СОЦИАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ И ФИЛОСОФСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

УДК 101.808 (0758)

DOI: 10.17223/1998863X/58/5

А.П. Артеменко, Я.И. Артеменко

ОТ ПОСТМОДЕРНА К МЕТАМОДЕРНУ: ФОРМИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ВИЗУАЛЬНЫХ ПРАКТИК

Рассматривается переход к метамодерну как доминантной культурной логике, на примере изменения эстетических предпочтений и форм их высказывания в современных визуальных практиках. Предлагается авторский принцип работы с феноменом визуализации: визуальный образ представлен как результат формирования сложной семиотической системы, отражающей переживание многоуровневости пространственного окружения.

Ключевые слова: визуализация, метамодерн, производство пространства, лофт-дизайн, инсталляция, коллаж.

Следуя методологии исследования социального пространства, предложенной А. Лефевром и М. де Серто, мы постараемся проследить, как доминантная культурная логика отражается в конструировании (производстве) пространства художественного объекта и городского пространства. При этом мы собираемся продемонстрировать сходство семиотики лофт-дизайна и техники коллажа на рубеже начала XXI в. По своей сути они стали выражением процесса переосмысления роли человека в активном материальном окружении. Довольно сложная связь вещи и человека, отмеченная в феноменологической традиции Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, нашла свое развитие в акторно-сетевой теории, в концептах объектности и актантности. В этой связи эстетические предпочтения предстают как выражение хайдеггеровской «заботы», являющей вещь, и одновременно как фреймирование повседневных практик.

Актуальность данного исследования связана с формированием в концепции метамодерна нового отношения к визуальности. Перед нами встает проблема описания новой культурной логики и соответствующей ей структуры чувств. Предлагаемый подход дает иной, как по уровню детализации, так и обобщения, принцип работы с феноменом визуализации. Метамодернизм предлагает понимать визуальный образ как феномен сознания, вписанный в горизонт сложной системы взаимодействий, где телесность, социальность, психология и прочие антропологические проекции – условия, а не средства выражения смыслов.

От дискуссии о названии к осознанию глубины трансформации

Появление хрестоматийных работ о постмодерне относится к концу 1970-х гг. и, как утверждает Перри Андерсон, все они были следствием тесного общения их авторов: 1976 г. – Ж. Делёз и Ф. Гваттари «Ризома», 1977 г. – Чарльз Дженкс «Язык архитектуры постмодерна», 1979 г. – Франсуа Лиотар «Состояние постмодерна», 1980 г. – Юрген Хабермас лекция во Франкфурте «Модерн – незавершенный проект». Фактически в этих работах представлена рефлексия всеобъемлющих изменений жизни общества послевоенного периода, которые и сформировали постмодерн как эпохальное явление. Мы видим разные оценки этой парадигмы, но все авторы уверены, что речь идет о новом способе мыслить мир. Так, Ф. Лиотар выразил это в метафоре смерти больших нарративов, как отступление от линейных схем и порядков, а Ю. Хабермас увидел в этом способе «регрессивную дедифференциацию» раздельных институциональных порядков рынка, администрирования, закона и т.д. [1. С. 27]. Но самое главное, постмодерн открыл принцип множественности реальности – то, что будет выражено многочисленными пространственными метафорами ландшафта, складки, ризомы, коллажа, поля или сети. И эта метафоричность призвана визуализировать принцип не всеобщей связи объектов и явлений, а принцип их взаимополагания. Так, материальные объекты и люди превращаются одновременно в акторов и актантов процессов, а любая ситуация их взаимодействия принимает черты гетерогенности.

Одномоментная множественность реальности становится главным принципом описания форм, структур и функций человеческого окружения. На уровне социальной практики в этот период разрабатывается идеология мультикультурализма как попытка институционализировать процессы в обществе, включающем носителей разных цивилизационных практик. Это приводит к пониманию не просто «культуры сорванного якоря», а идеи «незначущего разрыва», ризоматического или сетевого образования структур и отношений в обществе.

