

УДК 7.01

## «Трансэстетическая сфера симуляции» в пространстве современного искусства

**Хабибулина Лилия Фэатовна**

Кандидат философских наук,  
Доцент кафедры всемирного культурного наследия,  
Казанский (Приволжский) федеральный университет,  
420008, Российская Федерация, Казань, ул. Кремлевская, 18;  
e-mail: lilia-fiat@mail.ru

### Аннотация

Следуя за логикой Жана Бодрийера, декларирующего исчезновение искусства, которое разыгрывается по сценарию «трансэстетической симуляции», автор проводит реконструкцию историко-теоретического материала, составившего идейное наследие теории симуляции. В статье эксплицируется понятие современного искусства, рассматриваются основные признаки современного искусства как теоретической модели, осмысляются идеи его ярких представителей, по сценарию которых разыгрывается трансэстетическая симуляция. Ее исток берет начало в модерне как тотальном проекте по переустройству мира. С этого понятного человеку стремления берет начало идея всеискусства, основанная на вере в возможность полного преобразования жизни. Она вырастает, в том числе, и на желании радикальным образом изменить существующую реальность, которую не в состоянии вытерпеть ни один настоящий художник, увлеченный философскими вопросами мироздания. Постмодернизм в искусстве, отрицающий теоретические концепты модерна, основным из которых является вера в прогресс, выражается в иррациональном видении реальности, которое предоставляет возможность зафиксировать жизнь такой, какая она видится автору субъективно в определенный момент истории. На следующем витке благодаря отходу от теории мимесиса, позволяющей рассматривать искусство, как только подражание действительности, художник создает уже видимость реальности, намеренно ее искажая. Искусство множится повсеместно, при этом художником может быть уже каждый человек. Автор приходит к убеждению, что симулированное искусство стало и остается жизнеспособным и включенным в общую для всех реальность.

### Для цитирования в научных исследованиях

Хабибулина Л.Ф. «Трансэстетическая сфера симуляции» в пространстве современного искусства // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2018. Том 7. № 2А. С. 179-185.

### Ключевые слова

Ж. Бодрийер, симуляция, симулякры, современное искусство, рынок симулированного искусства.

## Введение

Как верно подметил Декарт, люди должны договориться о смысле слов, тогда половина проблем будет решена. Слова содержат суть вещей, смыслы, хотя бы этимологические. Старославянское слово «искусство» в значении «искушаю, допрашиваю» и даже «пытаю» отличается от английского «art», пришедшего из латыни со значением «ремесло, занятие, искусство». Также как, и от греческого «techne» со значением «умение, ремесло, искусство». Получается, художник допрашивает природу, пытается зрителя. Более позднее значение искусства – искусственно сделанное, собранное. Элемент ремесленничества присутствует в определении искусства. Художник смотрит на мир взглядом человека определенной эпохи и делится всем, что имеет. Внутри него что-то складывается, и он, буквально, своим ремеслом создает нечто.

Что поменялось в современном искусстве, если сейчас все настойчивей звучит тезис Бодрийера о смерти настоящего искусства, которое пытаюсь «возрасти посредством симуляции, вскоре прекратит свое существование, уступив место гигантскому искусственному музею искусств и разнузданной рекламе» [Бодрийер, 2015, 98].

## О современности искусства и искусстве современности

К современному искусству отношение часто скептическое, считается, что о нем не стоит много говорить. Современное искусство – «так называемое искусство» приобретает уничижительный смысл. В чем причина столь распространенного отношения? Для начала необходимо определиться, что делает современное искусство современным? Какой давности искусство мы можем называть современным?

Определение современности – это совсем не тривиально. Понятно, что нужны критерии современности. Если понимать современность через понятие «современники», тогда получается, что современность разделяется современниками через актуальность и темпоральность жизни. Современным делает искусство нечто злободневное и актуальное в настоящий момент. То есть в отличие от классического, современному искусству имманентны темы contemporary reality (современной действительности).

