагирует, вступает в резонанс с основными философскими концептами современной философии. Рассмотрим подробнее, как основные философские идеи XX века отразились в визуальном искусстве второй половины XX века — начала XXI веков.

1. Деконструкция и современное искусство

Для понимания произведений современного искусства продуктивной является идея Ж. Деррида о деконструкции текста. Художественное произведение — это текст, который необходимо интерпретировать. Часто само оно является цитатой из классического искусства, но такой, в которой классический текст подвергается деконструкции. Целью деконструкции, по Дерриду, является критика корпуса прошлой культуры, разрушение его целостности, обнаружение скрытых текстов, выявление внутренней диалектики, ведущее к новой интерпретации [8].

Визуальным применением метода деконструкции являются такие художественные направления современного искусства, как кубизм, абстракционизм, супрематизм, концептуализм. Все они стремятся разрушить каноны, заложенные классическим

искусством: так кубизм пытается изобразить предмет в объеме, с разных ракурсов, абстракционизм изгоняет из живописи реальные предметы, супрематизм Малевича стремится абстрактными средствами изобразить духовное, концептуализм создает новый способ создания произведений искусства, основанный на идее реди-мэйда.

В современном искусстве метод деконструкции применяется также в том, что любой элемент художественного языка классики может быть свободно перенесен в другой исторический, социальный, политический, культурный контекст, и задачей современного искусства является показать множественность интерпретаций классического наследия в контексте современности [4, с. 245]. Например, на выставке «Френсис Бэкон и художественная традиция» (2004, Художественно-исторический музей Вены) были представлены работы художника в сопоставлении с работами мастеров, ставших источником вдохновения для Бэкона. Так работа Бэкона «Портрет на фоне мяса» (1954) является апелляцией к работе фламандского художника Мартена ванн Клеве «Туша быка» (1566). Философский смысл данной картины Бэкона состоит в диалектике смерти и жизни, в стирании границ между животным и человеческим началом в процессе насильственного лишения жизни и жертвенной смерти, что для Бэкона связано с символикой Распятия. Тема жертвы является программной для творчества английского живописца: его триптих «Распятие» (1945), представляет собой извивающиеся в мучительных конвульсиях антропоморфные тела, является, с одной стороны, цитатой классической евангельской темы «Христос на кресте», с другой стороны, вписан в актуальный ему политический контекст современности и отражает умонастроение публики, уставшей от ужасов войны.

Классический для живописи концепт «смерть» является также главной темой для художника Дэмиэна Херста, но раскрывается им другими художественными средствами. Программная работа Херста «Физическая невозможность смерти в сознании живущего» представляет собой настоящую акулу, помещенную в раствор формальдегида. Намерением художника в данном случае было стремление заставить зрителя выйти из зоны комфорта. Изымая акулу из естественной среды обитания и помещая ее в формальдегид, создающий иллюзию жизни, Херст исследует наши самые большие страхи и трудности, связанные с адекватной попыткой их выразить. Он как бы говорит

зрителю, что сколько бы он ни пытался избежать смерти, она настолько значительна, что он не может уйти от нее. Часто в современном искусстве художник, помещая традиционную тему в новый контекст, создает интеллектуальную провокацию, тем самым создавая новое прочтение. В случае с рассмотренным выше примером творчества Херста художник помещает реальную акулу (которую специально убили для создания данного произведения искусства) в раствор формальдегида, препятствующий разложению ее трупа, и все это демонстрируется на выставке современного искусства: тем самым акула действительно оказывается как бы живой в сознании смотрящего. Интеллектуальная провокация берет свое начало с традиции реди-мэйда, заложенной в начале XX века Марселем Дюшаном, который наделял реальные объекты, не созданные рукой художника новыми смыслами, тем самым положив начало концептуализму как направлению современного искусства. Метод деконструкции, используемый в современном искусстве, проявляется также в том, что оно нередко демонстрируется в выставочном пространстве в контексте классического искусства: представители новых течений рядом со старыми мастерами. Считается, что от такого соседства выигрывают все: и музей, привлекающий новую публику, и старые мастера, произведения которых обретают актуальность, и само современное искусство, зачастую цитирующее и переосмысливающее классику в современном контексте.

2. Концептуализм в искусстве. Западный и московский концептуализм

Под концептуализмом в искусстве мы понимаем художественное направление, возникшее в 1960-х годах и обращающееся к интеллектуальному осмыслению произведения, что роднит его с философией. Арт-объект в концептуализме имеет своей целью передать ту или иную идею художника, которая зачастую претендует на статус философской. Важно отметить, что классическое искусство было в известной степени концептуальным: оно побуждало к интеллектуальному осмыслению созданных художником образов. Однако в классическом искусстве идея художника и выражающая ее форма образовывали неразделимое единство. Концептуализм предпринял попытку изолировать идею произведения, четко обозначить границу между содержанием и формой.