Мысль о смерти или конце неких институциональных порядков, организующих как социальные практики, так и понимание мира, стала наиболее ярким маркером постмодернистского текста. Однако со временем возник вопрос о том, что будет после этой смерти. В свою очередь, появление в 1998 г. работы Перри Андерсона «Источники постмодерна» дало основание говорить о подведении итогов некой эпохи в истории ментальности. При этом автор создал четкую картину развития парадигмы постмодерна (т.е. можно утверждать, что речь идет о завершенном процессе). И как подтверждение финала эпохи постмодерна в начале 2000-х гг. после массовых протестов мигрантов ряд западных стран официально заявляют об отказе от политики мультикультурализма, а в 2006 г. появляется статья Алана Кирби «Смерть постмодернизма и то, что после него». В итоге напрашивается вывод, что культура, экономика и политика демонстрируют качественные изменения общества начала нового тысячелетия, где современные технологии и социальные силы порождают некую новую ментальную парадигму.

Оценивая события современности в их исторической перспективе, мы приходим к проблеме обобщения, создания схемы описания, понятийного

определения переживаемого. Так, в 2000-х гг. актуализировалась дискуссия по поводу термина «метамодернизм», который должен был обозначить новые эпохальные сдвиги в культуре. Это стало не столько узкой проблемой исторической периодизации, сколько актом саморефлексии культуры, связанным с осознанием изменений качества жизни общества, ее экономической, эпистемологической, социальной и эстетической составляющих. Напомним, что Робин ван ден Аккер и Тимотеус Вермюлен происхождения самого понятия связывают с американской литературной критикой, когда Масуд Заварзаде в 1975 г. в статье «The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives» впервые употребил это термин [2]. Однако в качестве философского и культурологического понятия метамодернизм начинает формироваться как результат дискуссий 2000-х гг., когда метафора умирания была перенесена на сам постмодерн и встал вопрос о названии эпохи после постмодерна.

Первоначально дискуссия о метамодернизме выглядела как «дискуссия о названии», в которой отражена фиксация новых тенденций в культуре, экономике и политике. Эссе Робина ван дер Аккера и Тимотеуса Вермюлена 2008 (2010) г. «Записки о метамодернизме» заявляет о «ревизии мира и его восприятия». В коллективной монографии 2017 г. «Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма» (русскаяязычная версия 2019 г.), перед нами предстала своеобразная эволюция взглядов на состояние современного общества и культуры в рамках концепции метамодерна. В этом исследовании авторы уже не констатируют переход к новой парадигме культуры, а определяют качество и глубину обнаруженных трансформаций.

Сторонниками концепции метамодернизма была отмечена генетическая связь между парадигмой постмодерна и изменениями в обществе в начале века. Метамодернизм предстает как результат развития постмодернистских тенденций. По характеру эпистемологической модели текст Робина ван дер Аккера и Тимотеуса Вермюлена «Вехи 2000-х, или Появление метамодернизма», напоминает исследования Ихаба Хассана, Перри Андерсона и Фредрика Джеймисона о происхождении постмодерна. В интервью 2017 г. накануне выхода книги Робин ван ден Аккер подчеркивал свою преемственность методологии неомарксизма, заявляя, что «Джеймисон для нас – плацдарм методологии» [3]. И в подтверждение этому в исследовании выстраивается традиционная система анализа цепочки экономика–политика–культура. Таким образом, историчность феномена метамодерна предстает в контексте его связей с постмодерном и модерном. Однако в этой традиционности заложено одно из важнейших противоречий, вскрытых Ж. Делёзом в работе «Различие и повторение»: «Я вытесняю, потому что, прежде всего, я могу проживать некоторые вещи или опыт лишь в плане повторения. Я вынужден вытеснять то, что помешало бы мне переживать их таким образом – а именно воспроизведение, опосредующее пережитое, соотнося его с формой тождественного или сходного объекта» [4. С. 33]. И отталкиваясь от этого, сторонники концепции метамодерна переходят к рассмотрению мировоззренческих трансформаций как последствия изменения структуры чувств.

Наиболее четко отрыв от постмодерна происходит на стадии понимания современных искусства, культуры, эстетики и политики. Новая предметная и технологическая среда создала свои социальные и коммуникационные прак-

тики, сформировала условия, где, как отмечают Робин ван ден Аккер и Тимо-теус Вермюлен, «постмодернистские дискурсы теряют свою критическую ценность» [5]. Проблема не в ущербности постмодернистского дискурса, а в его несоответствии логике современной повседневной жизни. И поэтому сторонники концепции метамодерна возвращаются к задаче, которую в свое время решал Ф. Джеймисон – выделить доминантную культурную логику, но уже для современных условий. Таким образом, метамодернизм обращается к проблеме культурной логики и языка современной культуры. Они ставят перед собой достаточно амбициозные цели: выйти за рамки «вышедшего из употребления восприятия» и устаревших, выхолощенных приемов постмодернизма, чтобы открыть метамодерн как структуру чувств, «где восприятие, эмоция столь распространена, что ее можно назвать структурной» [5]. От иронии к ностальгии, от переживания к проживанию, допуская многослойность и одновременность множества реальностей, «структура чувства метамодерна позиционируется *наряду* или *среди* более старых и более новых структур чувства» [5].