В определении современности искусства возможен подход, определяющий его функциональный переход от миметического (подражательного) искусства в классической культуре к деятельному (преображающему) искусству современности. Наверное, предвестниками такого мироощущения можно назвать мыслителей эпохи Возрождения Т. Мора и Т. Кампанеллу, отразивших в своих утопиях веру в возможность переустройства мира. Граница этого перехода становится еще более заметной на рубеже 19 столетия, когда Ф. Ницше провозгласил смерть Бога. Девизом художника с того момента становится тезис: «Я могу построить лучше, чем это было и есть». Безграничная мысль человека актуализирует бесконечно-возможное бытие, в котором казавшиеся незыблемыми основы подвергаются переосмыслению. Происходит глубинный сдвиг человеческой экзистенции в сторону обреченности его бытия на испытание свободой. И каждый человек, будь он художник или философ, в стремлении совершить невозможное, еще не бывшее, внутренне не зажат и определен. Безграничность фантазий выливается в размытость и необязательность соответствия формы и содержания, еле уловимый авторский замысел не стремится проявиться.

Переименование и переименование всего становится нормой художника, теперь не довольствующегося лишь выражением своих мыслей.

Искусство XX века ставит достаточно жесткие вопросы. А нужно ли в искусстве ремесло или можно и без него обойтись? Если из искусства исчезнет образ – останется ли искусство искусством? А если из искусства исчезнет автор, останется ли искусство? А если автор будет, но у него не будет души? Только один интеллект. Авангардное искусство буквально переворачивает мир, ведет себя дерзко. Несбыточная мечта отличает такое искусство, постижение которой возможно через призму субъективности самого художника. Изобретая свой смысловой язык, понятный только ему, художник игнорирует реальность и свободно апеллирует возможностями. Приведем несколько примеров, отражающих импульс мятущейся души художника, стремящейся преодолеть свои ограниченные пределы.

Показателен «Черный квадрат» К. Малевича – живопись, которая принимает все интерпретации. «Черный квадрат» сводит к нулю все выразительные возможности живописи, тем самым, заставляя конструировать реальность из этого «ничто». Разрушив предметность изображения, воплотив мир в продукте фантазии, художник в воображении выходит за пределы реальности, находя в бессмыслице и зауми высший смысл игры. Дж. Кейдж, подобно К. Малевичу, очертил пространство черным квадратом музыкальной партитуры «4.33», предложив слушателям при помощи случайно услышанных звуков создать каждому свою «музыку сфер». Четыре минуты тридцать три секунды полного молчания, ничегонеделания пианиста в восприятии музыки перевернули вверх все музыкальные догмы. Поэтому концепция музыки американского музыканта и философа навсегда приговорена остаться в истории искусства квинтэссенцией его творчества, независимо от нашего к ней отношения. Другим ярким примером является творчество Энди Уорхола, который тиражировал трафареты. Он размножил лицо Мэрилин Монро и превратив обычное фото в икону, тем самым утонченно устранив оригинал. Уорхол равнялся на художников, которые создали за свою жизнь немало картин. За год он создавал огромное количество серийных инсталляций, опережая по производительности любого художника.

Минималистское искусство К. Малевича, Дж. Кейджа, Э. Уорхола с чертами «антиэкспрессионизма, антипсихологизма» [Диди-Юберман Ж., 2001, 37] и сейчас современно и понятно. Перформанс удался. Как точно замечено, «далеко не каждое действие становится актом искусства, в противоположность перформансу, существующему исключительно в контексте искусства» [Бугаенко, 2017, 367].

