

УДК 1

DOI: 10.34670/AR.2023.30.49.017

К проблеме расширения содержания категории эстетического на основе исторических и новых художественных практик

Силантьева Анастасия Андреевна

Студент,

Московский государственный институт культуры,
141406, Российская Федерация, Химки, ул. Библиотечная, 7;
e-mail: nstssilanteva@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена комплексному исследованию феномена эстетизации реальности в контексте взаимосвязи художественных практик с социально-политическими процессами и явлениями. В статье выяснены особенности инсталляции как формы эстетизации опыта. Проанализированы концепции В.Беньямина, М.Хайдеггера, Б. Гройса и др. Специальное внимание уделяется анализу значения авторской интерпретации в понимании эстетического. Автор стремится проследить процесс трансформации классического понимания эстетического на основе художественных практик XIX-XX веков. В заключение раскрывается новое содержание эстетического как категории, требующей своей дальнейшей разработки в современной эстетической теории. К известному в истории эстетики пониманию онтологии эстетического через его объективное и субъективное существование современные практики, к которым относятся практики художественного творчества, инсталляции, интерпретационные практики восприятия художественных произведений художниками и учеными, добавляется новое содержание. Данное содержание расширяет онтологию эстетического, делает ее актуальной, но и более сложной. Само эстетическое выступает категорией, требующей своей дальнейшей разработки в современной эстетической теории.

Для цитирования в научных исследованиях

Силантьева А.А. К проблеме расширения содержания категории эстетического на основе исторических и новых художественных практик // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 5А-6А. С. 125-132. DOI: 10.34670/AR.2023.30.49.017

Ключевые слова

Эстетика, эстетизация, современное искусство, художественные практики, философия искусства, авангард, субъективизм.

Введение

Сложность в раскрытии значений категорий эстетической теории состоит, прежде всего, в осмыслении онтологической реальности, отражаемой в них. Вопрос о природе красоты требует от отвечающего на него позиции относительно бытия или не-бытия определенных сущностей и их содержания. В связи с тем, что в художественном образе отражается отношение человека к сущему и особенное для эпохи, к которой оно принадлежит, понимание истины, нам представляется необходимым выявление отношения эстетических категорий и онтологических представлений. Онтологический подход к художественному творчеству позволяет обнаружить истоки поворота к деконструкции классической эстетики через определенное истолкование сущего. Таким образом, наука о культуре и ее методология способны выявить, какие виды сущностей постулирует эстетическая теория: подход науки о культуре более объективен в том смысле, что он менее склонен быть введенным в заблуждение научными и другими предубеждениями или предрассудками одного языка или культуры по двум причинам. Первая заключается в том, что он не предполагает определенного метода, такого как поиск причин, и не предполагает, что все обычаи и концепции должны быть определенного рода. Вторая причина заключается в том, что культурологический подход позволяет увидеть значимые связи, которые ранее были невидимы во взглядах, предлагаемых языком и культурой человека.

Основная часть

Начиная с XIX века, эстетика переосмысливается таким образом, чтобы она была вписана в более широкий контекст философии человеческой культуры. Вместе с тем само понятие «эстетического» претерпевает трансформацию: из относительно четкой концепции оно превратилось в разнообразное и хаотичное понятие, отражающее сложную реальность, которая и является ее объектом изучения. Так актуальное определение эстетизации, при повышенном внимании к роли, которую она играет для сферы современного искусства, может стать возможным ключом к пониманию некоторых художественных практик. В наиболее широком определении явления, эстетизация характеризуется повышением эстетического аспекта опыта и восприятия. В философии середины XX века отмечается активное перестраивание классического понимания категорий эстетики. Так, в 1947 году в свет выходит «Диалектика Просвещения» Макса Хоркхаймера и Теодора Адорно, в которой авторы одновременно критикуют и Аристотеля, и Платона в связи с определением мимесиса – одной из основных категорий эстетики, характеризующейся в способности искусства подражать «природе» [Хоркхаймер, Адорно, 1997].

Общее между Платоном в Древней Греции, а также Августином и Фомой Аквинским в Средние века – позиция, согласно которой красота существует вне человеческого разума, что делает ее объективной: тем самым, в контексте реализма, природа красоты открывалась людям, а не создавалась ими. В современной философии и теории искусства акцент переместился в область субъективного, что стало определяющей целью деятельности философа. Следовательно, современное понимание эстетизации, а значит и категории эстетического, наполняется содержанием того, что определяется субъектом как красивое. Существует определенное заблуждение, что, рассматривая красоту исключительно как объективную, мы приносим в жертву личный опыт и удовольствие, которые являются частью созерцания предметов. Онтология эстетических объектов содержит в себе свойство продуцировать в субъекте ощущение красоты, в противном случае все объекты действительности следовало бы толковать как эстетические. Другое дело, что свойство красоты объекта раскрывается не

каждому.

