



Научная статья

УДК 7.01+7.06[7.036+7.038](44+430)“1980/2000”

DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.02.006

## «Дух времени» 1980-х – начала 2000-х годов: французско-немецкая художественная теория и практика

Орлова Евгения Валерьевна



*Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация*  
*ew-orlowa@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3937-0503>, SPIN-код (РИНЦ): 3567-5552*

**Аннотация.** В статье анализируется философско-мировоззренческое понятие «дух времени» в контексте научного диспута французского постструктуралиста Лиотара и немецких ученых — Юргена Хабермаса, Тильмана Борше, Манфреда Франка. Повествование включило обзор отдельных философских работ, которые имеют большое значение для развития художественной теории постмодерна. На примере кураторского замысла интернациональной выставки «Дух времени» («Zeitgeist», 1982, ФРГ, Берлин) выявлена идейная и образная основа «духа времени», связанного с принципами восприятия классического наследия в искусстве постмодерна. Сделана характеристика крупных произведений художников Йозефа Бойса, Зигмара Польке, Георга Базелица и др. Обоснован вывод о реконтекстуализации самого понятия «дух времени» в эпоху постмодерна. Данная работа выполнена с использованием иконографического и семиотического методов искусствоведческого анализа.

**Ключевые слова:** искусство постмодерна, дух времени, Жан-Франсуа Лиотар, Юрген Хабермас, Тильман Борше, Манфред Франк, Норман Розенталь, Христос М. Йоахимидес, Филипп Отто Рунге, Зигмар Польке, Йозеф Бойс, Райнер Феттинг, иконографический анализ, семиотический анализ

**Для цитирования:** Орлова Е.В. «Дух времени» 1980-х – начала 2000-х годов: французско-немецкая художественная теория и практика // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2024. № 2 (33). С. 82–95. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.02.006>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1093>.

Original article

## “Zeitgeist” of the 1980s – early 2000s: French-German artistic theory and practice

Evgenia V. Orlova

*Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation**ew-orlova@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3937-0503>, SPIN-code (RSCI): 3567-5552*

**Abstract.** The article analyses the philosophical and world-view concept of “spirit of the times” in the context of a scientific debate between the French poststructuralist Jean-François Lyotard and German scientists — Jürgen Habermas, Tilman Borsche, Manfred Frank. The narrative includes an overview of selected philosophical works that are important for the development of postmodern artistic theory. The curatorial concept of the international exhibition «Zeitgeist» («Zeitgeist», 1982, FRG, Berlin) provides an illustrative example of the ideological and figurative basis of the «spirit of time», which is connected with the principles of perception of the classical heritage in the art of postmodernity. A description of the major works of artists Joseph Beuys, Sigmar Polke, Georg Baselitz, and others is made. The conclusion regarding the recontextualisation of the concept of «zeitgeist» in the postmodern era is substantiated. This work was carried out using iconographic and semiotic methods of art history analysis.

**Keywords:** postmodern art, Zeitgeist, Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas, Tilman Borsche, Manfred Frank, Norman Rosenthal, Christos M. Joachimides, Philipp Otto Runge, Sigmar Polke, Joseph Beuys, Georg Baselitz, Reiner Fetting, iconographic analysis, semiotic analysis

**For citation:** Orlova, E.V. (2024) “Zeitgeist” of the 1980s – early 2000s: French-German artistic theory and practice’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 82–95. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.02.006. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1093>. (In Russ.)

### Введение

Идея «духа времени» стала важным импульсом для формирования обширного массива мировоззрений, которые в одной статье охватить полностью невозможно. В этой публикации представлен развернутый историографический обзор отдельных зарубежных исследований, которые важны и значимы для анализа понятия «дух времени». Обоснована роль Г.В.Ф. Гегеля в истории философии, сформулировавшего данное понятие одним из первых [1]. В таких сочинениях немецкого философа, как «Феноменология духа» и «Философия религии», положено начало теоретическим размышлениям о «духе времени» как культурно-идеологической категории [2]. В эпоху постмодерна особый интерес вызывает философский дискурс таких мыслителей, как Жан-Франсуа Лиотар и Юрген Хабермас. Их научная дискуссия получила большой

художественный резонанс, растянувшийся на долгие десятилетия (по меньшей мере и в существенных чертах — с 1980-х и до начала 2000-х годов).

Понятие «духа времени», утвержденное в искусстве данного периода, определило прежде всего специфические формы восприятия классического наследия. Через динамику исторического процесса «дух времени» приобрел собственное внутреннее семантическое развитие и содержательную целостность, однако вовсе не как какая-то искусственная ментальная конструкция, а как своеобразный метанарратив. Ю. Хабермас в одном из своих фундаментальных исследований «Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций» писал о необходимости поиска «согласованности» современного понятийного языка с классическим наследием [3]. Одновременно рассмотрена философско-мировоззренческая позиция

Ж.-Ф. Лиотара, чьи сочинения («Спор», «Состояние постмодерна» и др.) сыграли революционную роль в семантических «разломах» понятийного языка классической философии [4]. Также изучены работы некоторых мыслителей из круга сторонников философской традиции, основанной Хабермасом, в частности Тильмана Борше и Манфреда Франка [5; 6]. Данные авторы предсказывали неизбежную дисгармонию мировой культуры из-за лиотаровского призыва к «инакомыслию» через языковые игры и «свободу» интерпретаций нарративов [5].