Если метамодернизм представляет собой структуру чувств, возникшую в 2000-х гг. и ставшую доминантной культурной логикой западных капиталистических обществ, то как происходило ее становление? Возможно ли увидеть изменения эстетических предпочтений и форм их высказывания в визуальных практиках этого времени? Безусловно, это тема не одной статьи, но мы попытаемся ответить на данные вопросы в рамках эволюции лофт-стиля и коллажа.

От постмодерна к метамодерну: конструирование пространства в инсталляции и лофте

Идея лофта может быть осмыслена в контексте общих тенденций визуальных практик периода перехода от постмодерна к метамодерну. Следуя нашей гипотезе, лофт появляется как стилистическое проявление постмодерна. В этом не будет преувеличения, поскольку характеристика стиля лофт полностью соответствует критериям постмодернизма, которые предложены Р. Вентури и Ч. Дженксом. Его основание относится к 1960–1970-м гг., когда Джени Джекобс констатировала смерть и жизнь больших американских городов, Роберт Вентури, Дениз Скотт Браун и Стивен Айзенаур опубликовали архитектурный манифест «Учась у Лас-Вегаса», а Чарльс Дженкс описал сложности восприятия современной архитектуры. Лофт рождается не просто как дизайнерский стиль, а способ жизни в новой урбанистической среде. Это производство пространства, основанное на особом типе восприятия и интерпретации мира или «структуры чувств». Его становление связано с глубокими социально-экономическими изменениями «эпохи позднего капитализма», новой рациональностью городского пространства и новой эстетикой города. Работы Ш. Зукин описывают условия рождения этой урбанистической эстетики, которая со временем превращается в системообразующий фактор представлений о городе. Более того, нам открывается сфера искусства как ресурс новой экономики и инструмент администрирования города.

Анализ эстетики лофта, его техники дает нам возможность увидеть развитие постмодерна как общей мировоззренческой парадигмы конца XX в. В свою очередь изменения в технике лофта становятся маркерами перехода к

метамодерну [6]. Для этого мы обратимся к изучению связи коллажности и историчности в визуальных практиках 1990–2000-х гг. Трансформация этой связи приводит не только к стилистическим изменениям, но и отражает интересующий нас переход к новой мировоззренческой парадигме и ее проявления в современной урбанистической культуре.

Лофт-дизайн создает прочтение пространства, для которого художественный замысел строится на использовании технологических фреймов. Кирпичные стены, металлические балки, фрагменты промышленных агрегатов и т.п. – все это вводится в жилое или публичное пространство с целью обозначения стиля, открытой провокации, которая подчеркивает вторичное использование пространства. Приемы лофт-дизайна создают маркеры понимания визуальной системы организации пространства. Это не незавершенность отделочных работ, а технологический фрейм, позволяющий распознать лофт как многослойное образование, отражающее коммуникации эпох, функциональных ролей, социальных и культурных значений. Мы исходим из того, что урбанистическое пространство подчинено визуальной риторике, где дизайн пространства воспринимается как коммуникативное средство, среда «быстрой коммуникации». Лофт – один из визуальных приемов, который позволяет убедиться в правоте П. Акройда, утверждающего, что «в городе существует много различных форм времени» [7. С. 21]. Лофт-объект становится демонстрацией ламинированных смыслов и значений, временных наслоений и эстетических предпочтений. Идея лофта, наверное, ярче всего демонстрирует влияние эстетических, технических, коммуникативных предпочтений на формирование специфической *men-environment paradigm*, описанной Б. Хиллером и Дж. Хансон [8].

