

ИСТОРИЯ ФИЛОСОФИИ

УДК 1 (091); 18

DOI: 10.17223/1998863X/52/8

Е.Ю. Бралгин

ЭСТЕТИКА Ж. БОДРИЙЯРА: МЕТАМОРФОЗЫ ЛЮБВИ К ПОСТМОДЕРНИЗМУ

Проводится анализ эстетики Ж. Бодрийяра в отношении к осмыслению постмодернистской культуры. Рассматриваются основные эстетические категории, употребляемые Ж. Бодрийяром, такие как симулякр, художественный образ, пространство вещи. Определяются эстетические причины, показывающие Ж. Бодрийяра ярким представителем постмодернизма, обогатившим категориальный аппарат постмодернистской эстетики.

Ключевые слова: постмодернизм, художественный образ, симулякр, пространство вещи.

Традиционно считается, что Ж. Бодрийяр является серьезным критиком современной культуры. Его взгляды называют «гиперкритицизмом, тотальной сверхкритической критикой» [1. С. 10]. Особенно полемично он настроен по отношению к изобразительному искусству, в частности к дизайну¹. Насколько эта критика критична? Насколько Ж. Бодрийяр опасен для постмодернизма? Необходимо ли современному искусству обороняться от идей этого философа и в страхе перед самим собой бежать от них и от себя?

Критика предполагает очень сильную убежденность в своей правоте, в некой ценности, которая является фундаментом любой критической позиции. Мне было сложно воспринимать тексты Ж. Бодрийяра, так как в его «гиперкритицизме» я не находил этой ценности. Казалось бы, она могла быть в его крестьянском детстве. Философ много пишет о ценности традиционного крестьянского дома, критикует города как некие конгломерации, готовые в любой момент взорваться от скученности всех составляющих элементов (горожан, машин, предприятий и т.п.) (имплозивное насилие). Однако «крестьянский» дом Ж. Бодрийяра – это не дом плотника или кузнеца, он ближе к дому зажиточного буржуа с его массивными комодами, спальнями с балдахинами и др. (крестьянский стол явно проигрывает столу Людовика XV или буфету в стиле Генриха II). Критикуя город, он, по сути, является сугубо городским жителем и не мыслит себя в деревне, как, например, тот же М. Хайдеггер. Критикуя искусство фотографии как псевдоискусство, создающее симулякры, сам фотографией занимается, но не как все, а как

¹ «Симулякры провоцируют дизайнеризацию искусства, выводя на первый план его вторичные функции, связанные с созданием определенной вещной среды, культурной ауры...» [2. С. 60–61].

Ж. Бодрийяр. Я не мог уловить ту ценность у Ж. Бодрийяра, которая дает ему колоссальную убежденность в собственной правоте, пока не сравнил его философское творчество с литературой писателей-постмодернистов. И тогда все встало на свои места. Многие современные писатели используют такую парадигму: сначала «убаюкивают» читателя традиционной картиной мира, построенной в рамках линейного детерминизма, для того чтобы в какой-то кульминационный момент действия бросить читателя в пустоту, белое сделать черным, добро – злом, или наоборот. Зло прозрачно, точнее, зла сама прозрачность, которая одновременно и совершенная красота. Многочисленные «скандалы» вокруг высказываний Ж. Бодрийяра (наподобие известной выставки «Анти-Бодрийяр») связаны с непониманием причин его критики современного искусства. Его «критика» – это выражение безграничной любви всему современному искусству. Попытаемся показать это на примере анализа эстетики Ж. Бодрийяра.

Понятие художественного образа в эстетике Ж. Бодрийяра

Согласно концепции Ж. Бодрийяра, есть классическое искусство (кстати, нигде это искусство у Ж. Бодрийяра не расшифровывается фамилиями конкретных художников или названиями их произведений)¹, которое основано на художественном образе. Художественный образ стремится к отражению действительности, но не копирует ее и не пытается заместить собой. Между реальностью мира и реальностью образа всегда остается некий зазор, который заполняется символом, воображением. При этом образ обладает возможностью «моделировать» реальность ради ее «трансформации». Ж. Бодрийяр пишет: «...образ интересен не только в роли отражения, зеркала, репрезентанта реальности, но и тогда, когда он начинает вмешиваться в реальность и моделировать ее, когда он приспосабливается к реальности лишь затем, чтобы лучше ее трансформировать» [3. С. 65]. Современное искусство забыло все эти возможности использования образа, подменив их симулякр, который полностью отождествился с реальностью.