Среди кураторов, искусствоведов, и художественных критиков Христос М. Йоахимидес одним из первых обратил внимание на «новый дух» в искусстве постмодерна [7; 8]. В каталоге, посвященном западноберлинской выставке «Дух времени» (1982), рассмотрена проблематика, связанная с претензиями искусства постмодерна на утверждение «духа» в гегелевском, мистическом и утопическом смыслах [9]. Карл-Хайнц Борер поставил вопрос о создании новых творческих законов, которые приближаются к безумию и «преступлению» и вообще оказываются бессмысленными за пределами искусства [9, S. 25].

Пауль Фейерабенд, вспоминая художественную теорию Алоиза Ригля, написал о взаимосвязи искусства и науки [9, S. 47]. Его точка зрения предполагала произвольное и очень широкое истолкование понятия «дух», который можно узреть в различных формах мышления и одновременно в формах художественно-стилистического развития искусства. Фейерабенд подразумевал, что ученые и художники одинаково мотивированы и стремятся разработать некий «стиль» своего постижения мира, обнаружить в реальности «скрытую» истину. Другими словами, понятия «дух», «стиль», «мышление» взаимосвязаны. К примеру, если утрачен вкус к сверхъестественным явлениям бытия, то можно придерживаться научного образа мышления, и наоборот. Выбор мыслительного образа зависит от исторической ситуации и «духа времени» [9, S. 47–48].

Витторио Маньяго Лампуньяни повествовал о здании Мартин-Гропиус-Бау (в прошлом — Музея декоративно-прикладного искусства) в Западном Берлине, где в 1982 году состоялась выставка «Дух времени». Этот исторический особняк получил аллегорическую значимость и может стать символом культурного развития ФРГ, знаком сцепления XIX–XX веков, синтеза классической традиции и новаторства. Здание Мартин-Гропиус-Бау также стало своеобразной «сценой примирения» послевоенного поколения немцев (после 1945 года) со своим довоенным прошлым [9, S. 49–61]. Отдельную группу «высказываний» о «духе времени» представляют заявления и манифесты художников, в частности,

Георга Базелица, который декламировал обесценивание изобразительных «мотивов» в искусстве: «существо картины важнее изображенного на ней», и «каждый раз, в каждом произведении это нужно было заново утверждать» [10, с. 15].

Рассмотренный массив исследований и текстов показал, что вызрела необходимость осуществить изучение теории в синтезе с художественной практикой постмодерна. Целью данной работы является анализ искусства через призму теоретических размышлений о «духе времени». В предложенном ниже повествовании представлен анализ кураторского замысла выставки под названием «Дух времени», которая состоялась в 1982 году в Западном Берлине, в Мартин-Гропиус-Бау. Берлинская экспозиция сохранила актуальность на протяжении сорока лет, став легендарной и отпраздновав свой юбилей в октябре и ноябре 2022 года в галерее Скарстедт в Лондоне (*Skarstedt Gallery*). Проблемный аспект данного исследования характеризуется новизной и актуальностью и связан с выявлением специфики художественного самосознания искусства постмодерна.

#### **Западноберлинская выставка «Дух времени» в художественных теориях постмодерна**

Ввиду существования многообразных исторических концепций осмысления «духа», характеризующихся семантической многослойностью, вспомним прежде всего о немецкой классической философии. Воплощенный опыт «религиозности» (в более или менее сущностной очевидности) включил размышления о «духе» и различных формах его проявления. В сочинениях Гегеля идея «духа» выразила единую мировоззренческую программу, связанную с представлением о структуре бытия: «дух абсолютный» — народный и национальный — и «дух времени» — в своей феноменальной исключительности и единичности.

Своим возникновением понятие «дух времени» было обязано гегельянской философии истории [3, с. 13]. Для наименования продолжительной трехсотлетней эпохи (XVI–XVIII вв.) было выбрано название «модерн», которое совпало с английским и французскими вариантами употребления слова «новый век» — «*modern times*» и «*temps modernes*» и подразумевало некую «инаковость» к минувшему Средневековью. «Дух времени» обозначил некий культурно-идеологический ориентир, свидетельствующий о непрерывном самообновлении, субъективности и свободе. По Гегелю, характеристикой такого «духа» стала его самоценность и самодостаточность: «Величие нашего времени в том, что

признана свобода, собственность духа, заключающаяся в том, что он есть в себе и у себя» [2, с. 333].

Примечательно, что Гегель с воодушевлением откликнулся на искусство немецкого романтизма и его привязанность к концепции «двойственности бытия» (царство вечного «духа» и «реальная действительность»), определившей своеобразие художественной образности. К тому же «вчувствование» романтизма в мир Высшего начала было объединено с утверждением эпохальной значимости и силы национального искусства. Филипп Отто Рунге утверждал, что лишь немногим избранным открыты тайны бытия, кто возвышается до «чистой сферы искусства» как «небесной области» (из письма Неизвестному от 1807–1808 гг.) [11, с. 397–398].

Ф.О. Рунге создал особый тип поэтического пейзажа, наполненного аллегорическими образами и таинственными знаменами. Их описание встречалось в текстах как самого Рунге, так и его друзей — литераторов, к примеру, у признанного интеллектуала своей эпохи Хенрика Стеффенса. Так, в большом цикле Рунге под названием «Времена дня. Утро. День. Вечер. Ночь» (1809–1810) Стеффенс увидел запечатленный образ «безграничного универсума» и чудесный мир природы, пребывающий во взаимосвязи с духом самой Вселенной. В своих пейзажах Рунге стремился выявить некую архитектурную чистоту и гармонию форм, цвета и линий, связанную с представлением об идеальной красоте, о ее созвучности миру божественному. Яркая утренняя звезда, объединенная с предчувствием явления Святого Духа; играющие и ликующие на небе и на земле ангелы; большая белая лилия и восторженный младенец среди цветов, воплотивший аллегорию нового зарождающегося дня Любви и Поэзии. Религиозность романтизма получила сугубо индивидуальное выражение через индизивидуальность композиционного построения и образное утверждение некоего храма «Духа». Речь шла о «храме Духа, невидимом, но внутренним оком прозреваемом», прекрасном и утопичном [11, с. 422–424].