### **Метаморфозы смыслов: на подступах к симуляции**

С тех пор как «Бог умер» произошло много чего интересного. «Смерть автора», «исчезновение реальности» не могли не отразиться на современном искусстве. Отказом от авторства посредством «смерти автора» Р. Барт высказал мысль, смысл которой в том, что скриптор не в состоянии предугадать возможную интерпретацию текста читателем. В голове читателя или интерпретатора складываются всевозможные смыслы в единую целостность. «Автор умер», но, в конечном счете для того, чтобы сумел родиться читатель. Домыслив Барта, можно предположить, что в голове каждого интерпретатора складывается своя, не похожая на замысел скриптора концептуальная картина. Р. Барт считал, что «романы – это симулятивные упражнения, то есть фиктивные опыты по модели, классическим вариантом которой является макет» [Барт, 2016, 59]. Он сумел написать курс лекций, который невозможно как-то

переписать, переделать и расшифровать, придать симулятивный пафос книги. Как точно заметил Эрик Марти: «Взгляду читателя открыты ноты, по которым играет профессор» [Марти, 2016, 18]. Французский семиотик объяснял невозможность прямой коммуникации между скриптором и читателем (интерпретатором) существованием знаков, которые могут быть перехвачены другими неподлинными вторичными знаками, «пустыми» в интерпретации Барта. Таким образом, макет (симуляция) как место вымысла позволяет читателю стимулировать свою мыслительную активность.

Бодрийяр, вдохновленный работами Р. Барта, испытывал влияние его концепции на уровне базовых положений. Проследив эволюцию «трех порядков симулякров», он развивает идею поэтапного исчезновения реальности. Рассматривая лепнину барочного искусства как первый уровень симулякров – подделку, которая работает пока только с субстанцией и формой, Бодрийяр выводит метафизику подделки из устремления возрожденцев к преобразению природы. Архитектурные изыски барокко поражают разнообразием имитированных форм от занавесок и цветов до округлостей человеческих тел. Второй порядок симулякров – это стадия серийной репродукции, которую четко обозначил В. Беньямин в эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Он уловил сущностное отличие серийного (тиражируемого) искусства в том, что в нем «произведение искусства лишается своей ауры» [Беньямин, 2015, 79]. Серийное производство стирает границы между оригиналом и подделкой, их больше не существует. Однако между ними, по Беньямину серьезное различие, а именно «подлинность», несущая в себе отпечаток момента создания произведения. Подлинность как историческая ценность и «авторитет вещи» [там же, 78-79]. И как точно подмечает Бодрийяр, подмена оригинала симулякром приводит к тому, что эквивалентность двух и более идентичных моделей снимает всякую необходимость в оригинале, ибо «вещи без конца становятся симулякрами друг друга» [Бодрийяр, 2000, 122]. И наконец, третий порядок симулякров, это сама симуляция. Симулякры, полностью искажают реальность, которой попросту больше нет.

### **Пустой знак как метафора**

Знак, который потерял связь с реальным миром, называется «пустым знаком». Он ни на что не ссылается. Однако он не остается пустым, висящим в этой среде, мгновенно начиная взаимодействовать с другими элементами структуры. Во-первых, определенное действие художника, который создает произведение искусства, как будто бы ничего абсолютно не значащее. Художник, просто пользуясь системой определенного языка как речи, или визуального языка помещает туда этот пустой знак. Как он туда его помещает? Это надо еще придумать, понять структуру языка и как его туда доставить. Может быть, он импозитивно утонет в трясине. «Хоровод симулякров» по Бодрийяру – это, когда пустые знаки водят хороводы.

Интерпретатор не обязан следовать этим маршрутам хороводов, он может припомнить и нарисовать свои знаки. Свои знаки Бодрийяр находил в фотографии, которой с увлечением занимался. В 2002 году он приехал в Москву с выставкой своих фотографий в Государственную галерею «На Солянке». Здесь он прочитал лекцию о фотографии, на которой говорил об усталости мира от репродукции образов. Ирина Окунева, побывавшая на выставке, выразила свои впечатления от увиденного: «Бодрийяр воспринимает постоянную циркуляцию, непрерывную активность в крупных городах Америки как не соответствующую действительности, симуляционную» [Окунева, www]. У смотрящего при наблюдении этого

мира возникают некоторые ассоциации, у каждого свои. Он красивый, и можно по Канту разделить эту красоту.

