

УДК 7.01
DOI: 10.17223/22220836/32/20

А.В. Венкова

ПОЛИТИКИ ИДЕНТИФИКАЦИИ В ИСКУССТВЕ МЕТАМОДЕРНИЗМА

В статье рассматриваются установки искусства метамодернизма в отношении практик опознавания (идентификации) художественного высказывания, его рецепции, а также в отношении установления статуса произведения искусства. Дается характеристика основных теоретических установок метамодернизма, описывается специфическая метамодернистская «чувствительность», последовательно раскрываются идентификационные стратегии художника в отношении позиционирования своего высказывания относительно других современных форм художественного творчества, описываются зрительская тактика и основные рецептивные установки, заключенные в метамодернистском визуальном материале. Отдельно описываются структура метамодернистского произведения, его организация и заключенные в нем рецептивные техники.

Ключевые слова: метамодернизм, осцилляция, неоромантизм, атмосфера, иммерсия.

Идентификация метамодернизма

Метамодернизм – новое эстетическое чувство, структура ощущений, характеризующая мироощущение, стиль поведения, выбор жизненных установок и художественные сюжеты последних лет. Понятие концептуализируется в 2011 г. в манифесте британского художника Люка Тернера [1], а затем теоретически осмысливается голландскими культурологами Тимотеусом Вермюленом и Робинном ван ден Аккером преимущественно в ключевом тексте «Заметки о метамодернизме» [2]. Идентификация метамодернизма как культурной практики и художественной образности идет по двум направлениям. С одной стороны, это разработка теоретических тезисов Тимотеуса Вермюлена и Робина ван ден Аккера, направленная прежде всего на уточнение типологических характеристик метамодернизма и его отличий от модернизма и постмодернизма. В теоретическом отношении метамодернизм имеет амбиции становления новым культурным «измом» доминирующего свойства, наиболее универсальным на настоящий момент времени. Если термином «модернизм» описывалась основная линия культурных устремлений первой половины XX в., постмодернизм занимал вторую половину, то метамодернизм претендует на то, чтобы охватить наше время. С другой стороны, метамодернизм старается дистанцироваться от увлечения теоретической проработкой собственных установок, чтобы отдалиться эстетическому экспериментированию. В обоих случаях теоретики и художники настаивают на том, что метамодернизм не столько культурная логика, сколько «чувствительность». Подразумевается, что именно одна и та же чувствительность объединяет иногда диаметрально противоположные художественные высказывания под зонтиком метамодернизма.

Для прояснения того, что лежит в основе отнесения того или иного художественного высказывания к метамодернизму как изнутри этого высказывания, т.е. самими художниками, так и извне – критиками и комментаторами, нужно прежде всего присмотреться к параметрам метамодернистской чувствительности, определенной эмоциональной карте движения, а также базовым эстетическим установкам, которые легко опознаются во всех произведениях метамодернизма, независимо от вида искусства и характера «медиума».

Идентификация художника

В 2011 г. Люк Тернер опубликовал на своем сайте «Манифест метамодерниста». Он состоит из 8 тезисов:

Тезис 1. «Мы признаем, что колебания – естественный миропорядок». Уже в первом тезисе метамодернистский характер проявляет себя в виде подростковой настойчивости в своем праве быть капризным, спонтанным и непоследовательным. В этом слышится дадаистское стремление не только не придерживаться планов, но и вовсе их не иметь.

Тезис 2. «Мы должны освободиться от столетия модернистской идеологической наивности и циничной неискренности его внебрачного ребёнка». Внебрачный ребенок – это постмодернизм. Тезис развивает право на непоследовательность, поскольку оба, и модернистское и постмодернистское отношение к жизни, уже кажутся устаревшими.

Тезис 3. «Впредь движение должно осуществляться путем колебаний между положениями с диаметрально противоположными идеями, действующими как пульсирующие полюса колоссальной электрической машины, приводящей мир в действие». Интересно, что несмотря на знакомство с делезианскими идеями и тезисами «темной экологии», здесь сохраняется логика бинаризма. Причина, очевидно, кроется в попытке разобраться с двумя «пратоцами» – модернизмом и постмодернизмом.