Так, гегельянская концепция «духа» нашла своеобразное воплощение в художественном мышлении романтизма. Немецкий философ писал, что «дух» указывает на созревание «идейного задела» для будущего: «Дух порвал с до сих пор бывшим миром своего наличного бытия и своего представления о себе и готов погрузить его в прошлое и трудиться над его преобразованием...» [1, с. 6]. Впоследствии прозвучали другие многообразные концепции о «духе» (неокантианство, феноменология Гуссерля и др.), которые, однако, так и не легли в основу рассмотрения философии гегельянского «нового века».

Искусство ФРГ начала 1980-х годов характеризовалось ярко выраженной саморефлексией, парадоксально сочетаемой с устремленностью в Будущее [8, S. 18–30]. Понятие художественной традиции приобрело новую ценность через интерес к проблематике философии постструктурализма. Кураторы Норман Розенталь и Христос М. Йоахимидес откликнулись на новые художественные веяния, в частности присоединились к заявлениям своего единомышленника — идеолога многих интернациональных экспозиционных проектов, итальянца Акилле Бонито Олива [12, S. 104–107].

В 1982 году в Западном Берлине на выставке «Дух времени» Норман Розенталь и Христос М. Йоахимидес провозгласили искусство постмодерна как новую эпоху — «художественного цитирования» [7, S. 148–149]. Так, постмодернистское «нарративное мышление» и пространство «блуждающих смыслов» были трансформированы в характерный для неклассического искусства метод творческого заимствования — в своего рода «цитатность» по мотивам художественно-исторического наследия.

Выставка «Дух времени» показала работы исключительно последних, то есть наиболее актуальных работ современных европейских и американских мастеров. К примеру, искусство немецких мастеров было представлено произведениями Йозефа Бойса, неоэкспрессионистов и «новых диких». Их творения, характеризовавшиеся как «полные сил и страстного воображения», создавались специально для данной экспозиционной презентации [7, S. 148–149]. Также присутствовали итальянские трансавангардисты, французский художник Жерар Гаруст, американские мастера Джонатан Борофски и Энди Уорхол и др.

Западноберлинская выставка «Дух времени» представила картину неоэкспрессионистского художника Зигмара Польке под названием «Медиум. Магнетическая живопись II» (1982, рис. 1). Ее сюжет посвящен сеансу спиритизма, во время которого маг демонстрировал парящие в воздухе ножницы. И взору зрителя тут же открывалась иллюзорная прорезь, которая служила «входом» в картину для самого художника. Так, в композиции лицо медиума, кристаллизованное из крупных точек полиграфического раstra, обернулось фотографическим портретом самого Зигмара Польке. Такая кажущаяся прорезь холста картины стала образной «провокацией» и игрой с «визуальными цитатами». Визуально-воображаемая прорезь холста, несомненно, метафорически ассоциировалась с семантическими «разломами» и «языковыми играми» в постструктуралистском творческом мышлении.

Одним из первых к смене художественной парадигмы призвал Лиотар со своей программой



1. З. Польке.  
**Медиум.**  
**Магнетическая живопись II.**  
1982.  
Смешанная техника.  
290 x 290.  
Собственность  
художника.  
Выставка  
«Дух времени» (1982),  
Берлин, ФРГ.  
Источник: [9]

масштабной коммуникативно-языковой «революции», которая ознаменовала новую ментальную модель «духа времени». В ФРГ всплеск интереса к сочинениям Ж.-Ф. Лиотара начался с 1980-х годов, и прежде всего в связи с появлением его работы под названием «Спор» («Le Différend»). Немецкий перевод, изданный в Мюнхене в 1987 году, сделал Йозеф Фогль [13]. В данном сочинении Лиотар открыл теоретическую дискуссию с Юргеном Хабермасом и подвергнул семантической

деструкции понятийный язык науки из-за его «репрессивной» жесткости и противоречий самому «духу времени» постмодерна. Также Лиотар объявил, что больше нет возможности прибегать к встроенной в научную модель познания гегельянской «диалектике Духа» [4, с. 144]. Лиотар противопоставил всякому научному знанию нечто противоположное и конкурирующее в системе коммуникации — нарративы. Однако такой понятийно-языковой конфликт оказался

в категоричном противоречии со стратегическим принципом «консенсуса» и единодушия, о котором писал Хабермас. Революционный «бунт» Лиотара, направленный против коммуникативной теории Хабермаса, означал смену ментальной парадигмы в эпоху постмодерна.

Один из крупных философов Франкфуртской школы Юрген Хабермас публично предупреждал об опасности «языковых игр» Лиотара, основанных на идее семантического «конфликта». Хабермас — как профессор Франкфуртского университета имени И.В. Гёте — в своей научной работе и образовательной практике утверждал теорию «разумного» научного диспута, основанного на принципе понятийно-языкового консенсуса. Философ искал особого «коммуникативного разума» не только в науке, но и в политических дебатах, а также в культурном диалоге исторического наследия и современности [3, с. 7].

