

Эстетика постмодернизма в произведениях Марселя Бротарса

Статья представляет собой исследование эстетики постмодернизма в работах бельгийского художника Марселя Бротарса. В тексте изучаются примеры некоторых работ художника, которые сопоставляются с определенными идеями и концепциями постмодернистских философов и мыслителей. Статья предлагает детальное рассмотрение таких понятий, как знак, интертекстуальность, ирония и гиперреальность в контексте концептуального искусства Бротарса.

Ключевые слова: Бротарс; постмодернизм; эстетика; искусство XX века

Niu Zhengxin

The Aesthetics of Postmodernism in the Works of Marcel Broodthaers

This article is a study of the postmodernist aesthetics in the works of Belgian artist Marcel Broodthaers. The text reflects the analysis of some of the artist's works and compares them with some ideas and concepts of postmodernist philosophers and thinkers. The article offers a detailed consideration of such concepts as sign, intertextuality, irony and hyperreality in the context of Broodthaers' conceptual art.

Keywords: Broodthaers; postmodernism; aesthetics; twentieth-century art

Установки культуры постмодернизма наиболее очевидно проявились в творчестве тех художников, которые отрицали стиль как главный и незаменимый принцип творческой деятельности, а также стремились к эклектичности, деконструкции привычных смыслов и форм. Подобное движение к истинной свободе творчества от любых регуляций социума, культуры или тради-

ции согласовалось с отдельными установками ряда направлений эпохи модернизма, к примеру сюрреализма и дадаизма. На этих же идеях основывалась и эстетика постмодернизма, которая во многом наследовала некоторые аспекты модернизма. Одним из художников, чьи работы наглядно воплощали принципы эстетики наступившей эры, стал Марсель Бротарс. В его творчестве нашли отражение не только элементы прошлых направлений, но и наиболее актуальные современные практики.

Эстетика постмодернизма сугубо философична, в ее основе лежат теоретические работы различных авторов. В связи с этим одной из задач становится сопоставление идей современников Бротарса и содержания его работ. Также важным представляется выявление связи между эстетикой сюрреализма и эстетикой постмодернизма.

В первую очередь необходимо отметить возросшую роль текста в культуре и эстетике постмодернизма. Ролан Барт в своих работах по семиотике и структурализму указывает на то, что именно текст не только «очищает произведение от потребительства», но и может самостоятельно развиваться и распространяться [1, с. 415]. Содержательный аспект текста, согласно взглядам философа, демонстрирует не смысл, а побочный продукт существования этого смысла, что заставляет зрителя вступать в определенную игру с текстом. Художественный образ, по Барту, крайне символичен и синтетичен, так как состоит из эстетических знаков, которые отражают процессы, происходящие в социуме и культуре. Кроме того, визуальные произведения также следует рассматривать через идею текста и его значений [2, с. 242].

Анализируя работы Марселя Бротарса через призму семиотики, можно отметить, что художник намеренно выделяет текстологическую основу своих работ или усиливает роль текста внутри самого произведения. К примеру, в сериях литографий «Подпись» (1969) он заполняет все пространство гравюрных листов собственной подписью, поскольку автограф – текст, чаще всего встречающийся в визуальных произведениях. Абсолютизируя этот мотив, художник не только указывает на текстовую основу своей работы,

но и обесценивает авторскую подпись. Бротарс обыгрывает оппозицию произведения и текста, выделяя столкновение плоскостей социального (подпись как одна из главных коммерческих ценностей произведения) и культурного (подпись как воплощение фигуры художника). По сути, в этой работе привычный figurативный набор знаков, предлагаемых зрителю в виде образов и символов, замещен абсолютным эстетическим знаком.

В дальнейшем эту идею Бротарс развивает в работе «Секунда вечности (Следуя идее Шарля Бодлера)» (1970). Само произведение представляет собой фильм, состоящий из двадцати четырех кадров: столько кадров за одну секунду успевает увидеть человеческий глаз. На кадрах показано, как на листе бумаги постепенно появляется подпись автора. Здесь Бротарс также заменяет образы, более привычные для изобразительного искусства, в особенности для кинематографа, на тотальность единственного знака.

Следует отметить, что в этом случае Бротарс опирается на идею Ролана Барта о «смерти автора» и замещении его роли самостоятельной игрой знаков [1, с. 385]. В «Секунде вечности» художник создает своеобразный автопортрет, который выражается в знаке, становящемся важнее, чем реальные автопортреты и изображения внешности автора. Соответственно, эстетика визуального заменяется эстетикой знака.

Кроме того, художник также использует прием интертекстуальности, характерный для культуры постмодернизма [6, с. 172]. Бротарс выстраивает взаимодействие двух текстов посредством диалога. В названии прямо указывается оригинальный источник: художник создает реминисценцию текста Шарля Бодлера «Часы», входящего в сборник «Цветы зла», в котором речь идет о памяти и времени [3, с. 136–137]. Как Бодлер, так и Бротарс отдают дань уважения неумолимому ходу времени и стремительно бегущим секундам. Однако если поэт преклоняется перед временем и его безжалостным уничтожением памяти, то художник стремится преодолеть это явление и запечатлеть и себя, и свое творчество в той самой секунде.