Родоначальник американского концептуализма, художник и теоретик искусства Д. Кошут в своём эссе «Искусство после философии» писал: «Все искусство после Дюшана¹ — концептуально по своей природе, потому что искусство и существует лишь в виде идеи» [11, с. 545]. В подтверждение своей философии Кошут создает программное произведение «Один и три стула», которое представляет собой инсталляцию, состоящую из реального стула, описания словарной статьи, что такое стул, и фотографии этого же стула. Работа Кошута является философской, поскольку отсылает к трактату Платона «Государство». В «Государстве» Платон объясняет, какое искусство должно соответствовать идеальному обществу: «Скажи мне насчет живописца вот еще что: как, по-твоему, пытается ли он воспроизвести все то, что содержится в природе, или же он подражает творениям мастеров? // Творениям мастеров.<...> // Какую задачу ставит перед собой каждый раз живопись? Стремится ли она воспроизвести действительное бытие или только кажимость? Иначе говоря, живопись — это воспроизведение призраков или действительности? // Призраков. // Значит, подражательное искусство далеко от действительности. Потому-то, сдается мне, оно и может воспроизводить все, что угодно, ведь оно только чуть-чуть касается любой вещи, да и тогда выходит лишь призрачное ее отображение» [13, с. 125]. Таким образом, в основе работы Кошута лежит идея Платона о том, что художник отображает не саму действительность, не сами объекты, а только их копии, то есть, по сути, концепты. Концепт — это содержание понятия, смысловое значение знака, которое отличается от самого знака и его предметного значения. Художественный образ по сути — это концепт — многоуровневое смысловое образование, имеющее эксплицитный и имплицитный смысл, требующей процесса интерпретации. «В произведениях художников-концептуалистов идея оказывается важнее ее художественного воплощения, идея, то есть концепт сам по себе может быть произведением искусства. При этом концепты художников схожи с концептами философов», — писали мы ранее [10, с. 104].

Концептуализм как художественное направление построен на игре со смыслами, для этого художники-концептуалисты используют в своих произведениях тексты или предметы реди-мэйда. Реди-мэйд (англ.

¹ Марсель Дюшан — французский художник-дадаист, являющийся предтечей концептуализма.

ready-made) — «готовые продукты», — так М. Дюшан называл предметы фабричного производства, которые он наделял концептуальным смыслом, посредством чего они становились произведениями искусства. Художественные эксперименты Дюшана открыли новый тип искусства, основанный на отчуждении автора от его произведения, что явилось предтечей постмодернистской идеи «смерти автора».

«Концептуальное искусство создается для того, чтобы привлечь ум зрителя, а не его взгляд или эмоции. <...> Все, что привлекает внимание и вызывает интерес к материальности, уводит нас от понимания идеи и используется как экспрессивное средство. Концептуальный художник будет стремиться к тому, чтобы свести к минимуму акцент на материальной стороне произведения либо представить эту сторону парадоксальным способом (обратить ее в идею). Этим видом искусства следует заниматься с предельной экономией средств. <...> Идеи могут также быть выражены в числах, фотографиях, словах или любым иным способом по выбору художника, при этом форма будет не важна» — писал в 1967 г. Сол Левитт — один из лидеров американского концептуализма [14, с. 11]. Итак, художник-концептуалист обращается к интеллектуальному осмыслению увиденного, для него важнее задействовать мыслительную сферу зрителя, нежели экспрессивную в отличие от традиционного искусства, для этого он часто использует тексты в своих произведениях, наделяя их новым смыслом. Сам текст зачастую оказывается концептом. Приведем для иллюстрации творчество русского художника И. Кабакова и соц-арт в целом, для которого такими концептами, подвергающимися деконструкции, оказываются тексты советской идеологии. Например, картина Кабакова «Выписка из приложения» (1982), представляет собой текст реальной выписки из положения о найме жилого помещения, объекта изображения как такового нет, сам текст становится арт-объектом: «1. Наниматель имеет право с согласия проживающих с ним совершеннолетних членов своей семьи и с согласия наймодателя сдать часть занимаемого им помещения. 2. Для оформления договора наниматель получает в квартирной группе бланк заявления по установленной форме о сдаче жилплощади в поднаем и заполняет его и т. д.». Или например, знаменитая работа Кабакова «Лопата» (1984), представляющая собой инсталляцию состоящую из настоящей лопаты и текстов инструкций к ней. Это лопата, которой советская моло-