Итак, Ж. Бодрийяром представлены четкие критерии оценки современного искусства. Есть художественный образ, что хорошо, а есть симулякр – это плохо. Однако не все так просто, так как оказывается, что без художественного образа не было бы симулякра. Художественный образ – это тоже своего рода симулякр, но «первого порядка», в котором «отличие никогда не отменяется», а предполагается возможность спора «между симулякр и реальностью». В симулякре же «второго порядка» данное отличие полностью стерто.

Оказывается, то, что «хорошо» (художественный образ), то, по критериям которого мы должны оценивать «плохое» – не так и «хорошо». Или, наоборот, то, что мы в рамках своего линейного детерминизма считали «плохим» (симулякр) – не так уж и «плохо». Еще больше это понимание

¹ Как правило, Ж. Бодрийяр, говоря о классическом искусстве, характеризует его целыми направлениями (барокко, модерн) – без упоминания конкретных авторов. Это странно, ведь это базовая ценность, заставляющая критика – критиковать, идти от «хорошего» к критике «плохого». В то же время сам объект критики (современное искусство) у Бодрийяра представлен именами конкретных художников (Дюшамп, Мондриан, Уорхолл).

усиливается, когда Ж. Бодрийяр разрушает связь, важную для традиционной эстетики, а именно связь художественного образа и смысла. И здесь во всей полноте выступают уже «иконоборческие» заявления Ж. Бодрийяра, в которых философ описывает «смысловое насилие над изображением», смысловую «эксплуатацию изображения» и др. Когда в художественном образе появляется смысл (моральный, политический, религиозный), тогда образ становится симулякр — изображением, «уже убитым смыслом». Традиционно «правильное» (т.е. смысловое) использование образов всегда приводит к катастрофе. Наша технологическая эпоха спровоцировала развитие «злой природы образа», а «зло» в художественном образе имелось изначально. Ж. Бодрийяр пишет: «...Дьявольское искушение образностью, открывающее дорогу поглощению реальности образами, имеет различные предпосылки... Именно разительное сходство с реальностью, обусловленное процессом технологического воспроизведения, делает образ наиболее безнравственным» [3. С. 64].

Если смысл в художественном образе не нужен, тогда какой художественный образ наиболее «правильный», с точки зрения Ж. Бодрийяра? Тот, в котором изображение стремится к своим материалам: краска хочет оставаться краской, холст — холстом, а двумерная плоскость — двумерной плоскостью. Ж. Бодрийяр пишет: «Мы должны, таким образом, очищать, всегда очищать, вернуться к чистому состоянию изображения. Очищение возвращает нас к сути, а именно к тому, что изображение важнее, чем то, о чем оно говорит, так же как язык важнее того, что он обозначает» [4. Р. 92–104].

Классическое искусство сформировало ту «злую природу» художественного образа, последствия которой мы переживаем сейчас. Барокко — это зло гораздо большее, чем современное искусство с его корявыми попытками переосмысления традиции. Ж. Бодрийяр пишет: «И не случайно именно барокко, с его пристрастием к аллегории, с его новым дискурсивным индивидуализмом (избыточность форм и поддельные материалы), с его демиургическим формализмом, — именно барокко открывает собой современную эпоху, в художественном плане сочетая в себе все мотивы и мифы технической эры, в том числе и доведенный до предела формализм детали и движения» [5. С. 125].

