

Д.Н. Замятин

**ИСКУССТВО КАК СОПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ:
ПОСТМОДЕРН, ПРОСТРАНСТВО
И ОНТОЛОГИЯ ВООБРАЖЕНИЯ**

*Высшая школа урбанистики им. А.А. Высоковского
НИУ «Высшая школа экономики»
Москва, Россия, metageogr@mail.ru*

В статье исследуются радикальные онтологические трансформации понимания и интерпретации искусства в эпоху постмодерна. Предлагаются ключевые методологические интерпретации искусства в контексте понятий пространства и метагеографии. Вводится понятие соппространственности, определяющее онтику акта искусства в условиях постмодерна. Изучена проблематика антропологической динамики в тесной взаимосвязи с формированием новых форм искусства как соппространственности.

Ключевые слова: искусство; пространство; постмодерн; соппространственность; онтология; воображение; метагеография; место.

Поступила: 01.05.2017

Принята к печати: 02.05.2017

D.N. Zamyatin

**Art as co-spatiality: Post-modern, space
and ontology of imagination**

*Vysokovsky Graduate School of Urbanism of Higher School of Economics
Moscow, Russia, metageogr@mail.ru*

The article examines the radical ontological transformation of the understanding and interpretation of art in the Post-modern era. Key methodological interpretation of art in the context of the concepts of space and meta-geography offered. The concept of co-spatiality, indicating the ontology of act of art in the Post-modern conditions, introduced. The problems of the anthropological dynamics in a close relationship with the formation of new forms of art as co-spatiality studied.

Keywords: Art; space; post-modern; co-spatiality; ontology; imagination; meta-geography; place.

Received: 01.05.2017

Accepted: 02.05.2017

Искусство в эпоху постмодерна и глобализации – как бы ни относиться к этим понятиям – может рассматриваться как совершенно иное явление, совершенно иная деятельность, совершенно иное мышление по отношению к предыдущим эпохам, включая также и эпоху модерна. Можно сказать, что оно обладает или хочет обладать принципиально другой онтологией и метафизикой, что, безусловно, может быть замечено, отмечено, выявлено в очевидных тенденциях его дискурсивного развития, специфике репрезентаций – как в сфере профессиональных институций, так и в сфере различных форм социализации – в том числе и весьма экстремальных. Конечно, существенный вклад в эти процессы внесен новейшими технологиями, расширяющейся постоянно виртуализацией не только самого художественного воображения, но и способов пострадиционного мышления в искусстве, ориентированного во многом уже на быстро формирующиеся онтологии виртуальности. Вместе с тем стоит признать, что как общество в целом, если рассматривать его как ключевую онтическую реалию, так и отдельные сообщества, локальные и субкультурные страты, трансформируются в сторону нетрадиционного феноменологического «размещения» искусства как онтологической реальности – несмотря на то что традиционные социальные ячейки и дискурсы традиционного «потребления» и осмысления искусства продолжают довольно устойчиво воспроизводиться. Такая онтологическая двойственность понимания искусства – вне зависимости от того, как его называть – традиционное, модернистское, архаическое, современное, актуальное или постмодернистское, – является, на наш взгляд, как серьезным онтологическим и, в широком смысле, общественным риском, так и важнейшей потенциальной возможностью «пере-онтологизации» искусства, его, по сути, онтологического «пере-называния», если иметь в виду прежде всего историко-культурную роль искусства (как бы традиционно это ни звучало) в становлении *Homo sapiens* как такового.

