

УДК 7.036:[7.01+7.06]

*Т. Н. БАБИЧ*

## **РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АРТЕФАКТОВ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

*В теории искусства термин «репрезентация» мало исследован и не имеет разработанной научной базы, как в других областях знания. Проблема репрезентации рассматривается в контексте теории и практики современного искусства.*

Современное искусство представляет собой пограничную область становления новой реальности, требующую радикальных творческих преобразований. Одним из основных и наиболее действенных способов существования артефакта в современном художественном пространстве является его трансформация. Современными художниками, дизайнерами, режиссерами все чаще заимствуются многие приемы массовой культуры, в

том числе и стратегии развлечения. Внешне кажущаяся развлекательность проектов арт-мэйкеров (англ. art-make – букв. делающий искусство) представляет собой попытку поиска языка нового искусства, способ выражения и осмысления проблем современности, что позволяет выйти за рамки апробированных художественных решений. Применение новых игровых приемов, острых подмен, розыгрышей резко разрушает комфортность зрительского восприятия и традиционность понимания искусства.

*Цель настоящей статьи* заключается в актуализации феномена репрезентации артефактов в истории и теории современного искусства.

Чтобы стать фактом художественной культуры, арт-объект должен быть представлен, выставлен, инсталлирован, продемонстрирован, репрезентирован. Репрезентация, понимаемая не столько как представление окружающего мира в искусстве, а как представление художественной практики в том или ином публичном пространстве, стала неотъемлемой частью современного искусства. Дефиниция «репрезентация» (лат. repraesentatio, от re и praesentare – представлять) означает «представленность», «демонстрация», «показ», «экспонирование», «иллюстрация», «изображение», «отображение».

Понятие репрезентации широко употребляется в философии (Г. Гадамер, Э. Гуссерль, М. Вартофский), истории (К. Гинзбург, Т. де Лаурети, Г. Поллок, Р. Шартъе), психологии (А. Пейвио, А. Невелл, Дж. Браун, Е. А. Сергиенко, В. Н. Дружинин, М. А. Холодная, Н. И. Чуприкова, Е. В. Рягузова), социологии (Ю. В. Олейникова, Ж. В. Чернова), лингвистике (Т. ван Дейк, Дж. Хэйман, Т. Гивон, Б. Гаспаров), культурологии (Н. В. Глебкина, Г. Н. Певченко, Н. В. Самутина, А. Р. Усманова), искусствознании (Х. Зедльмайр). Наиболее общее ее определение дает С. А. Радионова [3, с. 651] как «представление одного в другом и посредством другого». Репрезентация является конститутивной функцией знака, поэтому понятия «репрезентация» и «знак» определяют друг друга. Феномен репрезентации изначально задается как «запаздывающий» или вторичный относительно присутствия – презентации, т.е. репрезентация возникает в силу отсутствия (в момент репрезентирования) объекта, который она репрезентирует. Отсюда выводится ее значение правомочного «представительства». Представительство раскрывается через проблематику соотношения и онтологического статуса первообраза и отображения, соотношенность объекта с идеей воплощения. Проблематика этого феномена в философии сопряжена с понятием «презентация» (Э. Гуссерль), что подчеркивает неоднородность этих феноменов, т.е. принципиальное отличие презентации как фактичности и репрезентации как символичности. В философии позитивизма соотношение репрезентации и презентации происходит посредством соотношения категорий *истина* – *ложь*. Таким образом, реальность, с которой имеет дело познающий субъект, задается через понятие «данность», вопросы идентичности (возможность повторных наблюдений и научно-опытного подтверждения результатов) и тождественности (допускает восприятие объектов или явлений в качестве «тех же самых», т.е. тождественных во множестве восприятий) [3, с. 651].

Постижение природы презентации происходит сквозь феноменальность репрезентации. Если понятие презентации говорит нам о представ-

ленности, отражении объекта субъектом в виде образа, то репрезентация указывает на опосредованное отражение, в котором объект замещается так называемым означающим. А введение понятия репрезентации как одного из основных для понимания процесса познания мира поставило под сомнение концепцию «чистой» реальности. Презентация понимается как наличное, присутствующее, непосредственно воспринимаемое, первичное, неискаженное. Социальный и природный мир, внешняя, внутренняя, физическая и психическая реальность выступают как элементы, осознанные субъектом. Репрезентация становится опосредованным, «вторичным» представлением первообраза и образа, идеальных и материальных объектов, их свойств, отношений и процессов, что конкретизирует значение данного термина.

