

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 140.8.7.011.4

DOI: 10.17223/22220836/33/1

Е.Ю. Бабошко, Д.В. Галкин

### К ЭКСПЛИКАЦИИ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОСТИ: ОБЩЕФИЛОСОФСКИЙ И ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ПОДХОДЫ

*Авторы статьи обращаются к проблематике содержания понятия «современность» и делают попытку разобраться в проблеме формирования представлений о современности как идеи в общефилософском контексте и области современного искусства, исходя из предположения, что варианты истолкования можно объединить рамками двух подходов: общефилософского и историко-культурного. Для анализа использован ряд важных интуиций философии искусства Бориса Гройса. Авторы предлагают тезис (а также его критику) о том, что искусство из позиции своей автономии дает возможность использовать уникальный цельный язык описания / конструирования современности как времени и находящей себя в его актуальной неопределенности экзистенциальной субъективности.*

*Ключевые слова: современность, современное искусство, время в искусстве, Борис Гройс.*

Понятие «современность» – одно из самых часто используемых и содержательно богатых в различных интерпретациях искусства и культуры. Оно обладает сложной, многообразной структурой и существенным ценностным аспектом содержания, в результате чего попытки его истолкования, вместе с определением особенностей и границ современной эпохи, представляют собой сложную задачу. При этом очевидно, что понимание содержания этого понятия, во многом определяющего самооценку и, следовательно, степень самосознания субъектов дискурса о современности, способно в значительной мере задавать стратегии этих субъектов и стратегии жизни индивидов, принадлежащих к тем или иным общностям. Во многом проблема современности и заключается в современности тех средств, которыми конструируются и осмысляются координаты современного мира. Ее сложность также связана с тем, что необходимо соединить некий концепт актуального физического времени, не являющегося чисто индивидуальным, и его ценностное содержание, значимое для многих. Здесь и возникает вопрос языка описания современности, каким, по нашему мнению, и может быть искусство. В этой связи, разумеется, важно выработать серьезную дистанцию от расхожего клише «современности», содержащего лишь риторику и минимальную интуицию настоящего.

Целью данной статьи является раскрытие проблемы современности, включая аспект ее конструирования, на основании сравнительного анализа

классических и современных философских концепций. Мы считаем возможным поиск синтетического истолкования понятия «современность» и экспликации проблемы настоящего времени или современного мира в философии рамками двух подходов, которые мы условно определим как общефилософский (современность рассматривается как историческая ситуация, проблематика современности в этом случае раскрывается через ее ценностное определение) и историко-культурный (понятие современности рассматривается не только в формально-календарном, содержательно-темпоральном и мировоззренческом ракурсах, но и через фильтр эстетически-художественной деятельности человека).

Таким образом, далее мы постараемся раскрыть тезис о том, что искусство из позиции своей автономии дает возможность использовать уникальный цельный язык описания / конструирования современности как времени и находящей себя в его актуальной неопределенности экзистенциальной субъективности. А также предложим критику данного тезиса. Для достижения поставленной цели мы оцениваем основное содержание концепций в рамках общефилософского подхода (Гегель, Ницше, Хайдеггер, Шпенглер и др.) и историко-культурного подхода (Ш. Бодлер, Ю. Хабермас, Б. Гройс и др.), аргументируя привлечение художественной практики, во-первых, формированием представлений о современности в области искусства и, во-вторых, наличием функционального аспекта художественной сферы, рассматриваемого через призму понятия автономии искусства. В своем анализе мы опираемся на философию искусства Бориса Гройса. Для нас важно, как Гройс разрабатывает логику современности на перекрестке изобретающего ее искусства и культурно-исторической динамики. Нашей целью в таком разделении подходов является попытка не только провести границу между концепциями, рассматривающими современность в общеонтологическом контексте и через призму области искусства, но и одновременно выделить в рассматриваемых концепциях основные моменты, формирующие представление об идее современности.

### **Общефилософский подход: современность и осуществление свободы**

Акцентируя сложность изучаемого вопроса, необходимо отметить, что на сегодняшний день не существует однозначного определения понятия «современность», частично скомпрометированного модернистским и постмодернистским дискурсами, поочередно отвергающими представление об истории как процессе и объявляющими настоящее вершиной исторического прогресса либо обуславливающими современность рефлексией прошлого. Кроме того, сложность в изучении проблемы современности связана с определением границ «нового времени» по причине невозможности удержать или зафиксировать настоящее, мгновенно переходящее из будущего в прошлое. Отсюда возникает необходимость обращаться к ценностному или содержательному определению изучаемого понятия.