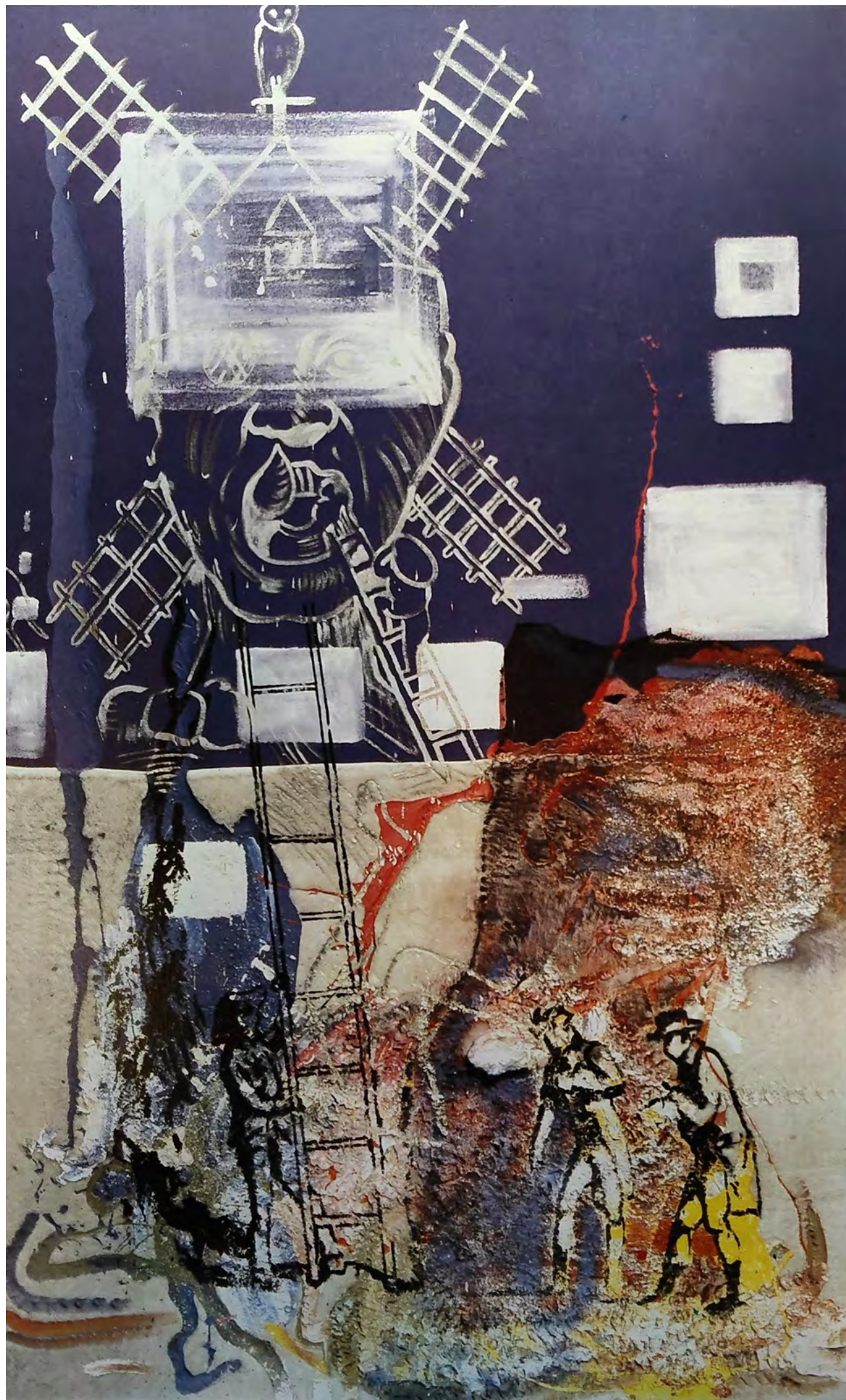
Также профессор философского факультета Университета в Хильдесхайме Тильман Борше прогнозировал культурную дисгармонию из-за постструктуралистской деструкции ментальной парадигмы и сознательного поиска семантических «трещин» в коммуникативно-понятийной системе [5]. К Хабермасу присоединился и такой авторитетный член научного сообщества, как Манфред Франк, чье мнение было обнародовано в электронном журнале «Издание Кембриджского университета» (*Cambridge University Press*). Франк написал эссе под названием «Границы смысла. Духовный разговор между Лиотаром и Хабермасом», где указал на опасность лиотаровского поиска «конфликта», который казался ему подобием навязчивой мантраподобной дидактики [6]. Если вместо «консенсуса» Хабермаса нормативной телеологической категорией — неким «телосом», другими словами, целью и итогом любого метадискурса — будет признан семантически-языковой «разлом», то произойдет непоправимое. Университетская элита ФРГ предупреждала, что полифоничность языковой коммуникации в постмодерне приведет к полному отчуждению от классического ментально-понятийного фундамента [6]. Так, многие были склонны видеть в Лиотаре скептика и даже нигилиста.