Пространство, священное и божественное (сакральность), насилие, смерть – вот тот, с нашей точки зрения, минимальный «онто-

логический лексикон» и в тоже время онтологический «диапазон», в рамках которого может рассматриваться и исследоваться как диахронически, так и синхронически. Существенно также, что все эти «онтологические слова» воображаются в искусстве и искусством в рамках определенных, конкретных моделей телесности, которые тоже можно представлять и в диахроническом, и в синхроническом аспектах. Между тем, как бы мы ни интерпретировали искусство в различных онтологических контекстах, в первом приближении можно обнаружить «катастрофический» онтологический перелом в развитии искусства как такового, связанный прежде всего с ролью и значением пространства, пространственности и опространствления. Вне зависимости от последующих историко-культурных стадий формирования и развития искусства, зарождения его различных видов и жанров, можно констатировать, что в онтологическом плане искусство создает пространство первоначально полностью имманентной человеческой телесности, оно выносит эту телесность «вовне», формируя разные, порой противоречащие друг другу трансцендентальные модели, образы, схемы и «копии». Именно в рамках подобных «пространств», трансцендентальных моделей телесности (или телесностей) развиваются далее те или иные образы сакрального, насилия и смерти. Понятно, что в различных культурах и цивилизациях формируются разные «метрики» пространственно-телесного дистанцирования, репрезентируемые отдельными видами или жанрами искусства. По сути дела, онтологическая и общественная (человеческая в широком смысле) значимость искусства вплоть до эпохи постмодерна и состояла в непрерывающейся традиции разработок все новых и новых процедур воображения, разных способов культурного и социального дистанцирования, связанных с представлениями телесности (имманентности) как пространственности (трансцендентности). Подобная «гибридная» в онтологическом смысле роль искусства, конечно, всегда была подвержена риску онтологического «разрыва», расхождения онтики телесности и онтики пространственности.

Тенденции к актуализации искусства, столь четко проявляющиеся, усиливающиеся и доминирующие в постмодернистских и глобализационных контекстах и дискурсах, несомненно, опираются на существенно иные онтологии воображения. Эти онтологии воображения во многом представляют собой «разрыв» — как онтический, так и коммуникативный — с модернистскими онтоло-

гиями воображения, включая, по-видимому, и сам концепт «современного искусства». Всякая пространственность, воображаемая и воспринимаемая, воспроизводимая и расширяющаяся в любых произведениях искусства, имеет свои знаковые и символические маркеры, обозначающие и выражающие схематическое ментальное ориентирование, своего рода онтологическую карту конкретного миметического процесса, осложненного также аутопойетическими «поправками» и «ревизиями». Характерно, что постмодерн «в лице» актуального искусства «отодвигает» эти процессы на задний план, имея дело не с самой пространственностью в ее различных миметических коннотациях, а с сопостранственностями, чья множественная онтологическая специфика определяет фактически господство и даже процессуальное когнитивное «насилие» процессов аутопойесиса, приближающих художников к пониманию ими своего творчества как со-творчества с определенным местом, ландшафтом, городом, средой.

Геоспациализм как онтическая идеология, доминирующая в эпоху постмодерна и глобализации, в рамках актуального искусства может быть интерпретирован как пантопический креационизм: художник создает произведение как произведение конкретного места, художник в рамках своего проекта как бы растворяется в месте — место творит художником, всякий актуальный художественный проект оказывается топологическим — если рассматривать геоспациализм и как возможность построения множественных сосуществующих топик. Тем не менее было бы преждевременным трактовать любые актуальные художественные практики как своего рода *гео-искусство* — имея в виду традиционное понимание роли географического воображения в становлении тех или иных произведений искусства или же в творчестве определенных художников. Сопостранственность как *онтическое* предполагает онтологический сдвиг или даже онтологическую «катастрофу» в понимании пространственности как феноменологического базиса искусства.

Со-бытийность искусства, понимаемая как его со-временность — что очевидно для его модернистских трактовок и интерпретаций, — включает пространство и пространственность в структуры художественного воображения как заведомо «размещенные» в тех или иных когнитивных общественных «ячейках» и фреймах, обладающих различными степенями и качествами коммуникативных сред. Художественные опыты телесности, подразумеваемые подобным онтологи-

ческим подходом, фиксируют лишь топологические «раны» самого времени, бытийность которого означает только «картезианское» растяжение, протяжение подлинной имманентности художественного переживания. В связи с этим трансцендентный характер любого «современного» искусства оказывается подвержен онтологически сомнительным процедурам общественной или социальной (культурной) актуализации. Не противопоставляя современное искусство актуальному, стоит указать, что искусство, работающее с соппространственностью и понимающее себя как актуализацию соппространственности, размещает телесность уже как трансцендентно пережитый и понятый акт художественной событийности, вне его временных координат или же внешне фиксируемых хронометрических данных. Место как онтологическая имманентность отождествляется здесь с трансцендентной телесностью самого пространства.