Прежде всего, надо сказать, что в рамках общефилософского подхода современность рассматривается, во-первых, как *историческая ситуация* (духовная ситуация времени), при условии, что историю можно рассматривать как последовательный ряд сменяющихся исторических ситуаций, и, в свою

очередь, определение современности как исторической ситуации предполагает ее привязку к определенному событию или событиям, которые стали переломными, обозначив переход от одной исторической ситуации к другой. Характерным примером является концепция немецкого философа Освальда Шпенглера, который, исследуя своеобразие мировых культур и основываясь на признании качественного многообразия культур и их времен, пришел к представлению о сосуществующих и взаимосвязанных современностях различного типа, уровня и масштаба.

Во-вторых, в рамках данного подхода современность ассоциируется *со свободой от безоговорочного диктата традиций и патернализма власти*, со свободой суждений и выбора, с динамизмом общественных процессов, противопоставляемых традиции (Г. Гегель, Ф. Ницше). Проблематика современности в этом случае раскрывается через ее ценностное определение. Например, у представителя немецкой классической философии Г. Гегеля, которому принято отдавать пальму первенства в обращении к исследуемой проблематике, современность заявляет себя как двуединая проблема субъективной свободы и общественного порядка [1. С. 159]. С нашей точки зрения, несмотря на то, что Гегель внес значительный вклад в понимание идеи современности и, согласно Хабермасу, характеризовал ее: 1) индивидуализмом нравов; 2) правом на критику или свободой совести; 3) автономией поведения (то, кем я являюсь, зависит от того, что я делаю, а не от того, кем были мои предки); 4) идеалистической философией [2. С. 261], в его концепции, в соответствии с логикой развития современной философской мысли, не достает представления о том, какое влияние на формирование идеи современности оказывают искусство и культурное производство в целом (именно в этом пункте необходимо обращение к аргументам Бориса Гройса и историко-культурному подходу).

В этом же ключе, на наш взгляд, развивает представление о современности немецкий философ конца XIX в., яркий представитель философии жизни Фридрих Ницше, для которого идея современности определяется, в соответствии с духом своего времени, через принятие абсолютной творческой свободы личности (великих, гениальных представителей общества), которые руководствуются идеей субъективной свободы и интенцией к формированию новых эстетических идеалов в соответствии с исторической динамикой. При этом, несмотря на предопределяющий будущий дискурс современности, метод отождествления ее с процессом «вечного возвращения» такого сущего, которое, сообразуя действительность с собой, создало предпосылки для возвращения [3. С. 468]. Принципиально важно, что Ницше максимально близко и даже остро подходит к вопросу о художественном созидании современности как раскрытию новых горизонтов становления.

В-третьих, в рамках данного подхода современность рассматривается как индивидуальная рефлексия, *субъективное восприятие реальности индивидом*. Одной из наиболее интересных в этом ракурсе представляется идея Мартина Хайдеггера, который раскрывает проблему бытия через интерпретацию особого вида бытия (*нем. Dasein* – «тут-бытия»), переосмысляющего трансцендентальную субъективность Э. Гуссерля [4. С. 369]. Идея современности раскрывается через экзистенцию – субъективное понимание человеком присутствия в текущий момент времени, «расположенности» в нем, исходя из

первичности эмоционально-практического отношения человека к миру [4. С. 369]. С нашей точки зрения, идея субъективного переживания человеком текущего момента в интерпретации Хайдеггера является одной из ключевых в экспликации проблемы современности, однако эта трактовка делает современность герметичным опытом, для выражения которого требуется особый язык / языки, одним из которых и могло бы стать искусство.