В философии выделяются три основных уровня использования понятия «репрезентация»: представление или образ; репродукция презентации или повторение; замещение [3, с. 653]. В первом случае репрезентация понимается как представление, образ, собственное место идеальности. Следующее толкование сопряжено с понятием репродукция презентации. Здесь речь идет о том, что репрезентация участвует в структуре повторения: означающее должно быть узнаваемым, но, так как достижение идеальной идентичности нереально, простой акт повторения одного и того же заменяет презентацию репрезентацией. Это положение рождает дискурсы о тождественности и идентичности сопоставляемых объектов, инициирует «игру» различия презентации и репрезентации. Таким образом, второе занимает место первого и претендует на его статус в социальной онтологии. По мнению исследователя, репрезентации по определению опосредованные и сконструированные (представляют собой артефакт), занимают место презентации, по определению непосредственной и естественной [3, с. 653]. В своем третьем положении С. А. Радионова выделяет функцию репрезентации как замещения. Репрезентация может вовлекаться в бесконечный процесс, освещая неполное присутствие с различных сторон или перспектив. В определенном смысле разрыв отношения презентация – репрезентация уничтожает понятие «репрезентация» как таковое, так как определение репрезентации и ее значения в круге «бесконечной репрезентации» переводит неоднородность презентации и репрезентации на уровень номинации феномена в качестве одного или другого. Перевод такого рода не только подрывает исторические корни и традицию употребления обоих понятий, основанных на принципиальном (различие онтологического статуса) разведении указанных феноменов, но и снимает само «различение» репрезентации и презентации [3, с. 653]. В данном случае репрезентация вызывает ситуацию «репрезентация круга», что, по сути, приводит к деконструкции явления как такового. Подобная трехуровневая структура репрезентации равно применима в различных областях знания, действует она и в области искусствоведения.

Проблематика репрезентации и ее сложного статуса в различных областях знания рассматривается в рамках спора об универсалиях: дискуссии о происхождении идей и их соотношения с реальностью, соотношения и онтологического статуса первообраза и его отображения, полярных структур *истина – ложь, объект – репродукция* и др.

Фундаментально теория репрезентации представлена в различных школах западной (Ф. Бартлетт, Ж. Пиаже, У. Найссер, Ф. Хайдер) и российской (К. Левин, Н. И. Чуприкова, М. А. Холодная, Е. А. Сергиенко, Е. В. Рягузова) психологии. Придерживаясь концепции сторонников когнитивного подхода (Р. Абельсон, Ф. Бартлетт, У. Найссер, М. Розенберг, Ф. Хайдер), исследователь Е. В. Рягузова полагает, что репрезентации не являются реакциями на ситуации окружения, а есть результат взаимодействия с окружением. Значения и смыслы, которыми наделяются объекты, символы, люди, события, являются значениями, смыслами, создаваемыми личностью посредством прошлого опыта, что и определяет важные ориентиры личности. Ситуация «реальности» конструируется, моделируется в результате активного взаимодействия личности и среды. Ситуации, которые реконструирует человек относительно объектов, людей, символов, событий или идей, соединяются в собственный уникальный мир реальности, который включает не только присвоенные знания, но и эмоционально-ценностные отношения. То, что человек воспринимает, является большей частью его собственным созданием и зависит от предположений, которые он привносит в данную ситуацию. Субъект придает значение и упорядочивает сенсорную информацию на основе «собственных потребностей и целей, и этот процесс отбора является деятельно креативным» [4].

В психологии выработана и сформулирована теория классификации репрезентации. Так, выделяют ментальную репрезентацию, которая описывается как имеющая дело только с языковыми структурами. Язык трактуется как система знаний о языке, языковой компетенции, языковых умений и навыков, нередко интерпретируемая как система врожденных знаний. М. А. Холодная под ментальными репрезентациями понимает актуальный умственный образ того или иного явления, т.е. субъективную форму видения происходящего. Ментальные репрезентации – это оперативная форма ментального опыта, они модифицируются по мере изменения ситуации и интеллектуальных усилий субъекта, являясь специализированной и детализированной умственной картиной события [5]. Образная репрезентация (связана с именем А. Пейвио) понимается как теория двойного кодирования мира. Согласно А. Пейвио, все репрезентации могут быть дифференцированы на картиноподобные и языкоподобные [6]. Учитывая эту дифференциацию, в современной науке говорят либо об аналоговых репрезентациях, которые сохраняют свое подобие оригиналу (либо в большей или меньшей степени репродуцировано изображают фрагменты мира); презентациях символических (условных), воспроизводящих лишь часть сведений об объектах или событиях (иногда сведенных до минимума); вербальных презентациях. Совокупность всех репрезентаций обозначается как концептуальная система или же модель/картина мира. Переход одних презентаций к другим не представляет для личности никаких трудностей. Информация для репрезентации как процесса поступает по разным каналам – сенсорная (чувственная), моторная, вербальная и т.п. Репрезентации строятся в процессе формирования поведения «здесь и сейчас». Они конструируются автоматически, бессознательно [4]. В любом случае репрезентация исходит из значения замещения в противоположность референции (лат. *referre* – сообщать).