Выявление места и состояния искусства в эпоху эстетизации – одна из ключевых проблем исследования эстетической проблематики как в прошлом, так и в нынешнем столетии. В философской традиции XX века этот вопрос, в частности, прослеживается у Жана Бодрийера в работе «Прозрачность зла», одна из глав которой посвящена «Трансэстетике». Французский философ отмечает губительный характер эстетизации для искусства, которое как бы растворяется в ней [Бодрийер, 2000]. Позднее немецкий философ искусства Вольфганг Вельш выскажет мысль, что искусство реагирует на повсеместное распространение эстетического аспекта в человеческой жизни, и в ответ на его активное утверждение, например, искусство создает концепт-арт, то есть сознательно снижает уровень эстетического в самом себе [Ahlberg, 2001]. Модернизм с конца XIX века строился на идее построения жизни как произведения искусства: социальные и эстетические порядки, по модернистской теории, неразрывно связаны между собой. Оскар Уайльд, определяя современность, указывал на трансформацию, при которой уже не искусство подражает жизни, а жизнь – искусству. Далее Карл Маркс, утверждающий примат творческого духа в процессе производства, продолжает тезис Уайльда через критику классического различия праксиса (деятельности) и пойсиса (творчества), и формулирует концепт, при котором возможен переход из праксиса в пойсис, и наоборот [Буррио, 2016]. Исторически феномен эстетизации связывают с авангардом, стремящимся отождествить искусство и жизнь, что сообщает онтологический характер эстетическим категориям. Итальянский футуризм зашел довольно далеко в этой динамике, поскольку рассматривал все повседневные и специализированные действия и практики как потенциальные материалы для художественного производства, включая политику, как это иллюстрирует попытка футуристов создать свою собственную эстетизированную политическую партию вскоре после Великой войны. Автор «Манифеста футуристов» Филиппо Маринетти в одном из сочинений, посвященных эфиопской войне, утверждает однотипность современных методов ведения войны и художественных приемов, применяемых творцами. Тема подключения социальной практики к практике эстетической также является предметом интереса Гваттари, для которого, например, майские события 1968 года ретроспективно представляются эстетическим перформансом, который хотя и был подавлен правительством и средствами массовой информации, но заменил, по мнению Феликса Гваттари, «сциентистское видение мира производством субъективности» [Дьяков, 2006]. Таким образом, в начале и на протяжении всего XX века отмечается трансформация социальных и политических событий в эстетические, действующие по принципам художественного акта. Так, «Манифест футуристов» и принципы фашистской партии, Вальтер Беньямин в работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» называет чистым проявлением принципа «искусства ради искусства» [Беньямин, 1996].

Эстетизация опыта характеризуется переживанием настоящего как уже чего-то прожитого: манифест Маринетти открывается описанием провала собственной программы, на место которой придет следующее поколение творцов. Данная традиция принятия собственной неудачи развивается в предчувствие и прообраз грядущего краха, в связи с чем представляется необходимым топологическая фиксация произведений современного искусства. Согласно теоретику современного искусства Борису Гройсу, инсталляция, ставшая в наше время одной из главных художественных форм в границах contemporary art, помещает художественные творения – пусть на время – в устойчивый, закрытый, фиксированный контекст топологически четко определенного здесь и сейчас [Groys, 2009]. Инсталляция, по Гройсу, носит подлинно политический и социальный характер. Растущее значение инсталляции как художественной

формы очевидно связано с новой эстетизацией опыта, отмечаемой в XX веке. Стоит отметить, что инсталляция носит политический характер не только потому, что дает возможность документировать политические позиции, проекты, акции и события – даже если такое документирование является повсеместной художественной практикой, но и потому, что многие инсталляции так или иначе затрагивают тему феминизма, этнических меньшинств и проблем миграции, т.е. политические проблемы. Более важно то, что инсталляция сама по себе есть пространство принятия решений – и в первую очередь решений, касающихся различия между старым и новым, консервативным и прогрессивным, традиционалистским и либеральным. Данные бинарные оппозиции являются центральными различиями, определяющими политические и религиозные альтернативы современности. Иными словами, обобщая вышесказанное, актуализация инсталляции как художественной практики может быть связана с необходимостью топологической фиксации нашего настоящего, которое не успев произойти, уступит место новым течениям и идеям. Вместе с тем, к моменту активного вхождения инсталляции в сферу contemporary art, размытие границ между социально-политическими и эстетическими практиками продолжает развиваться, в связи с чем инсталляция и становится пространством для отражения социальных и политических процессов как художественного акта. Таким образом, реализация компонентов природы субъективности путем временного прикрепления к гетерогенным экзистенциальным территориям становится одной из традиций современного искусства.