Поскольку формат статьи не позволяет подробно остановиться на каждой концепции отдельно, мы коротко отметим, что в других концепциях в рамках данного подхода современность понимается также как момент настоящего, описываемого характеристикой присутствия, в его противоположности отсутствию (Ж. Деррида), особый род отношений с постоянно меняющимся настоящим, сочетающий в себе близость и отстраненность (Ж. Агамбен), динамический процесс эволюции институтов (Э. Гидденс); эпистема, представляющая собой совокупность объективных категорий, неких историко-познавательных априори, которые определяют возможности мнений, теорий, наук в различные исторические периоды (М. Фуко). К общефилософским можно также отнести истолкования, обусловленные спецификой постмодернистского дискурса и подразумевающие неразрывную связь современности с идеями свободы, дерегуляции, индивидуализации задач, стоящих перед современным человеком (Ж.-Ф. Лиотар).

Во всех указанных случаях остается вопрос, какой язык подходит для выражения современности, если любой язык дает устойчивое описание ретроспективно из прошлого и не раскрывает герметичную субъективность, тогда как современность принципиально открыта в неопределенность настоящего и будущего. Эта неопределенность и ее отклик в неопределенности субъекта современности и есть тот пункт, из которого говорит язык искусства.

Борис Гройс идет дальше в постановке этого вопроса и формулирует аргумент следующим образом: идея современности не просто раскрывается через переоценку ценностей и смену состояния в текущий момент, но и конструируется в искусстве через его способность улавливать и передавать «присутствие наличного» таким образом, что это наличное не обуславливается традициями прошлого или стратегиями, нацеленными на успех в будущем [5]. Развивая, таким образом, идею «тут-бытия» Хайдеггера, вместе с тем учитывая критику присутствия, сформулированную Деррида, и ссылаясь на идею Э. Юнгера о редукционизме Нового времени как стратегии выживания на пути через трудное настоящее, Гройс ассоциирует идею современности с проживанием момента в его полноте и незавершенности в искусстве, доказывая это тем, что современность «фактически конституируется сомнением, колебанием, неуверенностью, нерешительностью, потребностью в длительном размышлении – потребностью в отсрочке», и утверждая, что «современность – продленное, даже потенциально бесконечное время отсрочки» [6. С. 89].

### **Современность через фильтр искусства**

Историко-культурный подход объединяет варианты истолкования, которые рассматривают понятие современности не только в формально-календарном, содержательно-темпоральном и мировоззренческом ракурсах, но и через фильтр художественных практик (Ш. Бодлер, Ю. Хабермас,

Дж. Агамбен, Б. Гройс). В этом ракурсе современность характеризуется *через призму формирования представлений о ней в области искусства*, как своеобразная художественно-эстетическая реакция культуры на преобладание в ней устаревших тенденций с помощью уникального языка художественных форм. Универсальная значимость содержания искусства оправдывается тем, что оно выступает как источник познания, духовного обогащения и формирования мировоззрения личности, а также основание для выстраивания системы ценностей. Можно утверждать, что представление о современности как категории соответственно формируется в области искусства – через бытующие представления о природе искусства и его языка, художественные вкусы, потребности, идеалы, художественные концепции, оценки и критерии. Здесь уместно привести одно из высказываний Ницше: «...бытие и мир получают свое оправдание лишь как эстетический феномен» [7. С. 155], подтверждающее видение философа, согласно которому реальным является только сознание человека (мыслителя или художника), которое изобретает свой мир, свою иллюзию и жизнь.

Кроме того, художественный образ содержит в себе интенцию (сознательно или бессознательно) воздействия на публику, часто выраженную в форме многозначности или недосказанности, тем самым предполагая сложный процесс соучастия и сотворчества воспринимающего субъекта, благодаря многообразию вариантов истолкования произведения искусства. Борис Гройс убедительно рассматривает взаимосвязь культурных и социально-исторических процессов влияния художественных стратегий в искусстве на динамику процессов в обществе. Интерпретируя по сути утопический модернистский дискурс через ницшеанскую волю к власти как переопределяющий логику Нового времени, включая пересмотр системы общественных и индивидуальных ценностей [8. С. 334], рассуждая о постмодернистском стремлении рефлексивно трансформировать созданное в прошлом, задавая новое представление о традиционном [5], Гройс делает вывод о необходимости привлечения художественных практик при раскрытии проблем современности.

В логике Гройса это во многом связано с автономией искусства в общественной жизни, которая основана не на автономной иерархии вкуса и эстетического суждения, а, напротив, на стремлении к отмене любой иерархии с целью установления режима равноправия для всех художественных произведений, что означает, «что искусство как таковое является социально кодифицированной манифестацией фундаментального равенства между всеми существующими визуальными формами и медиа» [9] и формирует потенциальное поле для сопротивления любой агрессии от имени своей автономности, подтверждает наше предположение о том, что представление о современности формируется в области искусства.