Исследование репрезентации послужило поводом для сближения разных научных знаний – философии, психологии, лингвистики, культурологии. Фундаментально картина функционирования репрезентации личности представлена в социологии в большом разнообразии форм и типов, концепциях, акцентирующих внимание на социальном аспекте понятия «репрезентация». Так, данный аспект нашел осмысление в работах Дж. Г. Мида, Ч. Кули, И. Гофмана, Ю. В. Олейниковой, Ж. В. Черновой и других авторов.

В теории искусства термин «репрезентация» не имеет столь разработанную научную базу, как в других областях научного знания. Проблема репрезентации обсуждается в контексте рассмотрения способа бытия искусства и онтологического аспекта изображения (предмета искусства). Так, Г. Гадамер (работа «Истина и метод») полагает, что через репрезентацию «изображение приобретает свою собственную действительность», «бытийную валентность», и, благодаря изображению, первообраз становится именно первообразом, т.е. только изображение делает представленное им собственно изображаемым, живописным. Репрезентация изображения может быть понята как особый случай «общественного события», религиозное изображение получает значение образца, а изобразительное искусство закрепляет, по существу же создает, те или иные типы героев, богов и событий. В целом произведение искусства мыслится как бытийный процесс, в котором вместо абстракций существуют представления, игры, изображения и репрезентации, в частности, в форме знаков и символов, позволяющих чему-то «быть в наличии» [2].

В искусстве термин «репрезентация» (наглядное представление, подражание, изображение, своевременное исполнение, воображение, обнаружение) раскрывается как актуальная демонстрация, понимание сути происходящего, представление истины. Так, Х. Зедльмайр считал, что произведение искусства следует рассматривать не только в качестве источника или повода к произвольным умозаключениям, прочтениям, интерпретациям, но как репрезентацию (нем. *vergegenwärtigung*), т.е. с пониманием того, что такое произведение есть самостоятельный «мир в малом». Согласно концепции Х. Зедльмайра, воплощение художественной идеи происходит в процессе интерпретации как преобразования взглядов художника, а затем и зрителя. Подобный подход отличен от метода интерпретации художественных произведений с помощью литературных источников. Произведение искусства должно познаваться как особая «духовная необходимость», отличная от исторической действительности.

Искусство понимается как опознание времени в визуальных образах. Визуальность и визуальное представление стали важнейшим средством отражения действительности художником. Первыми на изменения в обществе, происходившие с начала XX в., отреагировали художники-авангардисты. Их поиски стимулировались идеями о необязательности пребывания искусства в рабстве у действительности, о возможности художественного творчества генерировать смыслы внутри своего языка, извлекая их из интонации, тембра, света, цвета, красок, линий, движений, ритмов, контрастов и т.д. Авангардная живопись сознательно подключала наблюдателя к эксперименту восприятия. Уже тогда были предприняты попытки

переосмысления природы художественного произведения. Так, в картинах В. Кандинского, П. Пикассо, К. Малевича холст трансформировал зрителя в той же мере, в какой зритель трансформировал холст. М. Дюшан был одним из первых художников XX в., кто пришел к концепции «антиискусства». Согласно М. Дюшану, художник больше не привязан к холсту, он свободен в выборе любых средств воплощения своих идей. Его рэдимэйдс (англ. ready-made – готовый) и постановки сюрреалистических выставок 1942 и 1947 гг., в которых должны были участвовать зрители, предвосхитили хэппенинги 1950–1960-х гг. и стали основой новой концепции в искусстве XX в., согласно которой зритель играет в создании произведения столь же активную роль, как и художник [1, с. 170–171]. В хэппенингах и акциях начинается дистанцирование художников от статичной художественной формы, отказ от создания художественных образов. Искусство начинает пониматься ими как процессуальное, как незамкнутая во времени и пространстве практика.