дежь строила светлое коммунистическое будущее. Тексты-инструкции, рожденные советской идеологией и бытом, в работах Кабакова создают ощущение абсурда, напоминая тексты писателя Д. Хармса, вызывая иронию и ностальгию одновременно по советскому прошлому. Текст-лозунг «Слава КПСС», написанный большими красными буквами на фоне голубого неба становится главным объектом изображения на одноименной картине Эрика Булатова. Новаторство Булатова заключалось в том, что он соединил в одном картинном поле два разных художественных языка: натуралистическую, иллюзорную живопись и плоскостной, текстовый стиль советской наглядной агитации, что порождает концептуальное прочтение его работы. И. Кабаков и Э. Булатов наряду с И. Чуйковым, В. Пивоваровым, В. Комаром и А. Медамином составляют группу «московских романтических концептуалистов» по аналогии с западным концептуализмом. Московский концептуализм сделал метод социалистического реализма, идеологизированную советскую картину предметом художественного анализа и деконструкции, материалом, с которым они работали, подобно тому, как массовая культура была предметом анализа поп-арта. Если в западном обществе существует перепроизводство товаров, реакцией на которое был поп-арт, то в СССР наблюдалось перепроизводство идеологии, реакцией на которую стал соц-арт. Концептуализм к концу 1980-х годов приобретает статус ведущего направления в российском искусстве, вытеснив с этого места соцреализм.

Таким образом, главным тезисом концептуализма становится утверждение, что произведение искусства может не иметь материального воплощения. Идея сама по себе является таким же произведением искусства, как и законченный художественный объект. Для выражения чистой идеи художник-концептуалист использует минимальные художественные средства — текст. Концептуализм направлен на интеллектуальное осмысление арт-объекта, он порождает игру смыслов и множественность интерпретаций.

3. Симулякры и современное искусство

Термин «симулякр» впервые употребляется у Платона. По Платону, любая вещь есть симулякр, поскольку она является лишь отражением эйдоса. Ж. Бодрийяр впервые употребил термин «симулякр» по отноше-

нию к анализу социальной действительности. По Бодрийяру симулякр означает пустую реальность, фикцию, пустой знак; это изображение без оригинала, репрезентация чего-то, чего на самом деле не существует. Вся современная культура, связанная с культурой общества потребления, является, по мнению Бодрийяра, культурой симулякров [6]. Так реклама, манипуляция сознанием при помощи создания новостей, слухи, глянец, социальные сети и компьютерные игры — все это является симулякрами.

Концепция «симулякра» часто находится в основе произведений современного искусства: так симулякр является концептуальной сущностью поп-арта. Искусство супермаркета, эстетизирующее банку «Кока-колы», портреты кинозвезд, банки супа «Кэмпбэлл», тесно связано с философией общества потребления и рекламой. Поп-арт намеренно хочет быть искусством банального, и в этом он похож на китч. В своих картинах и скульптурах художники поп-арта (Рой Лихтенштейн, Клас Ольденбург, Энди Уорхолл и др.) обращались к языку городской культуры, рекламы, комиксов, фотографии, дизайна, отчасти утверждая, а отчасти критикуя его. Состоявшаяся в 1968 году выставка «Документа 8» принесла художественное признание картинам, основанным на плоском цвете и простых формах, на скульптуре из дешевых материалов. Сегодня работы поп-артистов давно уже стали классикой искусства XX века, но их выставки по-прежнему вызывают горячий интерес у зрителя и споры о художественной сущности поп-арта, подтверждением чему стала выставка «Я, Энди Уорхолл» (2020) в новой Третьяковке.

Икона поп-арта Энди Уорхолл намеренно делал предметами изображения банальные вещи, связанные с американской культурой потребления. Поп-арт не изображает предметы в традиционном понимании, это не реализм. Предметом изображения для картин поп-арта служит реальность, уже опосредованная массмедиа: реклама, упаковка, фотографии, телевидение. Одной из самых известных широкому зрителю работ Уорхолла является серия раскрашенных в анилиновые цвета фотографий Мэрилин Монро — диптих 1962 года. У него также есть так называемая «золотая Мэрилин». Уорхолл поместил образ иконы стиля на обширное поле, которое охватило его как настоящая паспарту, и покрыл всю поверхность золотой краской, цветом небесного Иерусалима, который придавал иконам их вневременное действие, буквально превратив образ кинодивы в икону. Так художник

указывал на способ производства мифического образа в средствах массовой информации, который превращается в симулякр. У Э. Уорхолла есть также серия работ, посвященная автокатастрофам и электрическому стулу: она представляет собой раскрашенные в характерной уорхолловской манере газетные снимки со сценами автокатастроф и снимки электрического стула. С одной стороны, здесь мы видим обращение художника к теме смерти, попытка «заговаривания» смерти, то есть снятие страха перед ней посредством приема тиражирования. С другой стороны, смерть, опосредованная массмедиа, уже не так страшна для нас: мы не воспринимаем известие о смерти, полученное из новостей, так лично, как если бы это была смерть близкого нам человека, это уже не экзистенциальное переживание смерти. Опасность симулякров состоит в том, что они порождают гиперреальность, за которой ничего не стоит.