Таким образом, в сфере искусства формируется важная рефлексивная дистанция по отношению к различным социально-историческим ситуациям, позволяющая художнику из позиции автономии осмыслить происходящее максимально комплексно и даже космологично в языке художественного образа.

### **Образы современности: от Бодлера к Гройсу**

Итак, искусство из позиции своей автономии дает возможность использовать уникальный цельный язык описания современности как времени и находящей себя в его актуальной неопределенности экзистенциальной субъективно-

сти. В раскрытии этого тезиса нам поможет Шарль Бодлер, который одним из первых приходит к проблеме современности в искусстве через определение романтизма в его связи с современным искусством, характеризуя его как «новейшие, самые современные формы прекрасного» [10]. Бодлер дает современности теоретическое обоснование применительно к искусству, согласно которому она воплощает собой «парадоксы времени, осознавшего свою поразительную новизну по сравнению с предыдущими этапами переживания современности» [Там же]. При этом, согласно М. Калинеску, важным оказывается то, что восприятие нового времени как особенно богатого и утонченного в отношении создаваемого в области искусства приводит Бодлера к новому пониманию современности как идеи. Для него современность в значительной степени утратила свою описательную функцию и больше не может служить критерием для вычленения из исторического процесса сегмента, который может быть убедительно определен как настоящее и в этом качестве подвергнут сравнению с прошлым [Там же].

Важность позиции Бодлера, с нашей точки зрения, определяется, во-первых, его отрицанием возможности сравнения современности с чем-либо в прошлом, так как под современностью Бодлер подразумевает настоящее в его «чистых наличии и сиюминутности». Во-вторых, добавлением императивности к понятию «современность», в соответствии с чем, согласно Калинеску, Бодлер подразумевает, что искусство должно быть современным. В-третьих, дуалистичным видением вечной красоты и новой красоты, в свете которого современность становится «духовным приключением», с «выявлением поэтики, скрытой за поражающими воображение контрастами социальной современности» [Там же].

Нам представляется, что идея Бодлера о тождественности настоящего наличию и сиюминутности, связывая современность с актом презентации настоящего в искусстве, как раз и получает развитие в рассуждениях Гройса. Для начала уточняет разницу между терминами «модерн» (*англ.* modern), «постмодерн» и «contemporary» (*англ.* современный), каждый из которых применительно к искусству может в переводе означать «современное», и делает акцент на понятии «contemporary», суть которого, на его взгляд, непосредственно описывает настоящее «по отношению к будущему и прошлому» [5]. В его позиции прослеживается попытка максимально расширить поле действия описанных им различий, применяя принцип конструирования идеи современности к практически любому периоду в мировой истории искусства и, таким образом, глобализуя свою теорию инновации.

Когда Гройс рассуждает о наличии взаимодополняющей связи между современностью (реальностью) и искусством (музеем), в рамках которых он развивает представление о новизне и динамичности момента, репрезентирующего идею современности, он подчеркивает, что искусство не является вторичным (простым отражением и документацией) по отношению к реальности. Понимание современным человеком реальности (текущего момента, «тут-бытия») напрямую зависит от рефлексии и языка искусства (того, что находится в музее) [Там же]. Хотя подобная интерпретация проблемы нового, на первый взгляд, противоречит убеждениям эстетики раннего авангарда, считавшего, что все новое может и должно быть создано через разрушение и забвение старого, отжившего, традиционного, Гройс доказывает правомер-

ность своей позиции, утверждая, что репрезентация искусства в музее – собранного, сохраненного – придает ему статус прошлого, таким образом, противопоставляя его еще не созданному, не собранному, не сохраненному, не представленному и определяя невозможность или невозвратность воспроизведения прошлого.

Таким образом, следуя этим рассуждениям, мы приходим к пониманию, что новое (современное) создается в искусстве, исходя из невозможности повторить то, что уже было. И в этом мы усматриваем развитие идей Бодлера, который отвергал возможность сравнения современности с чем-либо в прошлом и наделял современность императивностью, подразумевая, что искусство должно быть по сути современным и, как мы увидим далее в аргументах Ю. Хабермаса, незавершенным.