Сакрализация телесности, понимаемой также и как те или иные дискурсы пространственного расширения и преобразования в рамках практически всех известных архаических и традиционных религий, обуславливала известным хронологическим лагом, вплоть до позднего модерна, – будь то специфические ритуалы, священные тексты, мифология и ее визуальные репрезентации, храмовые сооружения, интерьер и экстерьер храмов, архитектурно-планировочные схемы, присущие специфическим религиозным традициям, несомненно, на наш взгляд, влияла и до сих пор оказывает косвенное влияние на искусство постмодерна в ситуации массовой профанизации большинства художественных практик и очевидного идеологического и онтологического упадка традиционных религиозных ментальностей. Так, совершенно «прозрачна» связь некоторых проектов *science art*, ориентированных на целенаправленные трансформации образов традиционной телесности, с ритуально-сакральными процедурами традиционных религиозных комплексов, хотя уже внешне «традиционная» постфигуративная живопись Фрэнсиса Бэкона наглядно демонстрирует возможности брутально понятой сакрализации деформированных тел, образы которых принципиально меняют и саму оптику опространствления. С одной стороны, трактовки современных музеев и современных музейных пространств как «храмов», «храмовых пространств» или же парарелигиозных пространств призваны идеологически обеспечить, обосновать процессы «новой сакрализации» искусства, которое, по сути, вынуждено замещать самим собой онтологи-

чески «опустевшие» дискурсы большинства традиционных религий; с другой стороны, подобные интерпретации оказываются источником параллельных процессов онтологической автономизации отдельных художников и их произведений, посредством которых профанно-пространственный статус искусства постмодерна утверждается как онтический дискурс земной жизни, фиксирующей себя теми или иными опытами художественных пространственных расширений и трансформаций.

Ясно, что поздний модерн, быстро развивавшийся как технологически, так и идеологически – прежде всего за счет и в форме все новых и новых опытов пространственности, физических (нагнетание скоростей передвижения, рождение авиации, получение новых пространственных транспозиций, непосредственно реализующих «картографическое» видение и космическое панорамирование и т.д.) и метафизических, трансгеографических, транскосмологических и транстеологических («русский космизм», особенно Николай Фёдоров и Константин Циолковский; концепции биосферы и ноосферы Тейяра де Шардена и Владимира Вернадского, в более сциентистской версии), – располагал также, в «параллельном ряду», соответствующими очевидными «революционными» опытами искусства. Однако переход к постмодерну, как бы ни трактовать этот переход, обозначил совершенно иную онтическую ситуацию, в которой собственно экстенсивные опыты пространственности перестают быть онтологически релевантными по отношению к тем или иным глобальным общественным, социальным, технологическим, культурным трансформациям. Другими словами, происходит переход, возможно, «катастрофический», к *Homo Spatialis*, развитие которого обусловлено и обеспечено постоянной мультипликацией именно сопостранственностей различного рода, – в их рамках фиксируется и некая онтика, являющаяся теперь условной «метафизикой» (понятой в хайдеггеровской «транскрипции») при отсутствии фактически самой «физики» – тела и телесности, понятых строго в топологических контекстах. Художник и его проект, его произведение, будь то живописное полотно, видео, инсталляция, уличное граффити, виртуальный интерактив или что-то иное, оказываются в постмодерной антропологической перспективе со-в-местной и сопостранственной «картографией» метателесного опыта, в кото-

ром сам художник онтологически «бесприютен», однако метагеографически он плотно «укоренен» и «обустроен».