Тезис 4. «Мы признаем ограничения, присущие всякому движению и восприятию, и тщетность любых попыток вырваться за пределы, означенные таковыми. Неотъемлемая незавершенность системы влечет необходимость приверженности ей не ради достижения заданного результата и рабского следования ее курсу, но скорее ради возможности нечаянно косвенно подглядеть некую скрытую внешнюю сторону. Существование обогатится, если мы будем браться за свою задачу, как будто эти пределы могут быть преодолены, ибо таковое действие раскрывает мир». Ключевой здесь является идея незавершенности, важная для самоидентификации метамодернизма. Незавершенность предполагает известную свободу, возможность «уйти от системы».

Тезис 5. «Всё сущее захвачено необратимым сползанием к состоянию максимального энтропийного несходства. Художественное творение возможно лишь при условии происхождения от этой разницы или раскрытия таковой. На его зенит воздействует непосредственное восприятие разницы как таковой. Ролью искусства должно быть исследование обещания его собственных парадоксальных амбиций путем подталкивания крайности к присутствию». Художник снимает с себя задачу поиска эстетического или пластического абсолюта. В этом метамодернизм принципиально отличен от модернизма.

Тезис 6. «Настоящее является симптомом двойственного рождения безотлагательности и угасания. Сегодня мы в равной степени отданы ностальгии и футуризму. Новые технологии дают возможность одновременного восприятия и разыгрывания событий с множества позиций. Эти возникающие сети, отнюдь не сигнализирующие о его угасании, способствуют демократизации истории, освещению развилки, вдоль которых ее грандиозное повествование может странствовать здесь и сейчас». Здесь Люк Тернер приоткрывает завесу над эмоциональной картой метамодернизма. Важное сочетание, заложенное в его поэтике, – ностальгия и футуризм.

Тезис 7. «Точно так же, как наука стремится к поэтической эlegantности, художники могут пуститься в искания истины. Вся информация являет почву для знания, будь то эмпирического или афористического, независимо от ее правдоценности. Мы должны принять научно-поэтический синтез и информированную наивность магического реализма. Ошибка порождает смысл». Научно-поэтический синтез является следствием одновременного стремления к ностальгии и футуризму.

Тезис 8. «Мы предлагаем прагматичный романтизм, не скованный идеологическими устоями. Таким образом, метамодернизм следует определить как переменчивое состояние между и за пределами иронии и искренности, наивности и осведомленности, релятивизма и истины, оптимизма и сомнения, в поисках множественности несоизмеримых и неуловимых горизонтов. Мы должны двигаться вперед и колебаться!». Здесь вводится, как считается, ключевое для метамодернизма понятие «осцилляции» – колебания, но, возможно, более важным будет указание на источник чувственных впечатлений метамодернизма – это романтизм. Здесь он становится более «прагматическим», т.е. «технологичным», адаптированным к разным контекстам и медиумам [1].

В метамодернизме просматривается несколько направлений самоидентификации художника, восходящих к разным генеалогическим линиям возникновения самого явления. В своей корневой системе метамодернизм обнаруживает наследие не только модернизма и постмодернизма, что эксплицитно закреплено в его манифестах, но также и романтизма и сентиментализма, что вытекает из ностальгического усиления некоторых как модернистских, так и постмодернистских черт. **Неоромантическая константа** лучше всего обнаруживает себя в творчестве художников-живописцев.

Митч Гриффитс, Адам Миллер, Дэн Атто каждый по-своему апеллируют к романтизму, сохраняя и высвечивая те или иные его черты. Их живопись объединяют искренность, техническая наивность и метафорическая сложно-сочиненность.

Работающий в технике фотографии Грегори Крюдсон, часто относимый к метамодернистскому ряду, соединяет романтически-сентименталистскую ноту с сюрреализмом.

Настя Саде Ронко, художник, входящий в ведущее трио метамодернистских авторов, работающих совместно и идентифицирующих себя внутри этой поэтики, работает в жанре перформанса, инсталляции, в том числе медиаинсталляции, и фотографии. Трио составляют помимо нее Люк Тернер и Шайа Ла Баф. «Все мои истории, – говорит Настя Саде Ронко, – о чувствах, эмоциях и ощущениях. Что такое чувство само по себе и как разные чувства про-

живаются в обществе и проявляются в разных социальных взаимодействиях, например, в повседневной жизни, политике, в любой другой сфере? Я стремлюсь исследовать идеи – нежности, любви, заботы, родства, близости и присутствия» [3]. Настя Саде Ронко говорит здесь о ключевом параметре самоидентификации художника в метамодернизме – о работе с эмоциями как главным медиатором взаимодействия между художником и публикой. Еще один важный момент этого взаимодействия – техническая медиальность. Метамодернисты соединяют новейшие медиа и эмоциональную непосредственность, даже наивность. Это важный элемент метамодернистского соучастия. «Мы используем разные технические устройства, поэтому основная форма нашей работы – это медиа- или видеоперформанс, в рамках которого мы исследуем колебания современной культуры от апатии к соучастию» [Там же].