Представитель «второго поколения» теоретиков Франкфуртской школы Хабермас отождествляет современность с незавершенностью, характеризуя качественную определенность современного общества и культуры как процесс «незавершенного модерна» [11. С. 128]. Наделяя понятие современности рефлексивными качествами, Хабермас определяет ее с точки зрения необходимости переосмысления и переоценки инициатив модерна и предлагает считать современным то, что способствует объективному выражению спонтанно обновляющейся актуальности духа времени [12. С. 16]. Кроме того, считая идею современности неотделимой от сферы искусства, Хабермас заявляет, что «проблема построения современности, исходя из нее самой, возникает в сознании, прежде всего в области эстетической критики» [Там же]. Он аргументирует свою позицию тем, что придерживается понимания современности как синонимичного концепции постмодерна, в основе которого лежит рефлексия эстетики модерна, приобретающая актуальное звучание при условии разграничения сферы искусства и жизненной практики, связанной с возникновением интереса (максимизации выгоды).

Гройс здесь лишь добавляет, с учетом критики присутствия, сформулированной Деррида, и ссылкой на идею Э. Юнгера о редукционизме нового времени как стратегии выживания на пути через трудное настоящее, ассоциирование идеи современности с проживанием момента в его полноте и незавершенности, обусловленное тем, что современность «фактически конституируется сомнением, колебанием, неуверенностью, нерешительностью, потребностью в длительном размышлении – потребностью в отсрочке», вследствие чего современность понимается как «продленное, даже потенциально бесконечное время отсрочки» [6. С. 90].

В этих сомнениях и неуверенности остается не забыть о разорванности, текучести, зыбкости самого восприятия. Этот аспект хорошо сформулировал Вальтер Беньямин. Он определяет настоящее как становление во времени, приход к некоему состоянию, которое подразумевает осмысление опыта невозвратного прошлого в текущий момент. Однако современность (современность) не относится к истории и знанию как к детерминированным понятиям в их претензии на неизменность. Беньямин утверждает, что быть современным значит замечать не только изменчивое течение времени, но и неизбежную изменчивость и историчность нашего восприятия и того, как мы сами его теоретически осмысляем [13]. Полемизируя с Беньямином, в понимании которого современность и ее искусство конструируются посредством

репликации и массового воспроизводства, а не создания чего-то принципиально нового, Гройс приходит к выводу, согласно которому, на первый взгляд, не имея связи с моментом происхождения, лишенная аутентичности (принадлежности к моменту «здесь и сейчас») копия произведения может приобрести свойства оригинала, если ее поместить в фиксированный контекст произведения современного искусства с его топологически четко определенным «здесь и сейчас» (в частности, инсталляции) [5]. Так формируется логика постсовременности, пародирующей и развенчивающей прошлое современности.

### **Всегда «пост-»: ускользающая современность**

Итак, в нашем поиске синтетического подхода к концептуализации современности достигнут очевидный прогресс. Мы говорим о том, что переживание и фиксация настоящего момента неопределенности и открытости становления неразрешимы и обречены на экзистенциальную герметичность, если нет особого языка, способного уловить всегда нестабильный опыт, всегда незавершенный момент «современности». Только такой язык может связать некий «дух», раскрытие ценностей (гегелевская свобода) и заброшенность в здесь-бытии. И это – язык искусства. Единственный, способный целно и полно уловить то, что цельным и полным становится только ретроспективно, включая все метания и разорванность восприятия субъекта.

Однако этот эвристичный синтез философии и истории культуры приводит нас к следующей проблеме, которая стала центральной в теоретической традиции постмодернизма. И ее корни мы вполне можем обнаружить уже у Вальтера Бенямина: мало того, что не всякое искусство справляется с задачей уловить современность, любое современное всегда попадает в цикл саморепликации и потерпит фиаско. Фредерик Джеймисон – также в духе критического марксизма – возлагает ответственность за фиаско современности в неизбежном модусе «пост-» на взаимосвязь между монополистическим капитализмом и культурой модернизма, определяя постмодерн как экзистенциальную реакцию на пресыщение капиталом [14]. Капитализм крадет современность, чтобы массово воспроизвести и продать. Поэтому современность утомляет и разочаровывает, изматывает и подавляет. Диагноз обескураживает: постмодерн лишился характерных для модерна напряженного чувства прошлого и усиленного ожидания будущего (как возможного катаклизма преобразования). Современность ускользнула, украденная капитализмом. А все потому (и здесь мы используем аргумент Ж.-Ф. Лиотара), что модерн – большая современность капитализма – благодаря своей революционной сущности содержит в себе утопию своего конца, в то время как постмодерн подразумевает не просто отказ, а «переписывание» проекта модерна [15. С. 74]. Проданная современность в формате постмодерна оказывается неким видом «чувственной пассивности», едва ли способной прислушаться и услышать то, что скрывается в происходящем сегодня.