По Бодрийяру, поп-арт является формой современного искусства, выражающей логику знаков и потребления, он также сам является результатом моды и сам выступает как чистый объект потребления [5, с. 197]. Работы художников поп-арта, особенно Уорхолла, были коммерчески успешными. Уорхолл создал новый тип художника: художника-шоумена, светскую фигуру, противопоставив его трагической фигуре художника-отшельника, человека не от мира всего, которую мы наблюдаем в классическом искусстве. На специально созданной «Фабрике» Уорхолл организовал конвейерное производство картин, основанное на разделении труда. Изготовление картин происходило наполовину механически, наполовину вручную, посредством использования техники трафаретной печати. Такой способ производства произведений искусства противоречил классическому пониманию искусства как уникального и рукотворного, но являлся отражением постмодернистской идеи «смерти автора» и «смерти искусства», предшествовал рождению концептуализма. По нашему мнению, поп-арт следует рассматривать как разновидность концептуализма в искусстве.

Работа с симулякрами советской действительности находится, по нашему мнению, в основе соц-арта, изобретенного в 1970-х художниками-концептуалистами, представителями московского концептуализма, А. Меламидом и В. Комаром. Издевка над советской идеологией и одновременно ностальгия по ней является концептуальной идеей всего творчества Комара

и Меламида. По сути, советская идеология — это тоже симулякры, поскольку часто имело место замалчивание новостей, представление информации в искаженном виде (фейк-ньюс), что отражено в перформансе «Котлеты «Правда» или биточки пресные» (1975), где художники на самом деле делают узнаваемые котлеты из советских столовых из газеты «Правда» — главного рупора политической власти. Карнавальная стихия игры, нарушение всяческих табу в искусстве позволяла русским концептуалистам избавиться от страха перед советским режимом, комплекса неполноценности перед Западом. Воссоединение с пространством западного арт-мира символически выразилось в работах эпохи перестройки «Горби» (1989) и «Ленин-кока-кола» Александра Косолапова и «Сталин и Мэрилин» (1992) Леонида Сокова, где переплетаются разные идеологии: поп-арт с соц-артом.

Понятие симулякра в современном искусстве противостоит классическому понятию искусства как мимесиса (подражания, воспроизведения), возникшему в античности. Понятие мимесис в античности было связано с имитацией жизнедеятельности мира природы в искусстве. Так, у Демокрита, например, ткачество есть подражание пауку, пение — птицам. У Платона искусство — это подражание внешней стороне мира, являющейся только видимостью высшего мира идей или эйдосов, то есть «подражание подражанию». В искусстве XX века искусство теряет свою функцию подражания природе: возникает беспредметная живопись, объектом изображения часто становится не реальный мир объектов, а его субъективное видение художником, возникает беспредметная живопись. До 1960-х годов, характеризовавшихся экономическим подъемом и потребительским бумом в Западной Европе, художественным откликом которых стал поп-арт, в современном искусстве господствует абстракция. Поп-арт возвращает в живопись объект изображения, но это не реальный объект, а симулякр.

После изобретения фотографии художники больше не изображают реальность, они изображают гиперреальность, что отражается в произведениях фотореалистов, которые начинают творить, исходя не из самой реальности, а из косвенной реальности фотографии, что они используют. В 1968 году американец Малкольм Морли повторил в живописи подвиг героя рассказа Борхеса, Пьера Менара, заново написавшего «Дон Кихота». Морли по фотографии создал точную копию картины голландского

живописца Яна Вермеера «Искусство живописи». Данный жест иллюстрирует тезис о «смерти автора», поскольку невозможно точно ответить на вопрос, кто является автором данного произведения: Вермеер, Морли или объектив фотокамеры. Данный метод — создание картины по фотографии — стал основой гиперреализма или фотореализма, возникшего в Америке в конце 1960-х годов и получившего распространение в Европе в 1970-е. Гиперреализм развил метод поп-арта, использовавшего готовые образы-симулякры, в том числе и фотографии, доведя механизацию живописи до чистой идеи. Таким образом, симулякр как постмодернистская разновидность мимесиса становится неотъемлемой характеристикой современного искусства. С понятием симулякра тесно связано понятие «китч» или «кэмп» в современном искусстве.

4. Китч и кэмп в современном искусстве

На выставках современного искусства мы часто можем столкнуться с китчевыми на первый взгляд арт-объектами. Под китчем в искусствоведении понимается все то, что недостойно высокого искусства, безвкусное, пошлое, то, что нравится всем: голливудские фильмы, гляцевые журналы, поп-музыка, безделушки и пр. Для классического искусства характерно дистанцирование от китчевых форм, поскольку они ассоциировались с духовным убожеством, низкими культурными запросами, обывательской манерой жизни. Американский арт-критик и теоретик искусства Гринберг в эссе «Авангард и китч» (1939) противопоставляет элитарный авангард низкому китчу. По Гринбергу, авангард и китч являются двумя главными тенденциями современного искусства, но авангард критик трактует как явление положительное, а китч получает у него негативную оценку. Китч, по мнению Гринберга, является продуктом индустриальной революции, его зарождение происходит, когда крестьяне переселяются в большие города и постепенно становятся пролетариями и мелкой буржуазией. Научившись читать и писать, они испытывают духовный голод, который и удовлетворяет китч. Китч — это «суррогат, который способен удовлетворить жажду тех, кто испытывал духовный голод, но был невосприимчив к произведениям подлинной культуры» [7]. Таким образом, у Гринберга категория «китча» имеет негативную оценку, недостойную высокого искусства. Картины Пикассо — это авангард, но

соцреализм и все советское искусство, по мнению Гринберга, — это уже китч.