Интертекстуальная природа произведения обнаруживается также в другой работе Бротарса – «„Судьба“ Стефана Маллар-

ме» (1969). Сама работа представляет собой фотолитографические листы, оформленные в книгу. На листах приводятся строки Малларме, которые художник перекрывает черными прямоугольниками, повторяющими основной рисунок текста, изначально изображенный поэтом. Малларме выстраивал свое поэтическое произведение как визуальный рисунок слов, сопряженный со смысловым содержанием. Бротарс реконструирует и трансформирует текст Малларме, создавая возможность двойного прочтения вследствие пересечения нового и старого культурных контекстов [6, с. 458].

В этой же работе Бротарс прибегает к другому приему постмодернистской эстетики, ставшему одним из самых выразительных в области культуры этой эпохи, а именно иронии. Художник переосмысливает актуальные для его культурной среды и эпохи явления посредством радикализации некоторых аспектов этих явлений. В этом случае Бротарс иронизирует над господствующими трендами – минимализмом и стремлением к очищению форм. Ироничным ответом художника становится концептуализм, который представляет собой своеобразную победу культурных кодов и идей над формой и материалом. Таким образом, в работе демонстрируется столкновение двух противоположных смысловых полей, в этом случае – двух направлений: минимализма и концептуализма [7, с. 116]. Если первый основывается исключительно на форме, то второй тяготеет к содержанию как ключевому элементу произведения.

Частой идеей в творчестве Бротарса становится мысль о гиперреальной природе действительности, высказанной Жаном Бодрийяром. Размытие границы между реальным и воображаемым, а также вымысел, проникший во все сферы жизни и сравнявшийся с самой жизнью, – все это свидетельства стертых граней между искусством, повседневностью и реальностью [4, с. 149–152].

В соответствии с этой и другими постмодернистскими идеями переосмысливания реальности Бротарс создает наиболее известную свою работу – «Музей современного искусства, отдел орлов, секция XIX века» (1968). Сама масштабная инсталляция

являлась своеобразной пародией на реальный музей: художник представил публике открытки с репродукциями известных французских художников XIX столетия, посетителям демонстрировались слайды Гранвиля, на дверях, как в музейных залах, были развешаны номера, надписи «музей», а в залах лежали ящики для картин [5, с. 250]. Бротарс создает многогранное пересечение реального и гиперреального в правдоподобной пародии на музей.

Истоки создания этого произведения можно также найти в современных автору событиях – бунтах мая 1968 г., когда во Франции начались массовые беспорядки студентов и рабочих, требовавших улучшения экономической ситуации и большей свободы в культуре и СМИ. Марсель Бротарс лично участвовал в подобных протестах, но в Брюсселе, где он и некоторые сподвижники и активисты захватили Дворец изящных искусств, откуда мятежник отправлял письма своим друзьям и другим художникам о ситуации в художественной сфере Бельгии, подписываясь «кабинетом министра культуры» [9]. Это должно было дискредитировать власть и культурные институции. От имени кабинета министра и было объявлено о создании «Отдела орлов Музея современного искусства» [8, р. 249]. Таким образом, не только сам «Отдел орлов», но и предыстория его появления и историко-социальный контекст соответствовали концепции гиперреальности, представленной в трудах Бодрийяра.

Рассмотрев несколько примеров использования концепций постмодернистской философии и культуры в работах Марселя Бротарса, можно заключить, что художник остро и быстро реагировал на идеи современных ему философов и черпал вдохновение из наиболее актуальных источников. Помимо этого, сам Бротарс, остро ощущая дух времени, видел те паттерны, которые указывали на определенные проблемы окружающего его социума и культуры. В этом случае можно говорить о явных проявлениях постмодернистской эстетики в работах Марселя Бротарса.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика : пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс, 1989. 616 с.

2. Белоусова Ю. В. Образ с точки зрения семиотики // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Т. 14. № 4. 2013. С. 237–242.
3. Бодлер Ш. Цветы зла. М. : Наука, 1970. 480 с.
4. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М. : Добросвет, 2000. 387 с.
5. Кримп Д. На руинах музея. М. : V-A-C press, 2015. 432 с.
6. Кристеева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. 656 с.
7. Любимова Т. Б. Понятие комического в эстетике // Вопросы философии. 1980. № 1. С. 111–123.
8. Blotkamp C. Museum in Motion? The Art Museum at Issue. The Hague : Government Printing Office, 1979. 377 с.
9. Borgemeister R. Section des Figures: The Eagle from Oligocene to the Present // October. № 42. Fall 1987. P. 135.