Неоромантическая чувственность в метамодернистском дискурсе восходит прежде всего к Новалису, в его текстах художники видят первоначальное выражение своих эстетических установок: «Наш мир нужно представлять в романтическом ключе, идеализировать. Так мы сможем обнаружить его истинный смысл. Идеализация есть не что иное, как качественное преувеличение (Potenzierung). В этом процессе низшее «я» отождествляется с лучшим «я»... Насколько я представляю банальное – значимым, обычное – загадочным, близкое – подобающим, чуждым, и конечное – подобием бесконечного, настолько я его и идеализирую» [4].

Важным слагаемым неоромантического мироощущения является рефлексия над какой-либо **мифологической реальностью**. Миф может быть персональным, искусственно сконструированным, просто выдуманым, но обязательно искренне проживаемым. «В моих картинах много отсылок к психологии, экзистенциальной философии и «Звездным войнам», которые я считаю современной мифологией, – говорит художник Дэн Атто, – ...психологические и философские идеи действуют... прежде всего посредством метафоры и аллегории» [5].

Этот искренний эмоциональный неомифологизм соседствует в метамодернизме с **аффективностью, иллюзорностью, сентиментальностью, необычностью, странностью**. При этом художники тяготеют скорее к перформативному предъявлению элементов персональной мифологии, чем к выстраиванию мифа на дискурсивно-понятийном уровне. Такой миф латентен и плохо поддается вербализации. Вместо сакральных действий по поддержанию мифа здесь можно увидеть детское простодушие в процессе его разыгрывания. Включенность соседствует с отстраненностью. Прежде всего в этом и проявляется метамодернистская осцилляция – раскачивание от одного состояния к другому: «Главное понятие – это **«осцилляция»**, – пишут Тимотеус Вермюлен и Робин ван дер Аккер, – раскачивание между типично модернистской приверженностью и отличительно постмодернистской отчужденностью. Префикс „мета“ относится к таким понятиям, как „с“, „между“ и „за“. Мы настаиваем, что метамодернизм должен быть эпистемологически расположен „с“ (пост-)модернизмом, онтологически „между“ (пост-) модернизмом, и исторически „за“ (пост-)модернизмом». Эти позиции наиболее уместно обобщить при помощи различий между постмодернистской насмешкой (включающей в себя нигилизм, сарказм, недоверие и деконструкцию великих нарративов, единственности и истины) и модернистским

энтузиазмом (включающим всё, от утопизма, до безусловной веры в Разум)» [2]. Энергия метамодернистской чувствительности придает движение между какими-либо точками напряжения. Возможность отступить на шаг назад, вновь оценить ситуацию, прожить эмоцию, передумать, изменить свое мнение принципиально важна для этой самоидентификации. «И эпистемологию метамодерна (как если бы), и его онтологию (между) следует, таким образом, рассматривать как динамику „оба – никто“. Они оба одновременно модерн и постмодерн, и ни один из них» [2]. Наиболее ярко сочетание персонального мифа, иронии, правды, аффекта, сентиментальности выражает себя в фильмах Уэса Андерсона, который по праву считается центральным манифестантом метамодернистской поэтики. Его фильмы сочетают абсурд и доброту, искренность и серьезность.

Идентификация зрителя

Осцилляция порождает особый оттенок **включенности**, сохраняющей иронию и **отстраненность**, позволяющей холодность, а иногда и иронию, она раскачивается «между надеждой и меланхолией, между простодушием и осведомленностью, эмпатией и апатией, единством и множеством, цельностью и расщеплением, ясностью и неоднозначностью. Всякий раз, как энтузиазм метамодерна качнёт в сторону фанатизма, гравитация вытягивает его обратно к насмешке; в миг, когда насмешка качнётся в апатию, гравитация вытягивает его обратно в энтузиазм» [2].