Искусство второй половины XX века переосмысливает категорию китча, делая его продуктом деконструкции искусства. Намеренно китчевые объекты наделяются современными художниками новыми смыслами, превращая китч в художественный прием. Сушилка для бутылок, колесо или «Фонтан» М. Дюшана — это тот же китч, поскольку банальный предмет становится арт-объектом, но это также и начало концептуализма в искусстве. Китч или кэмп — это феномен подражания или пародии на «настоящее искусство», продукт симулякра в современной художественной индустрии. Кэмп — понятие, введенное искусствоведом Сьюзен Зонтаг, которым она обозначает разновидность китча, окрашенного сознанием самоиронии, не претендующего на статус «высокого искусства» [20, с. 129].

Примером использования китча в контексте современного искусства является экспозиция «Тривиальной эмблематики» в разделе «Параллельные художественные миры» в выставочном проекте «Документы 5» (1972) куратора Х. Зеемана. На выставке в качестве художественных артефактов были выставлены расписные пивные кружки, игрушки, сувениры, безвкусовые статуэтки из фарфора, рядом демонстрировались предметы культа и политические плакаты. На первый взгляд, кажется, что все эти артефакты не имеют никакого отношения к искусству. Однако важнейшим результатом экспозиции куратора данной выставки Х. Зеемана стала постановка вопроса о том, какие художественные формы имеют право называться искусством и где критерии такого различия. Искусство второй половины XX века снимает вопрос о «сильных» и «слабых» формах, больше нет высокого и низкого искусства, искусство становится более демократичным, по этому пути идет поп-арт, оп-арт и концептуализм. И в то же время, несмотря на кажущуюся внешнюю простоту, оно обращается к интеллектуальному осмыслению, к философской рефлексии по поводу увиденного.

Ярким примером использования китча в качестве выразительного средства является творчество американского художника Джеффа Кунса, делающего масштабные скульптуры в виде копий детских игрушек и воздушных шаров. Работы Кунса — это китчевые арт-объекты. Почему Д. Кунс делает скульптуры из высокотехнологизированных материалов, являющиеся точной копией детских игрушек (надувного зайца и пр.),

раскрашенные в вызывающе-безвкусовые анилиновые цвета? Это авторский прием, в основе которого находится обращение к поп-арту, к философии общества потребления, к реди-мэйдам М. Дюшана, а также к философии гедонизма. Поп-арт делал предмет искусства готовые объекты — фотографии звезд, этикетки, упаковки, — все то, что ранее считалось китчем, недостойным высокого искусства, наделяя их концептуальным смыслом и вводя важное для постмодернизма понятие симулякра. Работу Кунса — это тот же своего рода поп-арт, но художник сознательно делает акцент на их китчевом характере. Рассматривая работы Д. Кунса, каждый из нас может почувствовать свое детское «я», вспомнить радостное детское ощущение реальности; недаром, что работы Кунса всегда яркие и жизнерадостные. По мнению, М. В. Бирюковой, китч у Кунса не вызывает эстетического отторжения благодаря авторской иронии, перемещающей образы художника из профанной области дешевого китча в более интеллектуальную область кэмп [4, с. 130].

Говоря о влиянии китча на современное искусство, необходимо сказать о движении «новых реалистов», которое возникает в Европе в 1960-х годах. «Новые реалисты» работали с городским мусором — рванными рекламными плакатами, киноафишами, пищевыми отбросами, хламом, превращая его в арт-объекты. Так, например, «аккумуляции» французского художника Армана представляют собой мусор, заключенный в витрины из прозрачного пластика и претендуют на статус современной скульптуры. Китчевый выбор материала содержит критику по отношению к обществу потребления. Если американские художники поп-арта работали с образцами «товарного рая», то «новые реалисты», используя китч, создавали образ «товарного ада», изнанки цивилизации. Таким образом, китч в искусстве второй половины XX века — начала XXI больше не имеет негативного значения, он становится приемом, сознательно используемым художником.