Городские пространства заполняются новыми символическими образами, стимулируя горожан к потреблению. Гигантский масштаб и «сырое», незавершенное качество лофта эстетизируется новой урбанистической культурой, а стиль жизни в лофте романтизируется, отождествляется с приключениями, атмосферой божественной жизни [9. Р. 60]. Лофт из места производства превратился в предмет культурного потребления. Ш. Зукин представляет эволюцию этого процесса как переход от жизни маргиналов в заброшенной фабрике до превращения лофта в элемент буржуазной роскоши. Лофтизация запускает процессы формирования городского неравенства, становится основой джентрификации современного урбанистического пространства.

Практически лофт может быть принят как воплощение языка постмодернистской архитектуры, который, по мнению Ч. Дженкса, проявлялся как коллажность, эклектичность, противоположность [10. С. 123]. Коллажность постмодерна видится как желание контраста. Постмодернизм инклюзивен, и поэтому он принимает цитату и отсылку к региональной традиции. Внесение в одно пространство предметов или деталей разного происхождения, материалов, фактуры – все это заставляет говорить о сходстве техники коллажа художественных инсталляций и лофта. Кроме того, семиотика этих явлений предельно близка также, как и близка структура чувств, позволяющая воспринимать их.

В качестве одного из примеров техники коллажа предстают работы серии «Soggu» бельгийского художника Гийома Бейла (Guillaume Bijl). Для нас важно, что хронологически создание этой серии совпадает с появлением ра-

бот Ш. Зукин о лофте и развитии городского пространства рубежа веков. Это может продемонстрировать развитие общих представлений о практиках создания пространства. С 1987 по 2010 г. в серию работ «Sorry» [11] вошли 17 инсталляций и один скульптурный объект. Условно их можно разделить на три группы: предметы, предметы и манекены, символические предметы. Первая группа – это ассамбляжи, о которых сам автор писал, что здесь «„найденные объекты“ превращались в абстракции, теряя свою историю». Найденные объекты (по факту – ready made) скорее не теряют историю, но меняют контекст, а вместе с тем и функцию. То есть происходит то, что У. Эко называл изменением кода, когда «с течением времени некоторые первичные функции утрачивают свою реальную значимость в глазах адресата, не владеющего адекватным кодом, перестают что-либо значить» [12. С. 222]. Одна из первых инсталляций серии представляет бильiardные шары в птичьем гнезде «Sorry, 1987» [11]. Необходимо было введение нового кода для прочтения композиции, поскольку вне этого кода предметы лишены смысла. Тем более что для рассматриваемого периода произошло важное изменение: «постмодернизм поместил искусство в положение, где форма уже не была определяющим фактором» [13. С. 7], и мы сталкиваемся с явлением инсталляции как конструирования пространства предметов, объединенных единой концепцией.

Здесь возникает аналогия с идеей лофт-объекта, когда изменяется первичная функция помещения. Здание, созданное как склад или фабрика, становится, например, жилищем. Ш. Зукин, отмечала этот момент в трансформации лофта, что никто из работавших на фабрике не согласился бы там жить. Утрата этого опыта проживания пространства делает возможным перекодирование данного объекта. Как предметы в ассамбляжах Гийома Бейла должны потерять свою историю и стать чистой абстракцией, так и помещение лофта должно стать просто пространством, которое определено готовыми предметами и архитектурными деталями, что составляет некий заданный ландшафт. В лофте привлекает этот необычный коллаж предметов разного происхождения и разной функциональности.

Иррациональность комбинаций в работах Гийома Бейла возвращает нас к теме коллажности постмодерна как желания контраста. Но в более широком смысле мы видим процесс производства и потребления форм, который, по утверждению У. Эко, «проистекает из самой природы коммуникации» [12. С. 223]. Здесь следует отметить общую особенность искусства этого периода, о которой А.О. Котломанов говорит как о смене полюса смысловой нагрузки произведения, переходе от автономных качеств формы к понятию художественной концепции, предлагающей различные варианты «трансляции» замысла через трехмерную структуру [13. С. 7]. По своей сути лофт становится такой инсталляцией, где трехмерная структура пространственных объектов представляет концепцию Loft living как нового городского пространства и соответствующих ему повседневных практик. И вместе с этим проявляется «структура чувств» постмодерна.

Гийом Бейл в 1991 г. говорил о своем опыте работ из серии «Sorry»: «Я был „неверен“ своей собственной реалистичной форме». Это не была идея низвержения старого и очевидного отношения к предметам, скорее, это была демонстрация того, как производится и потребляется сочетание предметов

разного функционального значения и происхождения. По сути, это визуализация плотности культурного пространства, в котором находится современный человек. И примером такой демонстрации плотности культурного мира может быть инсталляция серии «Sorry» 1994 г. Palacia National, Sintra [11].