Дискурс «Хабермас — Лиотар» вызвал резонанс не только в рамках теоретического диспута, но также и в художественной практике, в частности на западноберлинской выставке «Дух времени» 1982 года. Признаками нового «духа времени» стала пестрота художественных импульсов, когда современные мастера легко перевоплощались в «классиков», сохраняя полную свободу собственных интерпретаций «классического». Такая «цитатность» произрастала из многообразных противоречий между классической

и неклассической образностью, в связи с индивидуальными художественно-вкусовыми предпочтениями, привязанностями, познаниями и «концептуальными жестикюляциями» [14, с. 346]. В отдельном тематическом выпуске «Кунстфорум интернациональ» было прокомментировано, что именно такая творческая «реакция» совпала с «новым маньеризмом» и «духом времени». Утверждался новый «дух» как эпоха «художественно-диалектических мутаций» [15].

В 1982 году на выставке «Дух времени» была показана саркастическая фантазмагория Зигмара Польке, созданная по мотивам произведений разных художников — Босха, Фридриха и Гойи: некая сюрреалистическая мельница «перемалывала» обрывки классических произведений. И на первый взгляд название картины Польке казалось совершенно абсурдным — «Измерение камней в волчьей брюхе и последующее измельчение в культурный мусор» (1980, рис. 2). И тем не менее название имело глубокий смысл и повествовало о самой истории искусства — будто об «окаменевшей» трясине. Художник постмодерна уподобился кровожадному хищнику, который был способен легко перевоплотиться в дробилку таких «каменей» и справиться с любым «культурным мусором». Так искусство Польке утверждало, что в основе копирования первоисточника лежат чувство свободы, волчий азарт, субъективизм и ирония.

На выставке «Дух времени» в центральном фойе здания Мартин-Гропиус-Бау также была продемонстрирована инсталляция Йозефа Бойса под названием «Памятник оленю» (1982). Инсталляция существует в разных вариантах авторского воплощения и осуществлена на основе его творческой концепции о «социальной пластике» (рис. 3). Бойс соорудил огромную насыпь из комьев земли, грязи, глины и гальки, которая трактовалась как архетипичный символ глубинной энергии нашей вселенной и повествовала о возрождении жизни после мировой катастрофы — Второй мировой войны. Искусство конца XX века засвидетельствовало не только высокую ироничность мировосприятия, но и экзистенциальные темы. Образа оленя был условно обозначен через странную конструкцию с гладильной доской «на четырех ногах» и, следовательно, остался без какой-либо персонификации. Образность оленя была воплощена через философскую идею эволюционного процесса в органической природе, от конца к возрождению жизни: как с ядовитым сарказмом говорил сам художник — через процесс линьки шерсти, отрастания рогов оленя и даже его дефекации. По творческому воображению мастера, такие комья земли в инсталляции были словно перемешаны с хорошим гумусом, который метафорически указывал на теорию Бойса



**2. З. Польке.  
Измерение камней  
в волчьем брюхе  
и последующее  
измельчение  
в культурный мусор.**

1980.

Смешанная техника.

Собственность  
художника.

Выставка  
«Дух времени» (1982),  
Берлин, ФРГ.

Источник: [9]



**3. Арт-объекты в атриуме здания Мартин-Гропиус-Бау в Западном Берлине: Дж. Борофски «Человек с чемоданом» — на стеклянном перекрытии; Й. Бойс «Памятник оленю» — на переднем плане.**

1982.

Фотограф неизвестен.

© steiner.archi.

Источник: Zeitgeist

(Dokumentation 2022)<sup>1</sup>

**4. Художник Йозеф Бойс на фоне своей инсталляции «Памятник оленю» в здании Мартин-Гропиус-Бау.**

1982.

Фото: Вольфрам Якоб.

© steiner.archi

Источник: Zeitgeist

(Dokumentation 2022)<sup>3</sup>

эволюционного процесса в социуме. Характерно, что многие воспринимали Бойса в качестве своего творческого авторитета и признавали, что он много «работал со своим прошлым» [16]. Художественное мышление мастера было обусловлено привязанностью к художественно-историческому и социально-политическому наследию, которое стимулировало к творческому поиску и одновременно оказывалось в тягость.

Бойс охотно, театрализованно и выразительно репрезентировал собственное творческое амплуа. Фотограф Вольфрам Якоб запечатлел Бойса на фоне его инсталляции с огромной земляной насыпью в своем документальном видеофильме: Бойс был похож на воина, быть может, с отдаленным воспоминанием о скандинавском фольклоре, на некоего осовремененного воителя-оленя. Художник предстал в неизменном для себя одеянии — фетровой шляпе, рыбацком жилете, протертых джинсах (рис. 4).<sup>2</sup>

Так наметилась иконографическая параллель между видеокдрами с одиноким силуэтом Бойса, с одной стороны, и персонажем из работы Каспара Давида Фридриха «Странник над морем тумана» (1817, рис. 5) — с другой. Бойс как мастер эпохи постмодерна неизбежно спровоцировал конфликтно-саркастический «разлом» с классической художественной традицией. И тогда огромная скала, представленная на картине известного художника романтизма, трансформировалась —

в «духе» постмодернистских «языковых игр» она оказалась всего лишь горкой глины и навоза. Бойс заявил о творческой свободе и демократичности своего искусства и так наглядно «продекламировал» свой собственный девиз, по которому «демократия — это весело».