В метамодернистской чувствительности обнаруживают себя компоненты **кэмп** и **«плохого вкуса»**. С кэмпом метамодернизм роднит прежде всего то, что оба они описываются их теоретиками как «род чувствительности» и «эстетизма». Сьюзен Зонтаг называет кэмп «последовательно эстетическим мировосприятием» [6. С. 60]. Важную роль играет и проблема вкуса, поскольку именно вкус становится опорой чувствительности как способа освоения мира. «Во вкусе нет ни системы, ни доказательств. Однако существует нечто вроде логики вкуса: постоянная чувствительность, которая лежит в основе и возвращает тот или иной вкус. Чувствительность почти, но не вполне, невыразимая. Всякая чувствительность, которая может быть втиснута в жесткий шаблон системы или схвачена грубыми орудиями доказательства, больше уже не чувствительность» [Там же. С. 49]. Здесь Зонтаг указывает на то, что излишняя рационализация и вербализация вредят логике выражения чувствительности, поскольку стремятся подменить ее собой. Кэмп, как и метамодернизм, невинны в своей искренности, позволяющей вписаться в мир прежде всего эмоционально.

Отличия кэмп от метамодернизма также вполне ощутимы. Кэмп, рожденный постмодернистским андеграундом, тяготеет к кавычкам и цитации: «Кэмп видит все в кавычках цитации. Это не лампа, но „лампа“, не женщина, но „женщина“. Ощутить кэмп – применительно к людям или объектам – значит понимать бытие как исполнение роли. Это дальнейшее расширение на область чувствительности метафоры жизни как театра» [Там же. С. 52]. Такой подход не характерен для метамодернизма. Если это цитата, то не отсылка, а присвоение, если роль – то не разыгрывание, а становление другим, проживание. Кэмп серьезен, поскольку являет собой пример экзистенциальной ширмы, скрывающей боль, метамодернизм легок и наивен, для

него характерна легкая грусть, а не трагический разрыв. «В кэмпе неотъемлемый элемент – это серьезность, серьезность вплоть до полного провала. ...Кэмп – это искусство, которое ставит своей целью быть полностью серьезным, но не может быть воспринято как серьезное всеми, потому что оно всегда „слишком“ [6. С. 55–56]. Метамодернизм в своей чувствительности не стремится к переходу черты, искажению нормы. Зритель здесь всегда сохраняет дистанцию, позволяющую удержать собственные границы в неприкосновенности. На трагическое он смотрит скорее с сентиментальной грустью, чем со стремлением к барочному вытеснению, характерным для кэмпа.

Идентификация произведения

Эстетические элементы преувеличенной фантазийности метамодернизм превращает в пастиш. От постмодернистского пастиша его отличают искренность, сентиментализм и наивность в использовании кодов культуры. «Плохой вкус», характерный и для кэмпа, вырабатывает в метамодернизме свое понятие, им становится «бедный образ», отрефлексированный художником и теоретиком Хито Штейерль. «„Бедный образ“ – это самостоятельное творение, созданное при помощи демократичных медиатехнологий, вручивших каждому человеку в руки инструмент создания и распространения образов любого свойства и природы. Такие образы создаются обычными людьми и заполняют все каналы медиареальности, становясь первичной средой, заменяющей природу как эталон художественной соразмерности в домедиальную эпоху. ...Экономика плохой картинки, с ее возможностями непосредственной глобальной дистрибуции и ее этикой ремикса и присвоения, дает возможность участвовать в производстве гораздо большему числу людей, нежели это было раньше. ...Территория плохой картинки дает доступ к исключенным образам, но одновременно заражена новейшими технологиями коммодификации. ...Она дает возможность пользователю активно участвовать в создании и распространении контента и ведет его к производству. Юзер становится редактором, критиком, переводчиком и (со)автором плохой картинки. ...Плохие картинки – это популярные образы, которые могут быть созданы и увидены многими» [7].

Основными приемами работы с такими образами будут ремикширование, коллажирование, сэмплирование – все то, что Николая Буррио объединил в понятии «постпродукции». Буррио утверждает, что для данного состояния культуры характерен «коммунизм форм» [8. С. 142], что очень важно для метамодернизма. В этой чувствительности генеалогия образа не столь важна или не важна совсем. Здесь важно эмоциональное удовлетворение от его использования, получаемое и художником, и зрителем.