В концепции Ж. Бодрийяра происходит постоянное перетекание смысла между «хорошим» и «плохим» контекстом художественного образа. Классическое искусство, даваемое изначально как критерий оценки негативной современности, впоследствии само становится объектом критики как главное «зло». Художественный образ в толковании Ж. Бодрийяра постоянно «надламывает» исследователя, заставляя чувствовать зыбкость какого-то одного определенного смысла, закрепленного за этим понятием. Эта категория неустойчивая, подвижная, меняющаяся в зависимости от контекста, а значит служащая для опосредованного восхищения симулякр и современным искусством вообще. Чистый образ — это и есть процесс смены контекста, смысловая текучесть (образ — это история, образ — это реальность, образ — это технология и т.д.). Неоднократное упоминание «иконоборчества» в связи с художественным образом показывает данную процессуальность художественного образа. Иконоборчество — это история, иконоборец — это я — про-

нический¹ рыцарь, «крушащий иконы», иконоборцы – это мы – звери, насилюющие изображение смыслами.

Понятие функции вещи как степени ее эстетизированности в концепции Ж. Бодрийяра

Главная функция предмета, делающая его социально-эстетическим объектом, – это организация *пространства*. Если в традиционном жилище это и не пространство вовсе, а духовно-моральное родство вещей, одушевленность их историей человека, которому они служат, то в современном интерьере кровать уже не может быть просто кроватью, стул – стулом, а возникает пространственная соотнесенность вещей, делающая их свободными от своей первичной функции. По Ж. Бодрийяру, важен сам предмет (стол, например), а не его модель, смоделированная как стол, как ситуация стола ради пространственной организации жилища.

Итак, читателю Ж. Бодрийяром изначально дается ценностный ориентир: «первичная» функция предмета – это «хорошо», а «вторичная» (пространственная) – «плохо». Все дальнейшее содержание «Системы вещей» состоит в доказательстве обратного, т.е. в размывании изначально заданной ценности. В итоге это приводит философа к сравнению модели (как чего-то оригинального и единственного в своем роде) и серийной вещи, оригинального интерьера и серийного интерьера. Ж. Бодрийяр пишет: «...в комнате, где много пространства, возникает эффект Природы, „все дышит“... „среда“ зачастую представляет собой лишь формальную расстановку, где те или иные вещи „персонализируются“ через исчислимость пустоты. И наоборот, в серийных интерьерах среда разрушается дефицитом пространства, где вещам не дано их роскошного дыхания. Быть может, в такой деланной пустоте следует усматривать отголосок определенной морали, культивирующей отличие и дистанцию» [5. С. 70].

Выходит, что «пустота» может «персонализировать» вещь, при этом у каждой вещи должно быть свободное «дыхание», свое пространство, а сумму таких вещей в своем пространстве можно назвать «средой», т.е. некой пространственной организацией вещей, у каждой из которых будет понимание себя как уникальной через соотнесенность с другой уникальностью. «Отличие» и «дистанция» вещи дают современную «мораль» вещи. Изначально критикуя пространственные отношения, когда вещи выводят на пространство, в итоге философ приходит к констатации необходимости этого пространства вокруг вещей как новой морали.

¹ Структурно описание иронии Ж. Бодрийяром очень схоже с описанием художественного образа, для философа это очень близкие, практически родственные понятия. Начинается все с констатации иронии как моего выбора и моего сомнения («ироническое безразличие»). Только ироническая позиция дает нам возможность более или менее адекватно оценивать современный культурный процесс. Благодаря иронии «обыденность становится более возвышенной». Но при этом существует ситуация иронической мимикрии, когда нечто перенимает иронию, пытаясь неискреннее выдать за искреннее. Тогда ирония может стать «самой искусственной из всех искусственных форм», и это мы наблюдаем в «политике, экономике, информации». Именно здесь ирония совмещается с художественным образом, становясь абсолютным злом. По сути, «диктатура образов» и есть «диктатура иронического». При этом даже в своем высокомерном и издевательском смехе над зрителем ирония дает искусству возможность исчезновения (становиться «Ничто»), т.е. в конечном счете оставаться художественным.