Композиторы также стремились разрушить границы между искусством, философией, жизнью. Дж. Кейдж стремился создать искусство, неотличимое от жизни, являющееся одним из ее проявлений и подобно ей непреднамеренное, случайное. Он утвердил новый композиционный принцип: включение зрителя/слушателя в творческий процесс. Так, в середине XX в. происходят изменения, направленные на стирание границ между искусством и жизнью, активизацию зрительского участия, стремление к спонтанности, непосредственному физическому контакту с публикой. Художник хочет быть не просто автором тех или иных образов, но и соучастником их свершения, режиссером-исполнителем, мгновенно получающим эмоциональный ответ публики [1, с. 169]. Постепенно категории искусства «форма», «время», «пространство» претерпевают значительные изменения, а часто и вовсе упраздняются в искусстве второй половины XX в. Движение к упразднению художественных понятий воплотилось в медиаискусстве и стало поводом для поиска художником альтернативных способов авторской презентации.

Современная художественная практика далеко не всегда укладывается в рамки чисто визуального опыта и зачастую несводима к конкретному материальному произведению, вся система современного искусства работает в первую очередь на механизм репрезентации. Несмотря на разнообразие практик (музейная экспозиция, инсталляция, презентация, художественная ярмарка и пр.), в большинстве случаев речь идет о представлении/предстоянии искусства перед зрителем, даже если это предстояние претендует на интерактивность.

Идейность репрезентации артефактов – это предмет постоянной критики со стороны теоретиков и практиков современного искусства. Суть обвинения сводится к превращению искусства в потребительский продукт, товар – в этой критической перспективе репрезентация замещает живое искусство, делает его массовым, утилитарным. Доминирование визуальных репрезентаций (фотография, кинематограф, видео, телевидение) привело к тому, что в современной цивилизации традиционные функции визуального искусства перехвачены медиа, рекламой и индустрией развлечений. Визуальность, захватывающая сознание зрителя, погружающая

его в состояние внешней пассивности, обнаружила неисчерпаемый потенциал для манипулирования человеческим сознанием. Перепроизводство визуальных образов, их массовая воспроизводимость привели к переизбытку собственно образов и их ползнаковости.



Рис. 1. Ж.-Л. Давид.  
Смерть Марата



Рис. 2. Декорации к опере У. Джордано  
«Андре Шенье» (2011).  
Брегенцкий оперный фестиваль  
на Боденском озере (Австрия). Режиссер  
Д. Паунтни, художник Д. Филдинг

Границы репрезентации артефактов постоянно раздвигаются, поэтому репрезентирована может быть уже не только картина или скульптура, не только бытовой предмет или фильм, но и любая художественная акция. Современное искусство является пограничной областью становления новой реальности, где становление требует радикальных по типу творчества усилий, где меняются традиционная форма и концепция искусства, сущность произведений искусства и способы его бытования. Массовое промышленное воспроизведение предметов искусства привело к утрате подлинности как неперемного условия для существования произведений искусства в качестве такового.

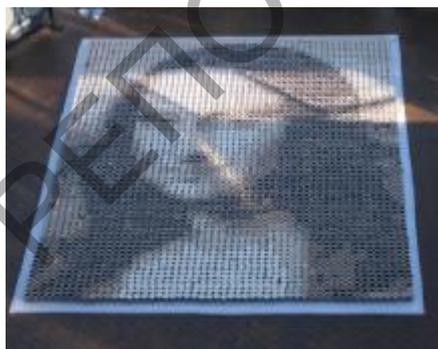


Рис. 3. Инсталляция «Мона Лиза»  
из 3604 чашек кофе.  
Rocks Aroma Festival (Сидней, 2009)



Рис. 4. «Мона Лиза» Л. да Винчи на полу  
в торговом центре «Eagles Meadow»  
(Лондон) из 82 принтов винила (2010).  
Площадь 240 кв. м