В метамодернизме образ никогда не доводится до состояния полной ясности, это позволяет создать эмоциональный и экзистенциальный «люфт» при его использовании в художественном высказывании. Об этом писал еще Эдмунд Берк, актуализированный метамодернизмом: «Одно дело – сделать идею ясной, другое – сделать так, чтобы она воздействовала на воображение» [9. С. 90]. Второе кажется более важным и Берку, и метамодернистским авторам. Новое заключается в том, как стимулируется работа воображения. Здесь закрепляются два понятия, прорабатываемые и на уровне теории, и в художе-

ственной практике, отвечающие за новые способы работы с эмоциональностью и воображением зрителя. Это «**атмосфера**» и «**иммерсия**».

Понятие «атмосферы» теоретически разрабатывается немецким теоретиком Гернотом Беме, который в свою очередь возводит собственные построения к идеям Германа Шмица и Вальтера Беньямина. Атмосфера – это сложно поддающееся артикуляции состояние, возникающее между объектом и субъектом при определенных условиях, проживаемое преимущественно эмоционально и телесно. «Атмосферы остаются неопределенными прежде всего в отношении их онтологического статуса. Мы не уверены, стоит ли относить их к объектам или к элементам среды, из которых они исходят, или к субъектам, которые испытывают их на себе. Мы также не уверены, где, собственно, атмосферы находятся. Кажется, что они, словно туман, заполняют пространство определенным тоном ощущений» [10. Р. 21].

Художественное высказывание выстраивается здесь в пространстве между человеком и средой, в которую он погружен. Беме подчеркивает **телесность** ауры и атмосферы: «Ощутить ауру (Вальтер Беньямин) – значит поглотить ее собственным телесным существом. Воспринимаемое мной – неопределенное, протяженное в пространстве качество чувства. Здесь важны „энергия чувств“ и „пространственный характер атмосферы“ (Герман Шмиц). Пространственно атмосферы всегда „не обладают границами, рассеяны и не имеют точного местоположения, то есть они не локализуемы“. Они представляют собой эмоционально заряженную энергию чувств; они – пространственные носители настроений» [11].

В выстраивании понятия «атмосферы» Г. Беме видна феноменологическая традиция, уделяющая большое место ощущениям. Тело воспринимается как пронизанное чувствами и эмоциями. Именно это позволяет создавать то, что Роман Ингарден называл «интенциональными продуктами», своеобразными «феноменологическими портретами» произведений искусства. Старт созданию такого «портрета» дает телесный импульс. «Атмосферы – то, что ощущается в телесном присутствии в отношении людей и вещей или в пространствах» [Там же].

Атмосферы как феноменологические конструкции работают с идеей «присутствия». В терминологии Ханса Ульриха Гумбрехта здесь производится «**присутствие**», а не «высказывание» [12]. Присутствие, в отличие от высказывания, представляет собой ситуацию, снимающую традиционную дихотомию субъект-объектных или субъект-субъектных отношений. «Атмосфера – это общая реальность воспринимающего и воспринимаемого» [11].

Для метамодернизма новая эстетика заключается в создании атмосфер, восприятие которых связано с идеей телесно-эмоционального опыта присутствия, воздействия среды на все органы чувств. Люди, объекты и связующая их среда погружены в единое пространство. Атмосфера – это то, что схватывается непосредственным восприятием, а не реконструируется на основе дискурсивных или интеллектуальных процедур.

Интересно заметить, что таким образом достигается идея дематериализации произведения искусства, но реализуется она не так, как это было представлено Люси Липпард [13]. У Липпард речь шла о развитии процесса доминирования идеи над формой (материальным объектом), здесь же прорабатывается возможность обходиться и без идеи, и без формы (объекта).

Связанный с ней тип рецепции раскрывается в понятии «иммерсии» (погружения), находящей широкое воплощение в метамодернистском контексте.

Наиболее крупные художники, соотносимые с метамодернизмом, Пьер Юиг, Олафур Элиасон, Томас Сарацено, Джеймс Таррел, работают с различного типа иммерсивными энвайронтами, превращая зрителя в реципиента особого эмоционального ландшафта.