И самая главная «мораль», изложенная в начале «Системы вещей», – традиционный дом с комодами, очагом-камином, спальней-столовой – все это в конце книги становится буржуазным пресыщением, перегрузкой пространства. Сегодня серийный интерьер стал аналогом традиционного жилища. Ж. Бодрийяр пишет: «В серийных интерьерах всегда слишком много вещей; а поскольку вещей слишком много, то пространства слишком мало. Дефицитность вещей вызывает в качестве реакции их скученность, уплотненность. А утрата качества вещей компенсируется их количеством. Напротив, модель обладает пространством – ни слишком близким, ни слишком далеким... В то время как буржуазная традиция, по сути своей склонная к избыточности (дом должен быть как полная чаша), предрасполагает к накоплению вещей, более „функциональные“ контуры современной обстановки ему противоречат» [5. С. 163]. Так из критика пространства, Ж. Бодрийяр превращается в поборника пространства современного интерьера.

Другой социально-эстетической функцией вещи является ее окраска. Анализируя *цвет* как социальный феномен, Ж. Бодрийяр начинает с прямой критики «кричащих» цветов («Наденьте красный костюм – и вы окажетесь более чем голым, станете чистым объектом, лишенным внутренней жизни» [Там же. С. 36]). Лучшая альтернатива этому «бездушному» цвету – черно-белый спектр или пастельные тона. Казалось бы, «культурный» и «пуританский» черный и белый цвета спасут нашу современную «мораль», так как они связаны с традиционным бытом и из него вытекают. Важна ограниченная функциональность, когда функция предмета неразрывна с историей ее использования человеком. Но оказывается, что данные цвета являются еще более «аморальными», чем яркие «кричащие» цвета, так как они (в случае черного цвета) могут быть одинаково истолкованы и в рамках традиционной, и в критериях современной функциональности. А символика белого цвета сейчас превратилась в симулякр чистоты-простоты, например в том же минимализме, где «простота» есть уже высвобождение функции белого цвета от связанности вещью. Поэтому белый цвет хорошо сочетается с новыми пространственными материалами – в «этой сфере, где действует императив чистоты и первичных телесных забот, более всего распространились и утвердились и синтетические материалы – легкий металл, резина, нейлон, пластик, алюминий и т.д.» [Там же. С. 38].

Пастельность – это вообще один из способов гармонии, изначально ориентированный именно на организацию пространства. Такой же пространственной «аморальностью» обладают тон, насыщенность цвета, тепло-холодность – все эти цветоведческие характеристики выводят цвет на новый уровень свободы и функциональности, когда «краски утрачивают свою особую значимость и начинают обязательно соотноситься друг с другом и со всем целым» [Там же. С. 40]. Оказывается, что яркий «кричащий» цвет не так уж и плох по сравнению с подобной «гармонической» степенью отстраненности цвета от вещи. В итоге получается, что, например, красный холодильник – это есть современная добродетель вещи, когда она пытается кричать только о самой себе, не вызывая к помощи посредников и не организуя окружающее пространство. Красный холодильник – это сегодня наиболее «моральный» объект в окружении «аморальных» цветов, организующих про-

странство¹. Эту идею в художественном смысле констатирует поп-арт. Идея потребления сегодня – это единственная привязка вещи к человеку и качества самой вещи к ней самой. Судя по философии цвета Ж. Бодрийяра, изложенной в «Системе вещей», поп-арт оказал огромное влияние на философа. Лишь в «Заговоре искусства» он объясняется в любви к творчеству Э. Уорхолла, называя его «ничтожнейшим» художником, могущим помещать «ничтожность в самую основу образа».