Гройс утверждает активную роль художника-создателя инсталляции в раскрытии скрытого суверенного измерения современного демократического порядка, который политика, по большей части, пытается скрыть. Данный тезис Бориса Гройса отсылает нас к инсталляционной практике Альфредо Яра. В качестве иллюстрации высказывания можно привести одну из наиболее известных работ нью-йоркского современного художника: «Один миллион финских паспортов» 1995 года. Финляндия имеет исторически жесткую иммиграционную политику; как убежденные националисты финны принимают лишь крошечную долю заявлений о предоставлении гражданства, которые они получают. При этом доля является несравнимо меньшей, чем в других странах. Отмечая данный феномен, Яр сумел распечатать один миллион финских паспортов, чтобы визуализировать число людей, которые должны были бы быть национализированы как граждане Финляндии, но не стали ими. Для избежания упрека в игнорировании безопасности паспорта были помещены за крепостью из пуленепробиваемого стекла, а после окончания выставки паспорта были сожжены. Сам Альфредо Яр наделяет пространство инсталляции не только онтологией физического мира, но, социальной, политической, культурной онтологией.

В работе «Время картины мира» Мартин Хайдеггер высказывает мысль, что в связи с «эстетическим подходом» произведения искусства становятся отражением субъективного прожитого опыта и выражением человеческой жизни. Хайдеггер критикует эстетический подход, который привел западное человечество к пониманию и переживанию произведения искусства таким образом, чтобы скрыть его истинное значение. Это связано с тем, что в конце 1930-х гг. он назовет «субъективизмом» – основным направлением, в котором движется современная эпоха [Хайдеггер, 1993]. Современный субъективизм обозначает стремление человеческого субъекта к достижению полного контроля над всеми объективными аспектами реальности, что привело к трансформации самого человеческого субъекта в еще один объект. Стоит вспомнить Филиппо Маринетти, которой стремился «металлизировать человеческое тело», превращая его тем самым в арт-объект.

Произведения искусства, согласно Хайдеггеру, раскрывают суть вещей и являют собой

истину [Хайдеггер, 2005]. Истина же, по Хайдеггеру, это несокрытость бытия. Важным фрагментом работы «Исток художественного творения» является анализ немецким философом одной из картин в серии «Башмаки» Ван Гога. Известно, что Хайдеггер неправильно истолковал суть картины: на ней изображена непосредственно обувь самого голландского художника, однако, анализ «Башмаков» Хайдеггером позволяет наиболее полно понять и осмыслить онтологический подход к художественному творению. Хайдеггер предполагает, что, изобразив башмаки максимально близко, пренебрегая фоном, лишив антропологизма картину (мы видим башмаки, а не человека в башмаках), Ван Гог удалось раскрыть сущность башмаков в контексте крестьянского бытия, которому они принадлежат. Хайдеггеру явственно представляется тяжелая работа в поле; как уставшая от многочасовой работы на земле, крестьянка возвращается домой и ставит башмаки в угол. В этом, по Хайдеггеру, и есть главный исток художественного творения – воспроизведение всеобщей сущности вещей, которые являются неотъемлемо частью исторического фона. Через критику эстетического подхода Хайдеггера, можно определить его основные принципы и особенности. При «эстетическом подходе» художественное произведение пренебрегает раскрытием сути бытия конкретной вещи, а стремится к раскрытию общей сущности вещей. Примером радикализации этого принципа могут служить произведения Энди Уорхола: изображения Уорхола, превращаясь в многочисленные вариации одного и того же сюжета, теряют свою целостность, «вещественность». Если прогнать Моно-Лизу или Мэрилин Монро через множество изменений - они превратятся в сочетание цвета и формы, где вещественный смысл картины утрачивается, подобно тому, как может быть утрачено вещественное значение слова при его многократном повторении [Гройс, 2020].