Искусство тоже продано. Его язык конвертирован в стоимость на арт-рынке. Осталось постискусство и небольшая надежда на его автономию (возможно, в форме подполья или андеграунда), которая, если развивать точку зрения Гройса, поддерживает механизм и процесс передвижения границы между искусством и тем, что еще не легитимировано как искусство. Следова-



тельно, имманентный механизм искусства продолжает свою работу с современностью вне постмодернистского скепсиса и капиталистической распродажи.

### *Литература*

1. Гегель Г.В. Феноменология духа / пер. с нем. Г.Г. Шпета; под ред. М.Ф. Быковой. М. : Наука, 2000. 495 с.
2. *Этапы дискуссий о модерне в философии. Этапы дискуссий о модерне в философии // История философии: Запад – Россия – Восток (кн. 4 : Философия XX в.) / под ред. Н.В. Мотрошиловой и А.М. Руткевича. М. : Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1999. 448 с.*
3. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 12 : Черновики и наброски 1885–1887 гг. / пер. с нем. В.М. Бакусева; науч. ред. С.В. Казачков. М. : Культурная революция, 2005. 560 с.
4. Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному : Новая онтология XX века. М. : Республика, 1997. 495 с.
5. Гройс Б. Топология современного искусства [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2006. № 61/62. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/36/article/696> (дата обращения: 5.10.2018).
6. Гройс Б. Политика поэтики. М. : Ад Маргинем Пресс, 2012. 401 с.
7. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб. : Худ. лит., 1993. 670 с.
8. Гройс Б. Утопия и обмен. М. : Знак, 1993. 374 с.
9. Гройс Б. Логика равноправия [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2005. № 58/59. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/30/article/508> (дата обращения: 16.11.2018).
10. Калинеску М. Идея современности [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2016. № 98. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/541> (дата обращения: 18.10.2018).
11. Фурс В.Н. Философия незавершенного модерна Юргена Хабермаса. Минск : Экономпресс, 2000. 224 с.
12. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Политические работы. М., 2005. С. 16–19, 22–28.
13. Радикальная педагогика: уроки В. Беньямина : материалы круглого стола. Ч. 1 [Электронный ресурс] // Моск. книж. журнал. 2012. URL: <http://morebo.ru/tema/segodnja/item/1343244686153> (дата обращения: 17.11.2018).
14. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления [Электронный ресурс] // Логос : интернет-журнал. URL: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000\\_4/10.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm) (дата обращения: 25.11.2018).
15. Андерсон П. Истоки постмодерна. М. : Изд. дом «Территория будущего», 2011. 168 с.

*Elena Y. Baboshko*, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: [elena.baboshko@gmail.com](mailto:elena.baboshko@gmail.com)

*Dmitriy V. Galkin*, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: [galkindv@me.com](mailto:galkindv@me.com)

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 33, pp. 5–14.*

DOI: 10.17223/22220836/33/1

### **TO EXPLICATION OF THE ISSUE OF CONTEMPORANEITY: GENERAL PHILOSOPHICAL AND CULTURAL HISTORICAL APPROACHES**

**Keywords:** Contemporaneity; contemporary art; time in art; Boris Groys.

The term “contemporaneity” has a complicated diverse structure and axiological aspect of content, due to that, attempts to define it face difficulty. Mostly, the issue of contemporaneity is determined by the modernity of the instruments used to construct and reflect the coordinates of the modern world. The difficulty is also associated with the necessity to combine some concept of actual physical time, which is not simply individual, with its axiological content, significant for the majority. It causes the problem of the language of definition, and art, from our point of view, is solution.