Философ фотографировал какие-то индустриальные пейзажи, следы воздействия человека. Как их интерпретировать? Это природа или культура? Кажется, он фотографирует природу, но на самом деле ясно, что следы человеческой деятельности, то есть культуру. Но она обветшала, превратившись во что-то умирающее. Показательно, что Бодрийяр постулирует тезис, который звучит следующим образом: «Вы думаете, что хотите сфотографировать ту или иную вещь для собственного удовольствия, а на самом деле, это она хочет быть сфотографированной, а вы – лишь фигура ее мизансцены» [Бодрийяр, www].

Бодрийяр, как фотограф, был поэтом, поражающим сентиментальными образами при всех индустриальных ужасах этих пейзажей. Одинокие автомобили, оставленные владельцами и живущие своей жизнью. Однако через разводы на стекле и капоте автомобиля зримо просвечивает образ жизни человека. Возникает вечный соблазн – принять реальность за симуляцию. Или наоборот – симуляцию за реальность.

Бодрийяр делает вывод, что поскольку реальности больше нет, нет и искусства. Искусства в смысле ценности. Другой француз, философ Аллен Бадью, рассуждая о современном искусстве, приходит к похожей мысли, что «мы являемся свидетелями исчерпания в искусстве» [Бадью, 2013, 96]. Развивая свою концепцию, он высказывает не менее интересную мысль: «Нет главного направления. Отсюда и множество школ, экспериментов в ситуации, когда все возможно, но мы знаем, что, когда возможно все, на самом деле невозможно ничего» [там же, 98].

## Заключение

Можно заключить, что искусство давно вступило в «трансэстетическую сферу симуляции». Она выражается в технологичности искусства, когда для художественного творчества вовсе не обязательно иметь вдохновение и воображение. Симуляция в искусстве эволюционировала до таких изощренных форм, что привело к невозможности вообще что-либо увидеть. Отсутствие всякого смысла и формы в повсеместно размножающемся трансэстетическом искусстве дошло до того, что, кажется, и нет уже ничего, кроме «следов того, что исчезло» [Бодрийяр, 2015, 98]. Все заменяется программированием: вместо живописи – дизайн, вместо живого звука музыкального инструмента – фонограмма. Ядро тотальной трансэстетической симуляции в искусстве, по Бодрийяру, заложено в желании и возможности теперь практически любого человека почувствовать себя потенциальным творцом, вольным творить, если не в своей манере, так в манере какого-либо уже признанного художника, «более характерной для него, чем он сам» [там же, 99]. Именно поэтому, по мысли философа, – истинное искусство вынужденно уменьшаться, изображая собственное исчезновение. С этим трудно не согласиться.

## Библиография

1. Бадью А. Философия и событие. Беседы с кратким введением в философию Алена Бадью. М., 2013. 192 с.
2. Барт Р. Как жить вместе: романические симуляции некоторых пространств повседневности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 272 с.
3. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс. 2015. С. 70-139.
4. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла // Матрица Апокалипсиса. Последний закат Европы. М.: Алгоритм, 2015. С. 82-116.

5. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 387 с.
6. Бодрийяр Ж. Эстетика утраты иллюзий. URL: <http://bookitut.ru/Sbornik-statej.19.html>
7. Бугаенко Т.Ф. Перформанс в контексте современного искусства // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 5А. С. 365-369.
8. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001. 263 с.
9. Марти Э. Предисловие // Барт Р. Как жить вместе: романические симуляции некоторых пространств повседневности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 9-21.
10. Окунева И. Жан Бодрийяр: Фотография как способ указать границы мира. // Художественный журнал Moscow art magazine. 2002. № 43/44. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/43-44/bdrrd/>