Философия базируется на дихотомии субъекта и объекта. Однако, когда к философскому анализу обращается конкретный философ, то данная дихотомия сводится к минимуму требованием раскрытия онтологии объекта. Подобный процесс можно наблюдать и в искусстве. Когда художник обращается к творчеству, то его эстетические представления онтологизируются. Поэтому эстетизация не должна отрываться от художественной практики, чтобы не перейти в экстремальный субъективизм, коим иногда выступает инсталляция. Таким образом, из учения Мартина Хайдеггера, дихотомия объект/субъект в нынешней эпохе субъективизма радикализируется, и разрыв между «природой» и «человеком» усугубляется. С одной стороны, современная эстетика, обращенная к опыту субъекта, обращает его в свой предмет интереса и стремится измерить и исследовать его эмоциональный и психологический опыт при контакте с произведением искусства. С другой стороны, художественное творение является и само по себе – проявлением субъективного опыта творца, художника. Данный принцип можно исследовать на примере практики реди-мейда: что необходимо теперь художнику, чтобы создать искусство? Взять предмет и назвать это художественным творением, при этом ясно, что суть этой вещи, хайдеггеровскую истину художник не раскрывает, а лишь предоставляет субъективный взгляд творца. Интересным кажется мнение Дюшана, высмеивающего вопросы онтологии и отрицающего существование «бытия».

Проблема снятия субъект-объектной дихотомии была актуализирована в философском учении Эдмунда Гуссерля, заключающееся в том, что все объекты признаются лишь как результаты интенциональной работы трансцендентального субъекта, то есть как феномены нашего сознания. Согласно гуссерлевскому учению, происходит не разрыв между объектом и субъектом, а, напротив, объективный мир существует лишь как конструированная реальность трансцендентальной intersubjectивности, то есть множества субъектов. В рамках гуссерлевского учения, Морис Мерло-Понти исследует в работе под названием

«Феноменология восприятия» проблему чувственного восприятия и выводит тезис, что благодаря чувствованию объект восприятия может стать сценой или *imago* целого отрезка жизни. Чувствование, по Мерло-Понти, есть не что иное, как это жизненное сообщение с миром, которое делает для нас мир привычным местом нашей жизни. Именно ему объект восприятия и воспринимающий субъект обязан своей плотностью. Чувствование – это своего рода интенциональная ткань [Мерло-Понти, 1999].

Заключение

На протяжении истории развития эстетики как философии искусства непрерывно трансформировался объект ее изучения: Кант допускал в область приложения эстетики пейзажи и все природные формы, чуть позже Гегель ограничил эту область особым классом объектов, представляющих собой творения духа. Романтическая эстетика, которой мы до сих пор отчасти верны, утверждает, что произведение искусства, рожденное человеческой субъективностью, выражает ментальный универсум того или иного субъекта. Данный тезис является лишь частным следствием общей мировоззренческой картины мира романтиков, которая была одним из определяющих факторов в формировании субъективизма двадцатого века. Романтизм перевернул изречение Канта, утверждающего, что причиной трудностей при познании является не окружающая действительность — объект, а субъект познавательной деятельности — человек, а точнее, его разум. Познавательные возможности (способности) человеческого разума ограничены: по мнению романтиков, напротив - если мы исследуем себя, то мы исследуем мир. Так, «объекты» современной эстетики, которая продолжает следовать романтической традиции, проистекают из человеческих отношений. Для творцов современного искусства становится важным выстраивание диалога между ними и зрителями, так как именно в процессе диалога в контексте топологической фиксации художественной практики, возможно репродуцирование социальной и политической реальности и ее познание. Вторя дюшановской формуле «картины создают зрителей», Жан-Люк Годар с суждением о том, что «образ требует двоих» идет дальше, утверждая диалог в качестве образотворчества: в самом начале образа уже должны идти переговоры, должен предполагаться Другой. Происходит конструирование согласно феноменологической традиции Эдмунда Гуссерля трансцендентальной intersubjectivity, при которой вещи реального и идеального познаются и находят отражение в художественных практиках именно как результаты intersubjectivity.

Таким образом, к известному в истории эстетики пониманию онтологии эстетического через его объективное и субъективное существование современные практики, к которым относятся практики художественного творчества, инсталляции, интерпретационные практики восприятия художественных произведений художниками и учеными, добавляется новое содержание. Данное содержание расширяет онтологию эстетического, делает ее актуальной, но и более сложной. Само эстетическое выступает категорией, требующей своей дальнейшей разработки в современной эстетической теории.

Библиография

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. 240 с.
2. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла. М., 2000. 258 с.
3. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М., 2016. 216 с.
4. Гройс Б. Частные случаи. М., 2020. 220 с.
5. Гуссерль Э. Картезианские размышления. М., 2010. 229 с.