И в этом случае мы можем говорить о пересечении идеи работ серии «Sorry» с концепцией лофта, где пространство для жизни представлено как ready made, город уже заполнен объектами, которые не просто приспособляются, а перепроживаются заново. Человек вписывается в плотную ткань города, существующую как ансамбль объектов, который нужно переосмыслить, чтобы принять. Нагромождение предметов в композиции Гийома Бейла как старый квартал города, где каждая вещь, как и дом, имеет свою историю и функциональное значение, воспоминания или ассоциации.

Таким образом, техника лофта не просто придерживается общих художественных тенденций работы с пространством, но и вводит пространство искусства в сферу повседневных практик как объект ежедневного потребления. При этом происходит концептуализация самого акта потребления преобразованного пространства как укоренения в городской среде.

В работах Г. Бейла второй группы в инсталляции помещены манекены. Черные, антропоморфные фигуры обозначают человеческое присутствие в мире ярких и самодостаточных предметов. Пространство вещей обретает собственное смысловое наполнение, которое вырисовывается на фоне манекена. В работах Бейла вещь становится актором, фактически подтверждая тезис М. Хайдеггера о том, что вещь не является символом чего-то, так как она не изображает присутствие мира, а есть это присутствие.

В своих комментариях художник настаивает на сюрреалистичности этих инсталляций. И они действительно открывают для нас сверхреальность материального окружения, где человеческое присутствие становится фоном для проявления значений вещи. Происходит процесс трансформации вещи, описанной Ж. Делёзом, когда мир искусства отсылает к идеальной сущности, заключенной в материальном знаке. Зритель подталкивается к интенциональному усилию, поиску знака, открывающему некий глубинный смысл.

Нами не случайно было отмечено хронологическое совпадение исследований Ш. Зукин и появления серии «Sorry». Фактически мы встречаем пример развития постмодернистской художественной практики работы с пространством и ее реализации в урбанистической концепции. Это предстает как единый процесс развития парадигмы постмодерна, реализованной в разном масштабе. В инсталляциях Гийома Бейла яркий предмет в противоположность черному манекену может быть интерпретирован как аллюзия на проблему смерти аутентичности города, материальной среды, которая определяет и структурирует функциональные связи и повседневные практики города. Это аналог зданий из красного кирпича и мощеных тротуаров у Ш. Зукин, которые передают атмосферу комфортной, обжитой территории, что и составляет «структуру чувств». Аутентичные места города несут свой смысл в урбанистическую однотипность, точно так как яркие юбки и «осмысленное» предметное окружение акцентируют искусственность манекенов. В инсталляциях Бейла именно предметы окружения делают понятными «действия» манекенов, имитирующих человеческое присутствие (например, Sorry Instal-

lation, 1989, Passages, Waregem [11]). В парадигме лофта вещи также создают ощущения человеческого присутствия, его укорененности в материальном окружении, привязанности к месту. Они превращаются в маркеры присутствия человека в пространстве города как искусственно созданного мира, антропогенной среды.

Третья группа инсталляций достаточно лаконична и включает два-три предмета с устойчивым символическим значением, таким как борода Санта Клауса или статуэтка премии Оскар. Эти работы созданы в 2000-х гг. Такое изменение стиля также хорошо соотносится с проблемой обнаженного города Ш. Зукин [14]. Это период, когда маркеры аутентичности включены в систему производства пространства и становятся частью процесса производства города как среды, имитирующей укорененность, обжитость, историю. Но в результате мы получаем Диснейленд – систему общепринятых символических обозначений, которые должны маркировать восприятие окружения как устойчивое, историческое, человеческое. У Ш. Зукин это прекрасно проиллюстрировано в описании джентрификации Гарлема, где копируется атмосфера места, но новые потребители этого пространства вытесняют создателей субкультуры данного района. «Причесанный» антураж порождает выхолощенное или, вернее, замещенное содержание этого городского пространства [15].