Творческое амплуа Йозефа Бойса иронически обыграл также американский художник Джонатан Борофски (рис. 3). Для выставки «Дух времени» он создал инсталляцию, расположенную на внутреннем стеклянном перекрытии атриума здания Мартин-Гропиус-Бау: черный силуэт человека в длинном пальто, шляпе и чемоданом в руке. Таинственный образ, созданный Борофски, предлагал представить Бойса как художника-диссидента, даже революционера с боевым духом. К тому же бывало, что Бойс сам репрезентировал себя в образе гангстера, вспоминая даже имя известного американского бандита 1930-х годов — Джона Герберта Диллинджера. Вместе с тем инсталляция Борофски «Человек с чемоданом» также приобрела характер «государственно-правового» манифеста и воплотила образ некоего политического диссидента. Западноберлинская выставка «Дух времени» в палатце Мартин-Гропиус-Бау располагалась вплотную к Берлинской стене и продемонстрировала искусство некоторых художников-эмигрантов из ГДР, к примеру, Георга Базелица. Неслучайно, что сам Борофски иронично «запечатлел» свой автопортрет в стиле граффити

<sup>1</sup> Zeitgeist. Internationale Kunstausstellung. Berlin 1982. Martin-Gropius-Bau, Berlin-Kreuzberg. Dokumentation 2022 / zusammengestellt von Vassiliki Vayenou, Volker Diehl und Jürg Steiner. 111 S. URL: <https://zeitgeist1982.com/wp-content/uploads/2022/11/221113-Zeitgeist.pdf> (дата обращения 17.02.2024).

<sup>2</sup> Jacob W. Joseph Beuys — Zeitgeist 1982 [видеоролик] // Vimeo. 2010. 23 марта. 00:23:34 (время воспроизведения). URL: <https://vimeo.com/10394534> (дата обращения: 11.02.2024).

<sup>3</sup> Zeitgeist. Dokumentation 2022. Указ. соч.



5. К.Д. Фридрих.  
**Странник над морем  
тумана.**

1817.

Холст, масло.

98,8 x 74,8.

Гамбург, Кунстхалле.

Фото: Элке Уолфорд,

[hamburger-kunsthalle.de](http://hamburger-kunsthalle.de)

6. Э. Мунк.

Автопортрет.

Ночной странник.

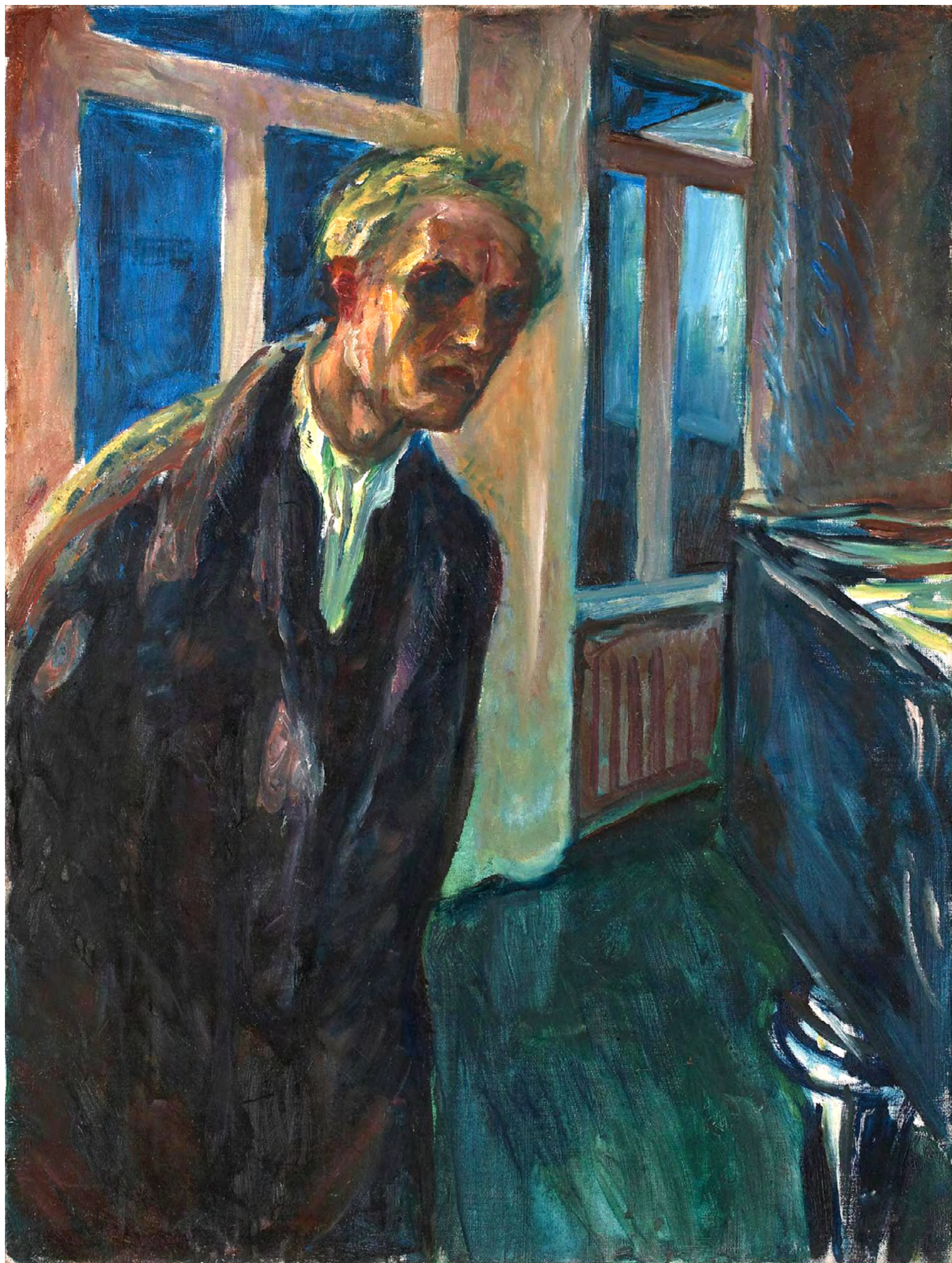
1924.