5. «Смерть автора» и «смерть искусства»

Концепция «смерти автора», важная для понимания сути современного искусства, принадлежит Р. Барту. Барт впервые выступил против истолкования произведения искусства исходя из личности автора, его исторической и культурной принадлежности. По Барту, текст подобен ткани,

сотканной из цитат, взятых из «бесчисленных центров культуры», а не из одного индивидуального опыта. Писатель «рождается одновременно с текстом, ни в коей мере не обладает бытием во время, до или после написания, и не является субъектом с книгой в качестве предиката, — пишет Барт [3, с. 224]. Исходя из концепции Барта, произведение искусства рождается здесь и сейчас, создается заново в сознании интерпретатора, то есть зрителя, зритель не только считывает смысл, заложенный автором, но и сам творит свой собственный смысл. Произведение современного искусства инициирует его внутренний экзистенциальный и культурный опыт и порождает его личностное понимание данного произведения. Концепция Барта снимает такие вопросы, как «что хотел сказать автор», «в чем главная идея произведения» и т. п., потому что читатель имеет дело с текстом (произведением искусства), а не с автором, читатель волен интерпретировать любое произведение так, как ему заблагорассудится. Смерть автора в концепции Барта обусловлена самой сущности современного искусства, которое имеет игровой характер. В современном мире писатель или художник не может создать ничего нового, поэтому его деятельность ограничивается компиляцией, пародированием, стилизацией уже созданных ранее произведений. Отсюда все попытки преодолеть всякое искусство в визуальном искусстве XX — XXI века: стремление создать живопись без живописи, традиция реди-мэйда, изобретение новых форм изобразительного искусства, таких как перформансы и инсталляции. «Коль скоро под живописью понимается придание эстетической ценности цветам, женщинам, эротике, повседневности, искусству, дада, психоанализу и войне во Вьетнаме, то мы не живописцы», — такой текст сопровождал одну из выставок группы художников-концептуалистов БМПП в 1967 году [10, с. 24]. Художники данной группы ставили своей целью деконструкцию картины, они писали исключительно геометрические абстракции, уподобляя себя рабочим, изготавливающим детали по заданным чертежам, тем самым художники группы стремились к демистификации искусства.

Поскольку зритель волен интерпретировать произведение искусства так, как ему заблагорассудится, и не существует единственной раз и навсегда данной интерпретации произведения искусства, то современное искусство меняет свои отношения со зрителем, приобретая интерактивный характер, появляется тенденция к коллективным спо-

собам организации художественной активности (хеппенинг, перформанс); современное искусство стремится вовлечь зрителя в художественный процесс. Проиллюстрируем данный тезис на примере перформанса Ико Оно «Отрежь» (или «Отрежь кусок», 1965), суть которого состояла в том, что художница позволила зрителям отрезать любые куски ткани с ее одежды. Философский смысл данного перформанса состоит в том, что женское тело, которое исторически было объектом эстетического созерцания, трансформируется в жест политического действия против насилия, сексизма и расизма. Перформанс «Отрежь кусок» поднимает также вопрос о природе взаимоотношений художника и зрителя. Одной из главных целей этой работы была бескорыстная отдача всего желаемого зрителям.

Идею «смерти автора» и «смерти искусства» демонстрирует также перформанс немецкого художника И. Бойса «Как объяснить картины мертвому зайцу» (1965). Суть его состояла в том, что художник, обмазав лицо медом в шапочке из золотой фольги, держал на руках чучело зайца и что-то бормотал ему, сидя спиной к зрителям. Смысл перформанса можно интерпретировать следующим образом: художник неслучайно использует чучело зайца, поскольку заяц — животное с широким, многовековым символическим значением во многих религиях. В древнегреческой мифологии он ассоциировался с богиней любви Афродитой, у римлян и германских племен заяц служил символом плодородия, а в христианстве он ассоциировался с мифом о Воскресении. Сам Бойс объяснял, что заяц для него является символом воплощения того, что человек может сделать только в воображении. Также он отмечал, что заяц роет норы, строя себе дом в земле, таким образом, воплощаясь в земле. Данная интерпретация также подтверждается «маской», которую Бойс носил во время своего выступления: золото как символ силы Солнца, мудрости и чистоты, а мед как германский символ возрождения. Философский смысл перформанса раскрывается также в теме одиночества, непонимания между художником и зрителем (Бойс сидел к своим зрителям спиной), отсылающим к фигуре художника как отшельника, одинокого индивидуалиста, мученика или жертвы. Бойс объясняет смысл картин чучелу мертвого зайца, тем самым говоря о «смерти автора» и о «смерти искусства» в целом, о непонимании, царящем между зрителем и художником, но лицо его обмазано медом — символом жи-

вой человеческой мысли, что все-таки все-ляет оптимизм и надежду на будущее современного искусства. Бойс поясняет смысл перформанса: «Намазывая голову медом, я определенно делаю нечто имеющее отношение к мышлению. Способность человека состоит не в производстве меда, но в размышлении, в производстве идей. Таким образом, характер мышления, подобный смерти, становится вновь жизнеподобным. Так как мед, безусловно, живая субстанция. Человеческое мышление тоже может быть живым» [16].