Пространство искусства и художественный рынок все больше начинают заполняться произведениями, рождающимися сразу со своими копиями, а репродуцированное произведение искусства во все большей мере становится репродукцией произведения, рассчитанного на репродуцируемость (тиражирование авторской продукции и создание копий-моделей, постеров, эстампов, фотографий, экранных версий спектаклей и пр.). Этому пути уже давно следуют многие музеи и театры мира, выставляющие копии известных артефактов и выпускающие рекламные POS-материалы для поддержания бренда на арт-рынке и привлечения внимания зрителя. Можно привести многочисленные примеры бытования объектов классического искусства в рекламном пространстве. Повседневная культура адаптировала высокое искусство, придав ему декоративно-прикладной характер. Так, в гостиницах и ресторанах, офисах и частных квартирах общей тенденцией стало наличие репродукций известных картин. Копии шедевров украшают вазы, тарелки, шкатулки, титульные листы печатной продукции – школьные тетради, блокноты, ручки и пр. Сегодня классическая живопись репрезентируется на дверных витражах и зеркалах, на фарфоровых скульптурах, представлена в виде пазлов-картин, на сумках и футболках, на брелках и заколках для волос, на записных книжках и пудреницах, на ковриках для мышки и на самой компьютерной мыши. Знаменитые полотна запечатлены в виде почтовых марок и открыток, украшают этикетки парфюмерной продукции, представляют дизайнерские коллекции и др. Репродукции становятся означением произведения оригинала.



Рис. 5. Коллекция «Анри Матисс».  
Дизайнерский дом «Yves Saint Laurent»



Рис. 6. А. Матисс.  
Уроки рисования

Одним из типов копирования в современной художественной культуре является ремейк (англ. remake – переделка – новая версия известного художественного произведения: романа, спектакля, ранее снятого фильма) в широком смысле слова. Он стал одним из способов воспроизводства современного искусства. Диапазон представления ремейка в искусстве до-

вольно широк – анимационные оперы («Кармен», реж. М. Кавалли, 1995; «Турандот», реж. Г. Хюрст, 1995; «Волшебная флейта», реж. В. Угаров и др.) и мюзиклы («Нотр-Дам де Пари», «Красавица и чудовище»), комиксы (серия комиксов «Русалочка», весьма неоднозначный проект «Ромео и Джульетта из Освенцима: Любовь, которую превратили в комикс» французского художника П. Кроче, 2005; «Призрак оперы» корейского художника Ким Су Хана, 2002 и др.), компьютерные игры по мотивам известных произведений («Призрак оперы», «Человек-паук», «Моцарт») и развивающие музыкальные программы («Волшебная флейта» с музыкой В. Моцарта), дизайнерские проекты (различные инсталляции картин Л. да Винчи «Мона Лиза», Г. Климта «Поцелуй» и др.), архитектурные объекты (жилые комплексы г. Минска «Вивальди», «Чайковский», «Амадей») и др. Ремейки осуществляют перекодировку сюжета и художественного образа в новую знаковую систему, в формат новой культуры. Современные ремейки не только разноформатны и создаются в разных художественных кодах, они также затрагивают проблему переводимости из одной символической системы в другую, из одного вида искусства в другой, что может привести к негативной эксплуатации образа, созданного высоким искусством, его десакрализации.

Таким образом, современное искусство воспроизводит отдельные фрагменты жизни, выстраивая их в эклектический гипертекст, усложнение структуры происходит за счет создания новых форм, объектов, художественных феноменов, как результат представления-репрезентирования на разных территориях, в разных символических и пространственных со-размерностях.

1. Деникин, А. А. Медиа-арт: развлечение как искусство и образ как действие / А. А. Деникин // Развлечение и искусство : сб. ст. / под ред. Е. В. Дукова. – СПб. : Алетейя, 2008. – С. 164–177.

2. Микешина, Л. А. Репрезентация / Л. А. Микешина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_synonims/153953/репрезентация](http://www.dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/153953/репрезентация). – Дата доступа: 19.09.2013.

3. Радионова, С. А. Репрезентация / С. А. Радионова // Постмодернизм : энцикл. ; сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис : Книжный Дом, 2001. – С. 650–654.

4. Рягузова, Е. В. Личностные презентации взаимодействия «Я-Другой»: социально-психологический анализ : дис. ... д-ра психол. наук : 19.00.05 / Е. В. Рягузова. – Саратов, 2012. – 256 с.

5. Холодная, М. А. Ментализм как альтернатива традиционным теориям в области психологии познания / М. А. Холодная // Ярослав. психол. вестн. – М. ; Ярославль, 2009. – Вып. 25. – С. 87–89.

6. Pavio, A. Mental representations. A dual coding approach / A. Pavio. – Oxford : Oxford University Press, 1986. – 322 p.

*T. BABICH*

**REPRESENTATION OF THE ARTEFACTS IN MODERN ART: THEORY AND PRACTICE**

*The term «representation» is poorly investigated in the theory of arts and has no developed scientific base as in other branches of knowledge. The problem of representation is discussed in the context of the theory and history of modern art.*

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 31.03.2014

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