Иммерсивные среды уже не опираются только на визуальное или телесное воздействие, они включают, например, и аудиальный опыт зрителя, что позволяет использовать наработки теоретиков *sound studies*. Внутри данного направления существует понятие «акустемологии». «Акустемология предполагает внутреннюю телесную среду, воспринимающую идущий снаружи звук. Благодаря ей сами границы между внутренним и внешним становятся взаимопроникающими – слушатель может испытать погружение» [14]. Звуковой ландшафт разворачивается как иммерсивная среда «когда слушатели начинают чувствовать себя одновременно внутри пространства и – иногда – внутренне едиными с ним» [Там же].

Штефан Хельмрайх ссылается на Жюль Делеза и Феликса Гваттари с их понятием «трансдукции», структуры, «в которой один контекст служит основанием другого или, наоборот, создается поверх другого контекста, размывает его или встраивается в него» [15. Р. 313]. Идея размыкания и наложения сред, лежащая в основе трансдукции, близка понятию «деавтономии», где фиксируются взаимопроникновение и взаимосвязь сред, в которых исчезает идея автономного существования произведения искусства (медиума) [16, 17]. В случае с иммерсивным искусством метамодернизма понятие деавтономии, лучше, чем тезис Люси Липпард о дематериализации объекта искусства, отражает стремление художников создавать телесные эмоциональные вызовы посредством погружающих ландшафтов и сред.

Трансдукция, как и деавтономия, понимаются как своеобразное преобразование энергии, где свет и звук «развертываются, являют себя во времени и представляют собой живой процесс, энергию в действии» [18. Р. 65].

Работа **эмоций** составляет основную питательную среду для формирования иммерсивных ландшафтов, в них эмоции превращаются в энергии, позволяющие создавать и поддерживать атмосферы. «Только широкий взгляд открывает для нас те непрерывные энергии, – пишет исследователь иммерсивного опыта в искусстве Оливер Грау, – которые связаны с поиском и созданием новых пространств иллюзий и иммерсий» [19. С. 46].

Погружение в иммерсивные среды сродни ностальгии по бескрайнему и запредельному, столь характерной для искусства романтизма. Тоска по неизвестному, утраченному или еще не обретенному лежит в самом сердце метамодернистской поэтики с ее сентиментализмом, наивностью и футуристическим ретроспективизмом.

Завершая рассуждение о идентификационных тактиках художника, зрителя и произведения искусства в метамодернизме, необходимо подчеркнуть, что для данного направления уточнение своих позиций по отношению к модернизму и постмодернизму является принципиально важным. Эта эстетическая практика претендует на главенство в новой культурной ситуации последних лет. При этом важно понимать, что несмотря на очевидное доминирование многих черт метамодернизма в современном искусстве во-

обще, это направление все же является одним из возможных эстетических ландшафтов, при наличии многих других вкусовых ниш и форм искусства. Повышенная «видимость» метамоде́рнизма связана с достаточно ясной теоретической артикуляцией, что выделяет ее среди других опытов искусства, еще ожидающих своих теоретиков.

Литература

1. *Luke Turner*. *Metamodernist* // Manifesto <http://www.metamodernism.org> (Люк Тернер. Манифест метамоде́рниста). URL: <http://metamodernizm.ru/manifesto/> / пер. на русский язык Артемий Гусев (дата обращения: 22.09.2018).

2. *Тимотеус Вермолен, Робин ван ден Аккер*. Заметки о метамоде́рнизме. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 20.09.2018).

3. *Интервью* с Настей Саде Ронко: Чувственность в искусстве метамоде́рна / Полина Чубарь. URL: <http://metamodernizm.ru/nastja-sade-ronkko/> (дата обращения: 19.09.2018).

4. *Novalis Fragmente und Studien 1797–1798* // *Novalis Werke*, ed. G. Schulz. Munchen: C.H. Beck, 2001. P. 384–385 (цит. по: *Тимотеус Вермолен, Робин ван ден Аккер*. Заметки о метамоде́рнизме) (русский пер.) URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 19.09.2018).

5. *Interview: Dan Attoe* by Bill Donovan. URL: <http://www.beautifuldecay.com/2010/06/28/interview-dan-attoe/> (дата обращения: 24.09.2018).

6. *Зонтаг С.* Заметки о Кэмпе // *Зонтаг С.* Мысль как страсть. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 48–64.

7. *Хито Штейерль*. В защиту плохой картинки. URL: <http://os.colta.ru/art/projects/111/details/15533/page1/> (дата обращения: 20.09.2018).