Вывод. Резюмируя все вышесказанное, можно констатировать, что искусство второй половины XX века — начала XXI предстает как визуальная философия. По мнению А. Бадью, философия периодически «подшивается» к различным типам дискурса: так в случае с современным искусством мы имеем дело с философией, подшитой к искусству или дискурсу художественному. Это проявляется в двояком процессе. С одной стороны, само искусство становится предметом осмысления для профессиональных философов, подтверждением чему является постмодернистская философия в целом и работы Ж. Деррида, Ж. Бодрийяра, Ж. Делеза в частности. С другой стороны, «подшивание» философии к искусству проявляется также в том, что художники, которые не являются профессиональными философами, строят свои работы, опираясь на философские концепты «смерти автора» и «смерти искусства», симулякра, деконструкции (деконструкция как прием и как концепт), китча. Современное искусство в целом обретает концептуальный характер, что сближает философию и искусство, делая последнюю более доступной для широкого зрителя, поскольку посетив выставку современного искусства, зритель не сможет понять суть произведений современных художников, не ознакомившись философскими первоисточниками. Таким образом, современное искусство и философия находятся в непрерывном диалоге.

1. Андреева Е. Ю. Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб. : Изд-во Ивана Лимабха, 2011. 512 с.
2. Бадью А. Манифест философии. СПб. : Machina, 2003. — 184 с.
3. Барт Р. Смерть автора. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, 1984. 334 с.
4. Бирюкова М. В. Философия кураторства. СПб. : Дмитрий Буланин, 2018. 336 с.
5. Бодрийяр Ж. Общество потребления. М. : АСТ, 2020. 384 с.

6. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Тула : Тульский полиграфист, 2013. 204 с.

7. Гринберг К. Авангард и китч. URL: <https://www.photographer.ru/cult/theory/3000.html> (дата обращения: 06. 01. 2020).

8. Деррида Ж. О грамматологии / пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. М. : Ad Marginem, 2000. 512 с.

9. Дядык Н. Г., Конфедерат О. В. Концептуальный фильм как форма философствования (экзистенциальная проблематика фильмов В. Вендерса) // Социум и власть. 2019. № 3 (77). С. 95—106.

10. Дядык Н. Г. Концептуальное искусство как способ философствования: живопись вместо философии // Социум и власть. 2020. № 1 (81). С. 104—115.

11. Кошут Д. Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543—563.

12. Обухова А. Е, Орлова М. В. Живопись без границ от поп-арта к концептуализму: альбом. М. : Галарт : Олма-Пресс, 2001. 176 с.

13. Платон. Государство. М. : Академический Проект, 2015. 400 с.

14. Сол Левитт. Параграфы о концептуальном искусстве. URL: http://contemporaryartists.ru/Paragraphs_on_Conceptual_Art.html (дата обращения: 06. 01. 2020).

15. Duve Th. de. The Definitively Unfinished Marcel Duchamp. Halifax : Nova Scotia College of Art and Design ; Cambridge : MIT Press, 1991. 488 p

16. Encyclopedia of World Biography on Joseph Beuys. URL: <https://www.britannica.com/biography/Joseph-Beuys> (дата обращения 7.02.2021).

17. Fontaine C. Ready-Made Artist and Human Strike: a few Clarifications. URL: http://www.ubu.com/papers/Fontaine_Readymade.pdf (дата обращения: 06.01.2020).

18. Graham L. Duchamp & Androgyny: Art, Gender, and Metaphysics. Berkeley : No-Thing Press, 2003. 88 p.

19. Greenberg C. Art and Culture: critical Essays. Beacon Press, 1961. 278 p.

20. Sontag S. Against Interpretation and Other Essays. New York : Farrar, Strauss & Giroux, 1966.

References

1. Andreeva E.Yu. (2011) Vse i Nichto: Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroj poloviny XX veka. St. Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limabha, 512 p. [in Rus].
2. Bad'ju A. (2003) Manifest filosofii. St. Petersburg, Machina, 184 p. [in Rus].
3. Bart R. (1984) Smert' avtora // Izbrannye raboty: Semiotika. Pojetika. Moscow, Progress, 334 p. [in Rus].
4. Birjukova M.V. (2018) Filosofija kuratorstva. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin, 336 p. [in Rus].
5. Bodrijar Zh. (2020) Obshestvo potreblenija. Moscow, Izdatel'stvo AST, 384 p. [in Rus].
6. Bodrijar Zh. (2013) Simuljaky I simuljacija. Tula, Tul'skijpoligrafist, 204 p. [in Rus].
7. Grinberg K. Avangardikitch. Available at: <https://www.photographer.ru/cult/theory/3000.html>, accessed 06.01.2020 [in Rus].
8. Derrida Zh. (2000) O grammatologii. Moscow, Ad Marginem, 512 p. [in Rus].