## “Transaesthetic Sphere of Simulation” in the Area of Contemporary Art

**Liliya F. Khabibulina**

PhD in Philosophy, Associate professor,  
Kazan (Volga region) Federal University,  
420008, 18, Kremlevskaya st., Kazan, Russian Federation;  
e-mail: [lilia-fiat@mail.ru](mailto:lilia-fiat@mail.ru)

### Abstract

Following J. Baudrillard’s logic declaring the extinction of art that is played according to the scenario of “transaesthetic simulation”, the author of this scientific article reconstructs historical and theoretical material which has formed the ideological heritage of the theory of simulation. This work is the author’s try to explicate the notion of contemporary art, to consider the main features of contemporary art as a theoretic model, to comprehend the ideas of its brightest representatives, whose scenarios are played out by means of transaesthetic simulation. The post-modernism in art, denying theoretical concepts of Modern (in the base of which there is the belief in progress) is manifested in irrational vision of reality and this vision makes it possible to fix the life in the way which is perceived by the human personally at a certain moment of history. On the new spiral, thanks to the withdrawal from the theory of mimesis which lets to consider art only as an imitation of reality, an artist creates visibility of actuality deliberately distorting it. Art is proliferating universally, thus any person can be an artist. The author comes to conclusion that simulative art has become and still is incorporated in reality common for all.

### For citation

Khabibulina L.F. (2018) «Transesteticheskaya sfera simulyatsii» v prostranstve sovremennogo iskusstva [“Transaesthetic Sphere of Simulation” in the Area of Contemporary Art]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke* [Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being], 7 (2A), pp. 179-185.

### Keywords

J. Baudrillard, simulation, simulacrum, contemporary art, an artist, the market of simulative art.

## References

1. Badiou A. (2013) *Filosofiya i sobytie. Besedy s kratkim vvedeniem v filosofiyu Alena Badyu* [Philosophy and the event. Conversation with a brief introduction to the philosophy of Alain Badiou]. Moscow.

2. Barthes R. (2016) *Kak zhit vmeste: romanicheskie simulyatsii nekotorykh prostranstv povsednevnosti* [How to live together: novelistic simulations of some everyday spaces]. Moscow: Ad Marginem Press Publ.
3. Benjamin V. (2015) Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti [A Work of art in the era of its technical reproducibility]. In: *Kratkaya istoriya fotografii* [A brief history of photography]. Moscow: Ad Marginem Press Publ.
4. Baudrillard J. (2015) Prozhnost zla [The transparency of evil]. In: *Matritsa Apokalipsisa. Poslednii zakat Evropy* [The Matrix Of The Apocalypse. The last sunset of Europe]. Moscow: Aloritm Publ.
5. Baudrillard J. (2000) *Simvolicheski obmen i smert* [Symbolic exchange and death]. Moscow: Kindly Publ.
6. Baudrillard J. *Estetika utraty illyuzii* [Aesthetics of loss of illusions]. Available at: <http://bookitut.ru/Sbornik-statej.19.html> [Accessed 03/03/2018]
7. Bugaenko T. F. (2017) Performans v kontekste sovremennogo iskusstva [Performance in the context of contemporary art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7, 5A, pp. 365-369.
8. Didi-Huberman J. (2001) *To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas* [What we see is what looks at us]. St. Petersburg: Nauka Publ.
9. Marti E. (2016) Predislovie [Foreword]. In: *Kak zhit vmeste: romanicheskie simulyatsii nekotorykh prostranstv povsednevnosti* [How to live together: Romantic simulations of some everyday spaces]. Moscow: Ad Marginem Press Publ.
10. Okuneva I. (2002) Zhan Bodriyyar: Fotografiya kak sposob ukazat granitsy mira [Jean Baudrillard: Photography as a way to indicate the boundaries of the world]. *Khudozhestvennyy zhurnal Moscow art magazine* [Art magazine Moscow art magazine], № 43/44. Available at: <http://xz.gif.ru/numbers/43-44/bdrrd/> [Accessed 03/03/2018]