6. Дьяков А.В. Феликс Гваттари: Шизоанализ и производство субъективности. Курск, 2006. 246 с.
7. Кант И. Критика способности суждения. М., 1994. 367 с
8. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999. 602 с.
9. Хайдеггер М. Время картины мира. М., 1993. 447 с.
10. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М., 2005. 526 с.
11. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. СПб., 1997. 312 с.
12. Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. М., 1979. 372 с.
13. Ahlberg L.-O. Aesthetic, philosophy of culture and 'The aesthetic turn' // *Filozofski vestnik*. 2001. XXII. P. 21-42.
14. Gizela H. Extended Aesthetic Experience in Contemporary Art // *Pragmatism Today*. 2014. Vol. 5. Is. 2. P. 67-72.
15. Groys B. Installation of politics. 2009. URL: <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>
16. Margolis J. All the Turns in "Aestheticizing" Life // *Filozofski vestnik*. 1999. XX. 2. P. 185-202.
17. Markin P.B. The growing Aestheticization of Society, Culture and Everyday Life. 2016. P. 81-115.

Aestheticization of experience in modern artistic practices

Anastasiya A. Silant'eva

Student,
Moscow State Institute of Culture,
141406, 7, Bibliotechnaya str., Khimki, Russian Federation;
e-mail: nstssilanteva@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the problem of the phenomenon of aestheticization in the context of the relationship of artistic practices with sociopolitical processes and phenomena. The aim of the study is to determine the features of installation as a form of aestheticization of experience. The article analyses conceptions of Walter Benjamin, Martin Heidegger, Boris Groys. Considerable attention is paid to the analysis of the meaning of the author's interpretation in the comprehension of the aesthetic. The author of the paper seeks to trace the process of transformation of classical aesthetic categories based on the artistic culture of the XIX-XX centuries. In conclusion, the new content of the aesthetic is revealed as a category that requires further development in modern aesthetic theory. Thus, the well-known in the history of aesthetics understanding of the ontology of the aesthetic through its objective and subjective existence, modern practices, which include the practice of artistic creativity, installations, interpretive practices of the perception of works of art by artists and scientists, are added with new content. This content expands the ontology of the aesthetic, makes it relevant, but also more complex. The aesthetic itself is a category that requires its further development in modern aesthetic theory.

For citation

Silant'eva A.A. (2023) K probleme rasshireniya sodержaniya kategorii esteticheskogo na osnove istoricheskikh i novykh khudozhestvennykh praktik [Aestheticization of experience in modern artistic practices]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (5A-6A), pp. 125-132. DOI: 10.34670/AR.2023.30.49.017

Keywords

Aesthetics, aestheticization, contemporary art, artistic practices, philosophy of art, avant-garde, subjectivism.

References

1. Ahlberg L.-O. (2001) Aesthetic, philosophy of culture and 'The aesthetic turn'. *Filozofski vestnik*, XXII, pp. 21-42.
2. Baudrillard J. (2000) *Prozrachnost' Zla* [The Transparency of Evil]. Moscow.
3. Benjamin V. (1996) *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti* [The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility]. Moscow.
4. Bourriaud N. (2016) *Relyatsionnaya estetika. Postproduksiya* [Relational Aesthetics / Postproduction]. Moscow.
5. D'yakov A.V. (2006) *Feliks Gvattari: Shizoanaliz i proizvodstvo sub"ektivnosti* [Felix Guattari: Schizoanalysis and the production of subjectivity]. Kursk.
6. Gizela H. (2014) Extended Aesthetic Experience in Contemporary Art. *Pragmatism Today*, 5, 2, pp. 67-72.
7. Groys B. (2020) *Chastnye sluchai* [Particular Cases]. Moscow.
8. Groys B. (2009) *Installation of politics*. Available at: <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/> [Accessed 05/05/2023]
9. Heidegger M. (2005) *Istok khudozhestvennogo tvoreniya* [The Origin of the Work of Art]. Moscow.
10. Heidegger M. (1993) *Vremya kartiny mira* [The Age of the World Picture]. Moscow.
11. Horkheimer M., Adorno T. (1997) *Dialektika Prosveshcheniya. Filosofskie fragmenty* [Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments]. St. Petersburg.
12. Husserl E. (2010) *Kartezijskie razmyshleniya* [Cartesian Meditations]. Moscow.
13. Kant I. (1994) *Kritika sposobnosti suzhdeniya* [Critique of Judgment]. Moscow.
14. Margolis J. (1999) All the Turns in "Aestheticizing" Life. *Filozofski vestnik*, XX, 2, pp. 185-202.
15. Markin P.B. (2016) *The growing Aestheticization of Society, Culture and Everyday Life*.
16. Merleau-Ponty M. (1999) *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception]. St. Petersburg.
17. Shestakov V.P. (1979) *Ocherki po istorii estetiki. Ot Sokrata do Gegelya* [Essays on the history of aesthetics. From Socrates to Hegel]. Moscow.