9. Djadyk N. G., Konfederat O. V. (2019) *Socium i vlast'*, no. 3 (77), pp. 95—106 [in Rus].
10. Djadyk N. G. (2020) *Socium i vlast'*, no. 1 (81), pp. 104—115 [in Rus].
11. Koshut D. (2001) *Iskusstvoznanie*, no. 1, pp. 543—563 [in Rus].
12. Obuhova A. E, Orlova M. V. (2001) *Zhivopis' bez granicot pop-arta k konceptualizmu*. Moscow, Galart, Olma-Press, 176 p. [in Rus].
13. Platon (2015). *Gosudarstvo*. Moscow, Akademicheskij Proekt, 400 p. [in Rus].
14. Sol Levitt. Paragrafy o konceptual'-nomiskusstve. Available at: http://contemporary-artists.ru/Paragraphs_on_Conceptual_Art.html, accessed 06.01.2020 [in Rus].
15. Duve Th. De (1991). *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, Cambridge, MIT Press, 488 p. [in Eng].
16. Encyclopedia of World Biography on Joseph Beuys. Available at: <https://www.britannica.com/biography/Joseph-Beuys>, accessed 07.02.2021 [in Eng].
17. Fontaine C. Ready-Made Artist and Human Strike: a few Clarifications. Available at: http://www.ubu.com/papers/Fontaine_Readymade.pdf, accessed 06.01.2020 [in Eng].
18. Graham L. (2003) *Duchamp & Androgyny: Art, Gender, and Metaphysics*. Berkeley, No-Thing Press, 88 p. [in Eng].
19. Greenberg C. (1961) *Art and Culture: critical Essays*. Beacon Press, 278 p. [in Eng].
20. Sontag S. (1966) *Against Interpretation and Other Essays*. New York, Farrar, Strauss & Giroux [in Eng].

For citing: Dyadyk N.G. Art of the second half of XX — early XXI centuries as visual philosophy // *Socium i vlast'*. 2021. № 1 (87). P. 95—106. DOI: 10.22394/1996-0522-2021-1-95-106.

DOI: 10.22394/1996-0522-2021-1-95-106

UDC 7.01

ART OF THE SECOND HALF OF 20th — EARLY 21st CENTURIES AS VISUAL PHILOSOPHY

Natalia G. Dyadyk,

South Ural State Humanitarian
Pedagogical University,
Associate Professor of the Department Chair
of Philosophy and Cultural Studies,
Cand. Sc. (Philosophy).
The Russian Federation, 454080,
Chelyabinsk, prospect Lenina, 69.
E-mail: djadykng@cspu. Ru

Abstract

Introduction. The article is focused on studying the area of intersection of contemporary art and philosophy, it is a continuation of the research project on conceptual art and its intersection with philosophy, which we started earlier. By conceptual art, we mean art aimed at intellectual comprehension of what has been seen, art that appeals to thinking and generates philosophical meanings. But if earlier we explored conceptual cinema and mainly visual art of the early 20th century, then in this article we want to turn to the visual art of the second half of the 20th century — the beginning of the 21st century, which is also called contemporary art by art critics.

The empirical material of the study was the works of such contemporary artists as E. Warhol, D. Koons, D. Hirst, J. Ono, F. Bacon, I. Kabakov, D. Kosuth, the movement of “new realists” and photo-realists, the movement of Moscow conceptualists and etc. Contemporary art is one of the ways of understanding the world, visual philosophy, which is of interest for philosophical understanding.

The purpose of the article is to conduct a philosophical analysis of visual art of the second half of the 20th — early 21st centuries in order to identify its philosophical sources and content.

Methods. The author uses the following general scientific methods: analysis and synthesis, induction, deduction, abstraction. When analyzing works of conceptual art, we use hermeneutic and phenomenological methods, a semiotic approach. We also use the symbolic-contextual method of analyzing exhibition concepts, which is based on identifying the philosophical meanings and ideas of exhibitions of contemporary art.

Scientific novelty of the study. We regard contemporary art as a visual philosophy. Philosophizing, in our opinion, can exist in various forms and forms from everyday practical (the so-called naive philosophizing) to artistic-figurative, that is, visual. Philosophical ideas or concepts are born not only from professional thinkers, but also from artists. The artistic concepts of contemporary artists are similar to the concepts of philosophers, since the goal of both is to cognize the world and grasp being. We find and describe the area of intersection of modern philosophy and contemporary art, each of which is in a situation of crisis separately and continuous dialogue together.

Results. In the course of our research, we identify and describe the philosophical origins of visual art in the second half of the twentieth century - early twenty-first century: postmodern philosophical consciousness, conceptualism, the idea of “death of the author” and “death of art”, simulacrum, kitsch and camp, the method of deconstruction and its application in modern art.

Conclusions. Visual art of the second half of the 20th century — early 21st century is a visual form of philosophical questioning about the essence of art itself, about the existence of a person and being in general. The works of contemporary artists are based on philosophical problems: meaning, speech and meaning, the ratio of the rational and the irrational, the problem of abandonment and loneliness of a person, the problem of the “death of the author” and the alienation of the creator from his work, the idea of the impossibility of objective knowledge of reality.

Keywords:
concept art,
kitsch,
simulacrum,
deconstruction,
camp.