Холст, масло.

90 x 68.

Осло, Музей Мунка.

Источник: artchive.ru





7. Г. Базелиц.  
**Вдали от окна  
(Держись подальше  
от окна).**  
1982.  
Холст, масло, темпера.  
250 x 250.  
Выставка  
«Дух времени» (1982),  
Берлин, ФРГ.  
Галерея Ксавье Фуркада,  
Нью-Йорк.  
Источник: [9]

прямо на Берлинской стене — образ некоего бегуна, быть может, даже политического «перебежчика».

Многие картины Базелица были перевернуты «снизу-вверх», в связи с чем «содержательное высказывание» словно нейтрализовалось. На выставке «Дух времени» художник перефразировал тематический мотив «у окна», заимствованный у Эдварда Мунка (рис. 6). Историческая традиция рассматривалась словно материал для конкуренции, когда утверждалось, что «я всегда

думаю о художественной эпохе и духе времени, которые меня направляют» [16, S. 399]. Для неэкспрессионистских мастеров были характерны самоирония и насмешки по поводу того, как кто-то сначала «созрет тему», а потом «скулит о потерянном содержании». Широкий историко-культурный контекст определил чрезмерную информативную «пестроту» проблематики искусства конца XX века. Наполненная новым значением живопись рождалась даже из простого стремления сделать фантазийный «воздух» осмысленной реальностью.

В итоге по сравнению с известным норвежским мастером у Базелица получилось нечто противоположное — «Держись подальше от окна» («Вдали от окна», 1982, рис. 7).

Используя медицинскую терминологию, Базелиц неоднократно давал название «Паранойя» своим программным произведениям. Такое наименование звучало как шокирующее — в духе постструктуралистских «языковых игр». Так художник декларировал отказ от самой содержательности как важной категории «классического» произведения искусства. В процессе интерпретации полотен неоекспрессионистского мастера приобрели значение некие «оглядки» на свободную образную ассоциативность, а также субъективные мистико-мифические знамения.

Психоземональные ассоциативные «ремарки» постмодерна предполагали также образно-эротический контекст искусства. По Юнгу, чрезмерная психологизация отдаляет от «духа Высшего», однако приближает к переменчивости «духа времени» [17, с. 10]. Итальянский мыслитель Умберто Галимберти указал на характерный для современного ему общества «телесный и душевный эксгибиционизм», который, несомненно, определил неоекспрессионистскую жажду повышенной эмоциональности, самораскрытия через живопись<sup>4</sup>. Экспозиционное пространство Мартин-Гропиус-Бау показало в «духе времени» искусство «новых диких», в частности, произведения Райнера Феттинга. Несмотря на свойственную его картинам эскизность и стилизацию художественных форм, тем не менее угадывалась тяга к «телесности» и даже «эротичности». Неоекспрессионисты, заявив о желании создавать принципиально новое искусство, находились под влиянием постфрейдизма и феноменологических концепций.

### Заключение

Выставка «Дух времени» в западно-немецком Мартин-Гропиус-Бау стала особым пространством «блуждающих» и «кочующих» смыслов. Призыв Лиотара к утверждению «конфликтного мышления» словно обусловил рождение нового «духа времени» в искусстве постмодерна. Выставка в Мартин-Гропиус-Бау продемонстрировала творческую «конфликтность» между художественной «цитатой» и ее визуальной формой — из-за чуждого контекста и «перекодирования» содержания. Такие визуальные и образно-смысловые «разломы» были определены игровой логикой мышления мастера постмодерна. «Дух времени» как некое явление не имеет онтологического свойства и представляет собой всего лишь ценностный и утопичный критерий. Содержательное наполнение «духа времени» вариативно, его можно легко изменить и соотносить с неким новым хронологическим периодом. Постструктурализм предложил сменить саму ментальную парадигму через смысловое декодирование текстов, на которых основана вся мировая письменная культура. Идея семантически-языкового «конфликта» провоцировала также и к образно-смысловым мутациям, перекодированию и трансформации мировой визуальной культуры. Западноберлинская выставка в Мартин-Гропиус-Бау утвердила резонирующий эксперимент со свободолобием и «цитатностью» в «духе времени» постмодерна. Экспозиция под названием «Дух времени» смогла показать, как классические визуальные «цитаты» получают новую интерпретацию и, следовательно, вольное существование в художественной образности искусства постмодерна.

<sup>4</sup> Sical. Der neue Narzissmus. Ein Interview mit dem Philosophen Umberto Galimberti // Du. 1995. № 6. S. 52–53.

### Список источников

1. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. СПб.: Наука, 1992. 442 с.
2. Гегель Г.В.Ф. Философия религии : в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1977. 573 с.
3. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций / пер. с нем. М.М. Беляев. М.: Весь мир, 2008. 416 с.
4. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с франц. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
5. Borsche T. Mit dem Widerstreit leben. Ein diskurspolitischer Essay zu J.F. Lyotard // Dialektik. 2001. № 1. S. 19–31.
6. Frank M. Die Grenzen der Verständigung. Ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. 103 p.