Хай-тек эстетика Ж. Бодрийяра

В статье «Эффект Бобура: имплозия и апотропия» идея поставлена предельно понятно. Ж. Бодрийяр говорит об «умирающей культуре, позорным воплощением которой является Бобур» [6. С. 93]. С точки зрения Ж. Бодрийяра, здесь несколько проблем. Первая – конфликт самого здания с окружающим пространством. Этот конфликт может быть разрешен двумя способами – или окружающее пространство подстраивается под «эффект Бобура», тем самым выживая, или оно умирает. То, что умирает, должно умереть, а то, что выживает вокруг центра Ж. Помпиду, приобретает «брезгливую» символику («дезинфекция, снобистский гигиенический дизайн»). Таким образом, «выжившее» пространство вокруг центра Ж. Помпиду как бы стыдливо отворачивается от созерцания хай-тек «полового акта» из труб, конструкций, полостей и помещений. Окружающее Бобур пространство – это нечто брезгливое, но одновременно и замороженное самим процессом архитектурного совокупления (проникновения всего во все). На фоне великолепно функционирующего сексуально-архитектурного объекта («вентиляция, охлаждение, электропроводка – потоки циркулируются здесь очень хорошо» [Там же. С. 86]) вся оставшаяся архитектура, отказавшаяся обслуживать данную сексуальность, логично умирает от старости и высокомерной аристократичности.

Вторая проблема в том, что существует диссонанс между внешним и внутренним («мобильный экстерьер, стильный и современный, и интерьер, судорожно цепляющийся за старые ценности... красота конструкции и посредственность внутреннего пространства» [Там же. С. 87, 89]). Попадая внутрь Бобура, люди, останавливаясь, не могут найти в нем своего места. Проблема именно в остановке-ценности. Значит, не надо останавливаться и не надо идти, а надо *течь*. Зритель – важная часть проекта Бобура по «оплакиванию культуры» [Там же. С. 92]. Причем Ж. Бодрийяр сознательно избегает таких слов, как «зрители», «люди», он посетителей Бобура называет исключительно технически-тяжеловесным словом «массы». Человеческая масса изначально готова стать частью более сложного механизма, влиться в него как некая смазка, чтобы заработали все шестеренки этого механизма. Поэтому естественно, что «масса превращается в поток... в исполнительный механизм...» [Там же. С. 92–93]. «Мое место» (т.е. остановка) в Бобуре возможно лишь, когда у людей появляется желание самим руководить процессом «соития» со зданием-машиной. «Люди полны желанием все забрать, все опусто-

¹ Ж. Бодрийяр очень любит яркие цветовые контрасты и в своей фотографии. Можно, конечно, сказать, что с помощью цвета он уничтожает, уплощает пространство, делает его двумерным. Да, действительно, таких фотографий у Ж. Бодрийяра достаточно. Но много и других, в которых яркий цвет характеризует именно вещь (красная машина, синяя книга и т.д.).

шить, все поглотить, все ощупать руками... Единственная массовая страсть – это страсть ощупывать руками» [6. С. 97]. Отсюда этот технически-эротический контекст: «Массы устремляются туда, чтобы насладиться этой казнью... этим проституированием культуры... массы спешат в непреодолимом порыве... их желание все пощупать...» [Там же. С. 92]. Меняются роли, но не меняется идеальная связь с техническим объектом, коим является Бобур. В одном случае здание-машина владеет нами, а в другом – мы «на своем месте» пытаемся овладеть зданием-машиной.

Таким образом, постулируя некую проблему в отношении Бобура, сам же Ж. Бодрийяр ее и решает. Получается критика наоборот: критика-восхищение от идеального функционирования архитектурного объекта. Кажется, что само описание архитектурных мотивов хай-тека вызывает у Ж. Бодрийяра огромное наслаждение («конструкция с вывернутыми наружу трубопроводами и арматурой... случайное сцепление и расцепление... вывернутые наружу балки...» и т.д.). И это не случайно, так как в «Симулякрах и симуляциях» есть две однотипные статьи, практически повторяющие друг друга – это «Эффект Бобура» и «Автокатастрофа». Когда я читаю подобные описания («...тонны металлолома с хаосом из труб, рычагов, рам, железа и человеческой плоти внутри... культура Бобура – искорежена, скручена, иссечена и сжата...» [Там же. С. 88]), то я не понимаю, кто это написал – Бодрийяр или Баллард?

Вообще, автомобиль является любимым объектом исследования («фетишем»?) Ж. Бодрийяра, настолько богаты описания данного объекта, начиная с анализа внутреннего устройства современного «техне» и заканчивая символически-либидиозными ассоциациями, получаемыми от автомобиля уже как сексуального объекта. Автомобиль и женщина – это еще одна отдельная большая тема Ж. Бодрийяра.