Такая погоня за аутентичностью, желание сконструировать ее даже там, где ее нет, прекрасно выражена в работе Гийома Бейла «Археологические раскопки», созданной для Скульптурного проекта в Мюнстере (Skulptur Projekte Münster) в 2007 г. [11]. Идею инсталляции дал анекдот о церкви в Антверпене, где во время строительства контейнерного парка случайно открыли забытый средневековый храм, который просто целиком потерялся в слоях насыпной площадки склада контейнеров, а четырехметровый шпиль остался визуально посередине контейнерного депо. Сам урбанистический анекдот о многослойности пространства хорошо иллюстрирует эпоху 2000-х гг., но коннотации мюнстерского проекта действительно впечатляют.

Это имитация археологических раскопок, в результате которых открывается крыша средневекового храма. «Найденная церковь» должна была стать туристическим памятником наподобие, скажем, квартала Агоры в Афинах. Но в отличие от этого объекта «Археологические раскопки» в Мюнстере, по словам автора, – это имитация, заставляющая задуматься о таких проблемах, как вера в вечность, власть, роскошь прошлого, растущее отсутствие интереса, ностальгия и т.д.

Однако еще более значимым является завершение этого проекта: в апреле 2015 г. «раскоп» с церковным шпилем был засыпан и в соответствии с соображениями художника и команды кураторов превратился в реальный археологический артефакт, который можно снова раскрыть. Таким образом, мы находим проявление идеи визуального конструирования историчности современным обществом, создания исторического окружения даже таким необычным способом. Однако в этом случае важен не факт имитации исторического объекта, а технология превращения современного арт-объекта в археологический материал. Мы не просто пересобираем пространство города, а перестраиваем временные порядки в его исторических напластованиях. То, что было начато техникой лофта в последней четверти XX в.,

получило новый вид технологии конструирования историчности (аутентичности) окружения.

Заключение

Фактически трансформации лофт-стиля как способа организации городского пространства и коллажа как ««трансляции» замысла через трехмерную структуру» стали проявлением новой структуры чувств. Прочтение тенденций, доминирующих в современных способах конструирования или производства пространства на примере искусства и культуры, открывает культурную логику метамодерна. Как отмечают Робин ван ден Аккер и Тимотеус Вермюлен, «творцы эпохи метамодерна нередко прибегают к стратегиям, схожим с теми, которыми пользовались их предшественники периода постмодерна, в манере, позволяющей им в беспорядке перемешивать стили прошлого, вольно обращаться с былыми приемами и в шутку брать на вооружение условности прошлого» [2].

Происходит переосмысление эстетики пространства, функциональных значений объектов и порожденных ими связей. Возникает новое представление о пространстве города как исторически укорененном и определенным образом визуализированном. Отсюда и интерес к мощеным улицам, этническим ресторанчикам и семейным магазинам. При этом важным моментом пространства города является расположенность к его проживанию, погруженность в антураж аутентичности, сопряженной с ультрасовременными урбанистическими технологиями. И, как отмечает Ш. Зукин, «в символической экономике совмещаются две принципиально важные для материальной жизни города производственные системы: *производство пространства*, в котором финансовые инвестиции взаимодействуют с культурными смыслами, и *производство символов*, которые являются и валютой коммерческого товарооборота, и языком социальной идентификации» культуры городов [15. С. 28]. Это свидетельство эволюции развития урбанистического пространства, в котором действуют механизмы, вскрытые в эпоху становления постмодерна. Однако они эволюционируют сами по себе и превращаются в средство для производства пространств и представлений о городе и о человеке. Если город постмодерна иронически допустил историю в модернизированное пространство, то в 2000-х гг. это допущение превратилось в необходимый инструмент для развития пространства, в маркер аутентичности. К 2010 г. «борьба за аутентичность» города стала трендом.

Процесс брендинга районов с точки зрения их историчности и аутентичности, по мнению Ш. Зукин, «имеет мало отношения к корням, но много – к стильности». Поэтому мы сталкиваемся с процессом конструирования аутентичности как стиля. Для этого есть основания в виде выраженной культурной идентичности, которую поддерживают путем сохранения исторических зданий и ткани районов, и для этого мы используем техники лофт-дизайна. Если этих оснований нет, то их можно создать, сконструировав определенное пространство вокруг предмета искусства или объекта с исторической или эстетической ценностью, как это продемонстрировал мюнстерский проект Гийома Бейла.