8. *Буррио Н.* Постпродукция. Культура как сценарий: искусство перепрограммирует современный мир // *Буррио Никола*. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. (Garage pro). 216 с.

9. *Берк Э.* О различении между Ясностью и Неопределенностью в отношении аффектов // *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного*: пер. с англ. / общ. ред., вступ. статья и коммент. Б.В. Мееровского. М.: Искусство, 1979. С. 90–91.

10. *Gernot Böhme*. *Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik* // *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Suhrkamp Verlag, 2013. P. 21–48.

11. *Gernot Böhme*. *Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik* // *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Suhrkamp Verlag, 2013. P. 21–48. Цит. по: *Гернот Беме*. «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики. URL: <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> / пер. Стаса Онасенко (дата обращения: 20.09.2018).

12. *Гумбрехт Х.У.* Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое лит. обозрение, 2006. 184 с.

13. *Lucy R. Lippard* *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. University of California Press, 1997. 296 p.

14. *Хельмрайх Ш.* Звуковые ландшафты с эффектом погружения и трансдукция как альтернатива / пер. с англ. Т. Пирусской // *НЛО*. 2017. № 148. URL: https://www.nlo-books.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/148_nlo_6_2017/article/19348/ (дата обращения: 18.09.2018).

15. *Deleuze G., Guattari F.* *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

16. *Степанов М.А.* Де-автономные среды: от расширения человека к расширению машины // *Научное искусство: Тезисы 1 Международной научно-практической конференции МГУ им. М.В. Ломоносова, 04–05.04.2012* / под ред. В.В. Миронова. М.: МИЭЭ, 2012. С. 211–212.

17. *Степанов М.А.* Куратор как результат разделения труда (по П. Вайбелю) Теоретические пролегомены к кураторству в технологическом искусстве // *Международный журнал исследований культуры*. 2013. № 1 (10). С. 132–139.

18. *Chion M.* *Un langage pour décrire les sons* // *Nattiez J.-J.* *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990.

19. *Грау О.* Эмоции и иммерсия: ключевые элементы визуальных исследований / пер. с нем. А.М. Гайсина. СПб.: Эйдос, 2013. 56 с.

Alina V. Venkova, Herzen State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation), Russian Scientific Research Institute for Cultural and Natural Heritage named after D. Likhachev (Moscow, Russian Federation).

E-mail: venkova@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 32, pp. 203–213.

DOI: 10.17223/22220836/32/20

IDENTIFICATION POLITICS OF METAMODERN ART

Keywords: metamodernism; oscillation; neoromantism; atmosphere; immersion.

The article discusses the art of metamodernism in relation to the practice of recognizing (identifying) an artistic expression, its reception, and also regarding the establishment of the status of a work of art. These identification strategies are shown based on the aesthetic attitudes of metamodernism, as well as in the context of its artistic practice.

The characteristic of the basic theoretical attitudes of metamodernism is described, specific metamodernist “sensitivity” is described, the artist's identification strategies regarding the positioning of his statement with respect to other contemporary forms of artistic creativity are consistently disclosed, the spectator tactics and the main receptive attitudes embodied in metamodernist visual material are described. These attitudes are associated with the dominant forms of sensuality in metamodernism. The structure of the metamodernist work, its organization and the receptive techniques contained therein are separately described.

The aim of the article is to define the basic identification settings of metamodernism in relation to both the aesthetic statement and the parameters of the artistic material and receptive responses to it.

To achieve this goal, the article reviews the general theoretical and aesthetic attitudes of metamodernism, among which particular emphasis is placed on the concept of oscillation introduced by the first metamodernists who proposed the term and its primary description, Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker in the text “Notes on metamodernism”.

Further analysis concerns the identification of the artist. Reveals the main provisions of the “The Metamodernist Manifesto” by Luke Turner. The parameters of the neoromantic turn in metamodernism, based on the creation and deconstruction of myths, performativity, affectivity, illusory, sentimental, interest in the unusual and strange, the combination of childish simplicity and detachment are considered.

The consideration of the discovery of the implicit parameters of the work of art, aimed at forming a metamodernist identification of the viewer, is the next step of the article. Among them, the concepts of pastish, “poor image”, dematerialization, atmosphere, immersion, nostalgia are subjected to analysis.