7. Joachimides Ch.M. Ein neuer Geist in der Malerei // *Kunstforum International*. 1981. Bd. 43. S. 148–149.
8. Faust W.M. Zeitgeist Fragen. Ein Interview mit Christos M. Joachimides // *Kunstforum International*. 1982. Bd. 56. S. 18–30.
9. Zeitgeist. Internationale Kunstaussstellung / Hrsg. Ch.M. Joachimides, N. Rosental. Berlin, West: Frohlich & Kaufmann, 1982. 120 S.
10. Георг Базелиц. Из собрания Дойче Банк / под ред. Н.С. Скидальской; сост. Б. Фербер и др. Франкфурт-на-Майне: Издательство «Герман Шмидт» 1997. 338 с.
11. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 7 т. Т. 4.: Первая половина XIX века / под общ. ред. И.Л. Маца и Н.В. Яворской. М.: Искусство, 1967. 622 с.
12. Faust W.M. Idylle, Intensität, Zensur: Ein «nachgetragenes» Interview mit Achille Bonito Oliva // *Kunstforum International*. 1980. Bd. 40. S. 104–107.
13. Lyotard J.-F. Der Widerstreit / Übersetzt von Joseph Vogl. München: Fink, 1987. 333 S.
14. Турчин В.С. От романтизма к авангарду. Лица. Образы. Эпоха : в 2 т. Т. 1 / сост. М.В. Нащокина. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 608 с., ил.
15. Honnef K. Der neue Manierismus. Das Panorama des Zeitgeistes // *Kunstforum International*. 1982. Bd. 56. S. 31–129.
16. Jock H.-N. «Wenn ich sah, wie Beuys zeichnete, stockte mir der Atem». Heinz-Norbert Jock im Gespräch mit Rudi Fuchs // *Kunstforum International*. Dezember 1999 – Januar 2000. Bd. 148. S. 396–402.
17. Юнг К.Г., Нойман Э. Психоанализ и искусство / пер. с англ. М.: Refl-book, К. Ваклер, 1996. 304 с.

## References

1. Hegel, G.W.F. (1992) *Phenomenology of spirit*. Saint Petersburg: Nauka. (In Russ.)
2. Hegel, G.W.F. (1977) *Philosophy of religion*, vol. 2. Moscow: Mysl Publ. (In Russ.)
3. Habermas, J. (2008) *The philosophical discourse of modernity. Twelve lectures*. Moscow: Ves' mir. (In Russ.)
4. Lyotard, J.-F. (1998) *The state of postmodernity*. Moscow: Institute of Experimental Sociology; Saint Petersburg: Aletheya. (In Russ.)
5. Borsche, T. (2001) 'Mit dem Widerstreit leben. Ein diskurspolitischer Essay zu J.F. Lyotard', *Dialektik*, (1), pp. 19–31. (In Germ.)
6. Frank, M. (1988) *Die Grenzen der Verständigung. Ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (In Germ.)
7. Joachimides, Ch.M. (1981) 'Ein neuer Geist in der Malerei', *Kunstforum International*, (43), pp. 148–149. (In Germ.)
8. Faust, W.M. (1982) 'Zeitgeist Fragen. Ein Interview mit Christos M. Joachimides', *Kunstforum International*, (56), pp. 18–30. (In Germ.)
9. Joachimides, Ch.M. and Rosental, N. (Hrsg.) (1982) *Zeitgeist. Internationale Kunstaussstellung*. Berlin, West: Frohlich & Kaufmann. (In Germ.)
10. Ferber, B. et al. (comps.) (1997) *Georg Baselitz. From the collection of Deutsche Bank*. Frankfurt am Main: Hermann Schmidt Publ. (In Germ.)
11. Mats, I.L. and Yavorskaya, N.V. (eds.) (1967) *Masters of art about art. Selected excerpts from letters, diaries, speeches and treatises*, in 7 vol., vol. 4: First half of the 19th century. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
12. Faust, W.M. (1980) 'Idylle, Intensität, Zensur: Ein "nachgetragenes" Interview mit Achille Bonito Oliva', *Kunstforum International*, (40), pp. 104–107. (In Germ.)
13. Lyotard, J.-F. (1987) *Der Widerstreit*. München: Fink. (In Germ.)
14. Turchin, V.S. (2016) *From romanticism to avant-garde. Faces. Images. Epoch*, in 2 vol., vol. 1. Moscow: Progress-Tradition. (In Russ.)
15. Honnef, K. (1982) 'Der neue Manierismus. Das Panorama des Zeitgeistes', *Kunstforum International*, (56), pp. 31–129. (In Germ.)
16. Jock, H.-N. (2000) 'Wenn ich sah, wie Beuys zeichnete, stockte mir der Atem. Heinz-Norbert Jock im Gespräch mit Rudi Fuchs', *Kunstforum International*, (148), pp. 396–402. (In Germ.)
17. Jung, K.G. and Neumann, E. (1996) *Psychoanalysis and art*. Moscow: Refl-book, K. Vakler. (In Russ.)

### **Информация об авторе**

*Орлова Евгения Валерьевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела зарубежного искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация. Член Ассоциации искусствоведов (АИС), ew-orlowa@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3937-0503>, SPIN-код (РИНЦ): 3567-5552.*

### **Information about the author**

*Evgenia Valerievna Orlova, Cand. Sc. (Art Studies), Senior Research Fellow, Department of foreign art studies, Institute of theory and history of art, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. Member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS), ew-orlowa@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3937-0503>, SPIN-code (RSCI): 3567-5552.*

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 06.03.2024; одобрена после рецензирования 17.04.2024; принята к публикации 19.04.2024.*

*The article was received by the editorial board on 06 March 2024; approved after reviewing on 17 April 2024; accepted for publication on 19 April 2024.*