Таким образом, мы находим подтверждение тезиса Робина ван ден Аккера и Тимотеуса Вермюлена, что структура чувства метамодерна позициони-

руется *наряду* или *среди* более старых и более новых структур чувства. На символическом уровне культуры появляются гибридные и интеркультурные формы, дизайнерские решения архитектурных, технических, бытовых объектов. И те последствия лофтизации, которые так ярко описала Ш. Зукин, в виде новых сообществ, измененной повседневности традиционных кварталов, создания нового представления о городском образе жизни, – все это складывается в модель «зависания между прошлым и настоящим», которую Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер определили как черту метамодерна. Мы видим, как предложенная рынком модель аутентичности соединяется с идеей «зависания между», сформулированной сторонниками концепции метамодерна. Это восприятие не только многослойности, но и одновременности присутствия разных пространств. Это не просто сконструированная или позволенная коллажность, а прожитая пространственность, которая предполагает встречу с другими временными объектами, точно так как человек встречает не только сверстников в своем окружении. Именно поэтому метамодерн акцентирует внимание на пространственном аспекте городской ткани как переплетении разновременных объектов. Нас интересует не сменяемость облика и композиции города, а схваченное «всегда» как проживание этих изменений.

Литература

1. *Андерсон П.* Истоки постмодерна / под ред. М. Маяцкого; пер. с англ. А. Апполонова. М. : Территория будущего, 2011. 250 с.
2. *Вермюлен Т., ван ден Аккер Р.* Заметки о метамодернизме // METAMODERN: журнал о метамодернизме. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 30.11.20).
3. *Сюндюков Н.* Интервью с Робин ван ден Аккером 01.03.2017 // METAMODERN: журнал о метамодернизме. URL: <http://metamodernizm.ru/robin-van-den-akker/> (дата обращения: 30.11.20).
4. *Делёз Ж.* Различие и повторение. СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998. 384 с
5. *Робин ван дер Аккер Р., Вермюлен Т.* Вехи 2000-х, или Появление метамодернизма // METAMODERN: журнал о метамодернизме. URL: <http://metamodernizm.ru/emergence-of-metamodernism/> (дата обращения: 30.11.20).
6. *Артеменко А.П.* Метамодерн и его эстетический опыт: визуализация мировоззренческой и ценностной парадигмы в современной архитектуре // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки: науковий журнал. Житомир : Вид-во Житомир. держ. ун-ту імені І. Франка, 2019. Вип. 1 (85). С. 45–55. DOI: 10.35433/PhilosophicalSciences.1(85). 2019. С. 45–55
7. *Акройд П.* Лондон: биография. М. : Изд-во О. Морозовой, 2009. 896 с.
8. *Hillier B., Hanson J.* The Social Logic of Space. Cambridge University Press, 1984. 282 p.
9. *Zukin S.* Loft Living: Culture and Capital in Urban Change. Baltimore, MD : Johns Hopkins, 1982.
10. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. М. : Стройиздат, 1985. 136 с.
11. *GUILLAUME BIJL.* URL: <http://www.guillaumbijl.be/sorry.html> (accessed: 30.11.20).
12. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.
13. *Котломанов А.О.* Паблик-арт: страницы истории. Торжество концептуализма. Биеннале, конкурсы, арт-проекты // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2015. Сер. 15. Вып. 3. С. 5–19.
14. *Zukin S.* Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places. Oxford University Press, 2010.
15. *Зукин Ш.* Культуры городов. М. : Новое лит. обозрение, 2015. 424 с.

Andrii P. Artemenko, Kharkiv State Academy of Culture (Kharkiv, Ukraine).

E-mail: prof.artemenko@mail.ru

Yaroslava I. Artemenko, National University of Pharmacy (Kharkiv, Ukraine).

E-mail: tcepin@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya – Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science. 2020. 58. pp. 47–58.

DOI: 10.17223/1998863X/58/5

FROM POSTMODERNISM TO METAMODERNISM: THE FORMATION OF MODERN VISUAL PRACTICES

Keywords: visualization; metamodernism; space production; loft design; installation; collage.