The object of the article is the explication of the issue of contemporaneity including the aspect of its construction, based on the comparative analysis of classic and modern philosophical concepts. The

authors admit the possibility to find a synthetic definition of the term “contemporaneity” and the explanation of the issue of contemporaneity in philosophy by means of two approaches, defined as general philosophical (contemporaneity is considered a historical situation, the issue is identified through its axiological content) and historical cultural (the idea of contemporaneity is also defined through art practice).

The authors propose that art with its autonomy makes it possible to use the unique complete language of description/ construction of contemporaneity as time and existential subjectivity defined in its actual uncertainty. This proposition is criticized by the authors as well. To reach the goal, the authors consider basic content of the concepts within general philosophical approach (Hegel, Nietzsche, Heidegger, Spengler and others), and historical cultural approach (Baudelaire, Habermas, Groys and others), by means of approving the use of art practice, firstly, by forming the idea of contemporaneity in art sphere, and, secondly, by the functional aspect of art sphere considered through the concept of autonomy of art. The authors’ analysis is based on the philosophy of Boris Groys. One of the main issues is implied in the way he develops the logic of contemporaneity as link between art creating it and cultural historical process. The division between approaches was caused not only by the idea of distinguishing concepts considering contemporaneity from general ontological perspective and through art practice, but also by the necessity to identify the main aspects forming the idea of contemporaneity.

### References

1. Hegel, G.V. (2000) *Fenomenologiya dukha* [The Phenomenology of Spirit]. Translated from German by G.G. Shpet. Moscow: Nauka.
2. Habermas, J. (1999) Etapy diskussiy o moderne v filosofii [Stages of discussions about modernism in philosophy]. In: Motroshilova, N.V. & Rutkevich, A.M. (eds) *Istoriya filosofii: Zapad – Rossiya – Vostok* [History of Philosophy: West – Russia – East]. Vol. 4. Moscow: Greko-latinskiy kabinet Yu.A. Shichalina.
3. Nietzsche, F. (2005) *Polnoe sobranie sochineniy: V 13 tomakh* [Complete Works: In 13 vols]. Vol. 12. Translated from German by V.M. Bakusev. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya.
4. Gaydenko, P.P. (1997) *Proryv k transendentnomu: Novaya ontologiya XX veka* [Breakthrough to the Transcendent: New Ontology of the Twentieth Century]. Moscow: Respublika.
5. Groys, B. (2006) Topologiya sovremennogo iskusstva [Topology of Contemporary Art]. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 61/62. [Online] Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/36/article/696>. (Accessed: 5th October 2018)
6. Groys, B. (2012) *Politika poetiki* [Politics of Poetics]. Moscow: Ad Marginem Press.
7. Nietzsche, F. (1993) *Stikhotvoreniya. Filosofskaya proza* [Poems. Philosophical Prose]. Translated from German. St. Petersburg: Khudozhestvennaya literatura.
8. Groys, B. (1993) *Utopiya i obmen* [Utopia and Exchange]. Moscow: Znak.
9. Groys, B. (2005) Logika ravnopraviya [The Logic of Equality]. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 58/59. [Online] Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/30/article/508>. (Accessed: 16th November 2018)
10. Kalinescu, M. (2016) Ideya sovremennosti [The Idea of Modernity]. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 98. [Online] Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/541>. (Accessed: 18th October 2018).
11. Furs, V.N. (2000) *Filosofiya nezavershennogo moderna Yurgena Khabermasa* [Jürgen Habermas’ philosophy of unfinished modern]. Minsk: Ekonompress.
12. Habermas, J. (2005) *Politicheskie raboty* [Political works]. Moscow: Praxis. pp. 16–19, 22–28.
13. Fokin, S. et al. (2012) *Radikal'naya pedagogika: uroki V. Ben'yamina. Materialy kruglogo stola* [Radical pedagogy: The lessons of W. Benjamin: materials of the round table]. [Online] Available from: <http://morebo.ru/tema/segodnja/item/1343244686153>. (Accessed: 17th November 2018)
14. Jamison, F. (2000) *Postmodernizm i obshchestvo potrebleniya* [Postmodernism and a Consumer Society]. [Online] Available from: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000\\_4/10.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm). (Accessed: 25th November 2018)
15. Anderson, P. (2011) *Istoki postmoderna* [The Origins of Postmodernity]. Translated from english by A. Apollonov. Moscow: Territoriya budushchego.