Помимо автомобиля, все новые материалы – прекрасны. Ощутите красоту бетона, пластика, железных конструкций и особенно стекла. Стекло – это другой «фетиш» Ж. Бодрийяра. Все производное от стекла, т.е. «блики», «отражения», «рефлексии», «мерцания», – являются восторженными эпитетами в трактовке философом современной культуры. Красива сама фактура материала, красив любой механизм безотносительно к его функции. Ж. Бодрийяр пишет о «поэтическом достоинстве», «...которое более или менее ощущается нами в машинах Пикабия, механизмах Тенгли, даже в зубчатых колесиках обыкновенных старых часов...» [Там же. С. 125–126].

Посмотрите на авторские фотографии Ж. Бодрийяра. И хотя он заверяет нас в своем «исчезновении» как фотографа-субъекта, т.е. в опасности выражения своего отношения к фотографируемому (чтобы авторская идея была исключена, должны быть исключены из фотографии «глубина, фактура, эмоции»), тем не менее сами фотографии говорят об обратном. «Моментальность» снимка не спасает от смысла. Момент может быть смыслом и даже больше – художественным идеалом, каким он был у импрессионистов. Так вот, у Ж. Бодрийяра в фотографиях присутствует момент конструктивистский, а значит смысл – концептуальный. Акцент на сломанном, старом, ветхом, повторяемость промышленно-технических структур, бесконечное стекло с многочисленными отражениями и бликами, фактуры, тени, граффити – все это позволяет назвать Ж. Бодрийяра человеком, переосмысляющим идеи фу-

туристов и конструктивистов, т.е. постмодернистом, выдающимся представителем современного искусства.

Постмодернизм, ты усталый? Да. Постмодернизм, ты андрогинный? Да. Сразу вспоминаем Сократа с его многочисленными «да». Постмодернизм всегда становится тем, что нам хочется в нем видеть. Постмодернизм – особая форма диалога, которая принципиально возвышает это культурное явление над всеми научными концепциями, его описывающими. Поэтому постмодернизм над наукой, над концепцией, над теорией, над стилем. Отсюда такой богатый калейдоскоп смыслов, якобы описывающих постмодернизм, а на деле выполняющих уже Его волю. Постмодернизм может быть всем: постмодернизм может иметь постоянно соглашательскую позицию (вечный конформизм) и, более того, служить власти и быть ее олицетворением, а может разрушать любую государственность, быть культурным явлением вне границ и наций. Постмодернизм может выполнять функцию рекламы и быть фактором, стимулирующим экономический рост, потворствовать идеалам потребительского общества (копирование, штамповка, массовость), и в то же время может иронически относиться к копированию произведений искусства, тем самым сознательно обесценивая любое тиражирование. Постмодернизм может иметь женское лицо буквально (феминизм) и символически – вбирать в себя все возможные смыслы, соглашаясь со всеми и сразу (конформизм), оформляя своим женским началом нечто неоформившееся (конфликтное). А может иметь мужское лицо, причем в противоположных ипостасях – собственной бесполости, страдающий от рвотных позывов при созерцании своего тела, стремящийся к импотенции, а с другой стороны – мужчиной, лишенным намека на эротичность (одухотворенности сексуальной энергии), т.е. мужчиной – сексуальным механизмом, порноактером, секс-роботом, секс-машиной (Sex Pistols). Постмодернизм может быть порождением и продолжением модернизма, а может быть явлением, принципиально конфликтующим с модернизмом. А может быть вообще чем-то средним – неким отдельным переходным этапом от старых ценностей, которые нелегитимны, к новым ценностям, которые еще не возникли. Повторим, постмодернизм может быть тем, чем вы захотите. Сами способы описания постмодернизма с точки зрения настоящего – это и есть постмодернизм, они неотделимы от него. Любая концепция, прикасаясь к постмодернизму, становится диалогичной, открытой системой и отражается в постмодернизме как фаза дискуссии. Постмодернизм – это условия существования разного. Постмодернизм всегда будет чем-то более целым по отношению к частным описаниям Его.