The aim of the article is to trace the transition to metamodernism as the dominant cultural logic of modern society. The article presents the development of the loft style and the artistic collage as examples of changes in modern visual practices. The authors demonstrate how the new cultural logic is reflected in the production of the space of an art object and urban environment generally. The article shows the similarity of the semiotics of loft design and the artistic collage, which reflects the emergence of a new cultural logic of metamodernism. The article presents the evolution of views on the state of contemporary culture in the framework of the concepts of postmodernism and metamodernism. The relevance of this study is associated with the formation of a new attitude to visuality in the metamodernism concept. The proposed approach demonstrates a new principle of working with the phenomenon of visualization, both in terms of detail and generalization. The authors explore the concept of loft style in the context of general trends in visual practices during the transition from the postmodern culture to the metamodern one. An analysis of the loft aesthetics makes it possible to see the development of postmodernism as a common worldview paradigm of the late twentieth century. In turn, changes in the loft-style technique become markers of the transition to metamodernism. The loft object demonstrates the layering of senses and meanings, historical eras and aesthetic preferences. The loft style reflects the influence of aesthetic, technical and communicative preferences on the formation of a specific men-environment paradigm. The comparison of the loft-style and collage practices allows concluding about the post-modern art space practice and its implementation in an urban concept. This appears as a single process of the postmodern paradigm development realized on a different scale. The loft and artistic collage techniques of the last quarter of the twentieth century served as the basis for the metamodernist technology for constructing the historicity (authenticity) of the environment. At the same time, an important moment in space is the entourage of authenticity, coupled with cutting-edge urban technology. Metamodernism understands the visual image as a phenomenon of consciousness, inscribed in the complex system of interactions, where physicality, sociality, psychology, etc. are present. Anthropological projections are conditions, not means for expressing meanings. The article proposes an original approach to the phenomenon of visualization: visual image is presented as a result of the formation of a complex semiotic system which reflects the experience of a multi-level spatial environment.

References

1. Anderson, P. (2011) *Istoki postmoderna* [The Origins of Postmodernity]. Translated from English by A. Apollonov. Moscow: Territoriya budushchego.
2. Vermeulen, T. & van den Acker, R. (2015) Zametki o metamodernizme [Notes on metamodernism]. *METAMODERN: zhurnal o metamodernizme*. [Online] Available from: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (Accessed: 30th November 2020).
3. Syundyukov, N. (2017) Interv'yu s Robinom van den Akkerom 01.03.2017 [Interview with Robin van den Acker on March 1, 2017]. *METAMODERN: zhurnal o metamodernizme*. [Online] Available from: <http://metamodernizm.ru/robin-van-den-akker/> (Accessed: 30th November 2020).
4. Deleuze J. (1998) *Razlichie i povtorenie* [Difference and repetition]. Translated from French by N.B. Mankovskaya, E.P. Yurovskaya. St. Petersburg: Petropolis.
5. van den Acker, R. & Vermeulen, T. (2019) Vekhi 2000-kh, ili Poyavlenie metamodernizma [Milestones of the 2000s, or the Emergence of Metamodernism]. *METAMODERN: zhurnal o metamodernizme*. [Online] Available from: <http://metamodernizm.ru/emergence-of-metamodernism/> (Accessed: 30th November 2020).
6. Artemenko, A.P. (2019) Metamodern and Its Aesthetic Experience: Visualization of the World-view Paradigm in Architecture. *Visnik Zhitomirskogo derzhavnogo universitetu imeni Ivana Franka. Filosofs'ki nauki – Zhytomyr Ivan Franko State University Journal. Philosophical Sciences*. 1(85). pp. 45–55. (In Ukrainian). DOI: 10.35433/PhilosophicalSciences.1(85).2019.45-55
7. Ackroyd, P. (2009) *London: biografiya* [London: biography]. Translated from English. Moscow: O. Morozova.

8. Hillier, B. & Hanson, J. (1984) *The Social Logic of Space*. Cambridge University Press.
9. Zukin, S. (1982) *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. Baltimore, MD: Johns Hopkins.
10. Jenks, Ch. (1985) *Yazyk arkhitektury postmodernizma* [The Language of Post-Modern Architecture]. Translated from English. Moscow: Storyizdat.
11. Bijl, G. (n.d.) *Sorry Works*. [Online] Available from: <http://www.guillaumebijl.be/sorry.html> (Accessed: 30th November 2020).
12. Eco, U. (1998) *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu* [The Absent Structure: Introduction to Semiotics]. Translated from Italian by V. Reznik et al. St. Petersburg: Petropolis.
13. Kotlomanov, A.O. (2015) Public art: the pages of history. Triumph of conceptualism. Biennales, competitions, art projects. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie – Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 5(3). pp. 5–19. (In Russian).
14. Zukin, S. (2010) *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*. Oxford University Press.
15. Zukin, S. (2015) *Kul'tury gorodov* [Cultures of Cities]. Translated from English by D. Simanovsky. Moscow: NLO.