The conclusions of the article concern the derivation of the basic attitudes of aesthetic and artistic practices of metamodernism, among which the most important role is played by the perception parameters that determine the emotional map of the receptive attitudes of the viewer. Postulate that the most important in this respect are the concepts of atmosphere, dematerialization and immersion.

References

1. Turner, L. (n.d.) *Metamodernist*. Translated from English by A. Gusev. [Online] Available from: <http://metamodernizm.ru/manifesto>. (Accessed: 22.09.2018).
2. Vermeulen, T. & Acker, R. van den. (n.d.) *Zametki o metamodernizme* [Notes on Metamodernism]. [Online] Available from: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/>. (Accessed: 20th September 2018).
3. Sade Ronkko, N. (n.d.) *Interv'yu s Nastey Sade Ronkko: Chuvstvennost' v iskusstve metamoderna* [Interview with Nastya Sade Ronkko: Sensuality in the art of metamodern]. [Online] Available from: <http://metamodernizm.ru/nastja-sade-ronkko/>. (Accessed: 19th September 2018).
4. Novalis. (2001) *Werke* [Works]. Munich: C.H. Beck. pp. 384–385.
5. Attoe, D. (2010) *Interview: Dan Attoe by Bill Donovan*. [Online] Available from: <http://www.beautifuldecay.com/2010/06/28/interview-dan-attoe/>. (Accessed: 24th September 2018).
6. Sontag, S. (1997) *Mysl' kak strast'* [Mind as Passion]. Translated from English. Moscow: Russian Phenomenological Society. pp. 48–64.
7. Steyerl, H. (n.d.) *V zashchitu plokhoy kartinki* [In Defense of the Bad Picture]. [Online] Available from: <http://os.colta.ru/art/projects/111/details/15533/page1/>. (Accessed: 20th September 2018).

8. Burrio, N. (2016) *Relyatsionnaya estetika. Postproduksiya* [Relational aesthetics. Postproduction]. Moscow: Ad Marginem Press.
9. Burke, E. (1979) *Filosofskoe issledovanie o proiskhozhdenii nashikh idey vozvyshennogo i prekrasnogo* [A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful]. Translated from English by B.V. Meerovskiy. Moscow: Iskusstvo. pp. 90–91.
10. Böhme, G. (2013) *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik* [Atmosphere: Essays on the new aesthetics]. Suhrkamp Verlag. pp. 21–48.
11. Böhme, G. (2013) “*Atmosfera*” *kak fundamental'noe ponyatie novoy estetiki* [Atmosphere: Essays on the new aesthetics]. Translated from German by S. Onasenko. [Online] Available from: <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/>. (Accessed: 20th September 2018).
12. Humbrecht, H.U. (2006) *Proizvodstvo prisutstviya: chego ne mozhет peredat' znachenie* [Production of Presence: What Meaning Cannot Convey]. Translated from English. Moscow: NLO.
13. Lippard, L.R. (1997) *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. University of California Press.
14. Helmsrayh, S. (2017) *Zvukovye landshafty s effektom pogruzheniya i transduksiya kak al'ternativa* [Sound landscapes with the effect of immersion and transduction as an alternative]. Translated from English by T. Pirusskaya. *Novoe literaturnoe obozrenie*. [Online] Available from: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/148_nlo_6_2017/article/19348/. (Accessed: 18th September 2018).
15. Deleuze, G. & Guattari, F. (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
16. Stepanov, M.A. (2012) [De-autonomous environments: from human to machine expansion]. *Nauchnoye iskusstvo* [Scientific Art]. Proc. of the International Conference. April 4–5, 2012. Moscow: MIEE. pp. 211–212. (In Russian).
17. Stepanov, M.A. (2013) The Curator as a Result of the Division of Labor (by P. Weibel) Theoretical Prolegomenon to Curating in the Technological Arts. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury – International Journal of Cultural Research*. 1(10). pp. 132–139. (In Russian).
18. Chion, M. (1990) *Un langage pour décrire les sons* [A Language to Describe Sounds]. In: Nattiez, J.-J. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
19. Grau, O. (2013) *Emotsii i immersiya: klyuchevye elementy vizual'nykh issledovaniy* [Emotions and immersion: key elements of visual research]. Translated from German by A.M. Gaysin. St. Petersburg: Eydos.