Критика в отношении постмодернизма невозможна, она всегда оборачивается созданием постмодернисткой ситуации. Я попытался проиллюстрировать это на примере эстетики Ж. Бодрийяра, для которого критика и возникает вследствие неподдельного восхищения критикуемым явлением. А может быть, сочетание критики с восхищением от критикуемого и есть самый верный путь научного исследования сегодня? Может быть, надо принять свое существование в постмодернисткой культуре как неизбежность самого себя?

Литература

1. Грицанов А.А., Кацук Н.Л. Жан Бодрийяр. Минск : Книжный Дом, 2008. 256 с. (Мысли-тели XX столетия).
2. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб. : Алетей, 2000. 347 с.

3. Бодрийяр Ж. Злой демон образов // Искусство кино. 1992. № 10. С. 64–70.
4. Baudrillard J. The intelligence of evil or the lucidity pact / translated by C. Turner. English ed. Oxford International Publishers Ltd, 2005. 214 p.
5. Бодрийяр Ж. Система вещей. М. : Рудомино, 1999. 220 с.
6. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М. : ПОСТУМ, 2016. 240 с.

Yegor Yu. Bralgin, Shukshin Altai State Humanities Pedagogical University (Biysk, Russian Federation).

E-mail: egor-bralgin@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya – Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science. 2019. 52. pp. 76–84.

DOI: 10.17223/1998863X/52/8

AESTHETICS OF JEAN BAUDRILLARD: METAMORPHOSES OF LOVE TO POSTMODERNISM

Keywords: postmodernism; artistic image; simulacrum; space of object.

Jean Baudrillard's aesthetics is analyzed with reference to the perception of postmodernism culture. The author examines the main aesthetic categories Baudrillard used, such as simulacrum, artistic image, space of object. Aesthetic principles are determined in order to show Baudrillard as a bright representative of postmodernism, who enriched a categorial instruments of postmodernism aesthetics. The conception of the artistic image in Baudrillard's aesthetics is considered; it changes in accordance with the contexts of Baudrillard's criticism: from a positive idea, when the artistic image is able to "model" reality for the sake of its "transformation", to a negative one ("wicked nature of image"), when the artistic image provokes the emergence of superreality that makes the artist "conceptually rape the image". The function of the notion of object is revealed as a degree of its aestheticism in Baudrillard's conception. In particular, some principal functions of object are characterized, which make it socially aesthetic: the object's space and color. It is shown that, in Baudrillard's conception, the ideas of artistic image, the space and color of object are unstable and mobile categories that change depending on the context, which means they can be used for an indirect admiration of simulacrum and modern art in general. Being a postmodernism critic, Baudrillard uses the potential of philosophical methods only in postmodernism. Criticism with reference to postmodernism is impossible because it leads to a postmodernism situation. The author illustrates it with an example of Baudrillard's aesthetics: for the philosopher, criticism appears due to the genuine admiration of a criticized phenomenon.

References

1. Gritsanov, A.A. & Katsuk, N.L. (2008) *Zhan Bodriyyar* [Jean Baudrillard]. Minsk: Knizhnyy Dom.
2. Mankovskaya, N.B. (2000) *Estetika postmodernizma* [Aesthetics of Postmodernism]. St. Petersburg: Aleteyya.
3. Baudrillard, J. (1992) *Zloy demon obrazov* [Evil demon of images]. Translated from French. *Iskusstvo kino*. 10. pp. 64–70.
4. Baudrillard, J. (2005) *The Intelligence of Evil or the Lucidity Pact*. Translated from French by Ch. Turner. Oxford International Publishers Ltd.
5. Baudrillard, J. (1999) *Sistema veshchey* [The System of Things]. Translated from French. Moscow: Rudomin.
6. Baudrillard, J. (2016) *Simulyakry i simulyatsii* [Simulacra and simulation]. Translated from French by A. Kachalov. Moscow: POSTUM.