

Соломатова В. В.,

кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри культурно-дозвілєвої діяльності
Київського національного університету культури і мистецтв

ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА ХХ СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ ІНТЕРПРЕТАТИВНИХ ПАРАДИГМ СУЧАСНИХ ТЕОРЕТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Анотація. У статті визначаються пріоритети діяльнісного, лінгво-семіотичного та візуального поворотів у мистецтвознавчій рефлексії ХХ століття. Особлива увага приділяється візуальному повороту як певній дисциплінарній матриці теоретичних досліджень, що включає соціологічний, неомарксистський, феміністичний та інші виміри аналізу візуальної культури.

Ключові слова: культура, діяльнісний підхід, семіологічний підхід, візуальний поворот.

Постановка проблеми. У контексті розвитку сучасної культури кінця ХХ – початку ХХІ століть відбулися радикальні зміни, що пов'язані із так званим «візуальним поворотом». Це свідчить про те, що виникає нова візуальна реальність культури, а також її нова речовинність оптичного простору, нове бачення складного комплексу проблем ідентифікації художньої реальності. По-перше, це епістемологічна проблема. Проблема зміни наукових, рефлексивних моделей дослідження. Від лінгвістичного, орієнтованого на знакову реальність, семіологію та дискурс підходу відмовляється велика кількість дослідників, які презентують інший підхід, пов'язаний із візуальним поворотом.

Стало очевидним, що новітні візуальні мистецтва є й за собою комунікації, а саме тому стають новітнім виміром культури. Втім, новітні синтети, які виникають у контексті комунікативних, візуальних, аудіальних та інших форм масової комунікації дизайну, реклами, моди, а також екранних видів мистецтв та візуалістики, пов'язані з переосмисленням глобальних процесів культуротворення, які відбуваються на межі тисячоліть. Візуальний комплекс культури викликаний переважно експансією культур – атлантичних та європейських, а також широким пресингом масової культури, масової інформації, яка презентується новітніми формами комунікації.

Цей факт оцінюється надзвичайно по-різному. Так, В. Бичков постулює глобальну кризу культури загалом. Він характеризує культуру як образ духу, духовності як такої й актуалізує проблему заміни всіх онтологічних предикатів духовності, що стає цивілізаційною проблемою, де на перший план виступає проблема споживання, задоволення потреб, презентації, інтерпретації і комунікації. Посткультура, за В. Бичковим, асимілює усі арт-практики, всю сферу сучасного формотворення у рамках візуальних мистецтв, що презентується як регрес культури. Ця трагічна інтонація ускладнюється ще й тим, що нема ані перспективи виходу з цієї кризи, ані бачення новітніх горизонтів реанімації духовності, яку пов'язують із культурністю як такою.

Головними детермінантами соціалізації «художньої реальності» стають такі феномени, як культура повсякдення, культура споживання і масова культура. Також важливим стає поняття

«окуляцентризм», тобто довіри до феномена бачення загалом. Так, філософські моделі концептуалізації проблем бачення та візуального феномена реальності, яку раніше пов'язували з позитивістським підходом, що характеризує правопівкулеві способи кодування засобів інформації, стають дієвим інтерпретативним механізмом.

Найважливішим є те, що виникає своєрідний феномен візуальної культури, яка генерує у собі синтетичні та інтегративні взаємодії у різних видах мистецтв, проміжних арт-феноменах, арт-практиках, які пов'язані з постмодерним мистецтвом. Візуальні практики, які презентують поле візуальної культури, – це фото, реклама, кінематограф, ТБ, дизайн, архітектура, мода. Отже, всі вони в контексті сучасного дискурсу візуалізації естетичної реальності підлягають складним процесам осмислення з позиції психоаналізу, неомарксистської критики, семіотики, фемінізму та інших типів культурних досліджень.

Усе це свідчить про новітній еkleктизм, який уже не вписується у постмодерний дискурс, про ті синтетичні й інтегративні тенденції, що потребують спеціального культурологічного та мистецтвознавчого дослідження. Виникають і новітні, віртуальні практики візуальної культури, форми існування віртуального мистецтва: нет-арт, відео-арт, телебачення, а також такі арт-феномени, як інсталяція, перформанс, енвайронмент, хепенінг, що характеризують концептуальність мистецтва постсучасності, яке радикально відрізняється від класичного мистецтва. Змінюються також і рефлексивні моделі дослідження, виникає певна мода на образну ейдетику, яка формується у контексті постмодерністського дискурсу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема визначення візуальної культури досліджувалась у роботах Р. Барта, С. Зонтаг, Ж. Дерріда, Гі Дебора, Т. Дж. Мітчелла, Ж. Бодрійяра, Г. Поллак та ін. [2; 10; 3; 9; 7; 18; 5; 16], адже ще мало визначені інтерпретативні межі візуального повороту. Так, відбулась гостра диспозиція протиставлення концепцій теоретиків, які визначають феномен культури, зокрема художньої культури, у просторі візуальних інтерпретацій і візуальних презентацій цієї культури. На Заході залишаються актуальними роботи, присвячені проблемі серійності в культурі В. Беньяміна, а також роботи, присвячені екранному мистецтву А. Базена [4; 1].

Мета статті – визначити еквівалентність інтерпретацій візуальної культури в діяльнісному, семіотичному та візуальних поворотах теоретичної рефлексії ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Життя візуальної культури надзвичайно театралізується, візуальний оптикумум бачення перетворюється на своєрідну надкультуру. Текст відмінється, але не у традиційному розумінні, адже стає «гештальтом», який

є співмірним патерну, оптичним картосхемам бачення та іншим модулям оптичного зчитування інформації, які не рефлектуються, натуралізують реальність, більш того, мають справу з тотально візуалізованим простором культури, в якому майже не визначається реальність денотату, бо все є «відображенням відображення». Криза референції, про яку Ж. Бодрійяр говорив ще у 70-ті роки, загострюється.

Втрата референції, про яку свідчили теоретики постмодернізму, не дуже помітна. Окуляцентризм стає самодостатньою фігурою візуалізації культури. Більше того, сама довіра до зображення не ставить проблему референції, вона лише ставить проблему візуального простору як самодостатньої реальності, яка є єдиним можливим простором культуротворення. Певною мірою це нагадує виникнення феноменології, коли Е. Гуссерль визначив, що свідомість, норма конститує реальність, а свідомість є самодостатнім виміром для того, щоб осмислити, уявити і побачити світ як такий.

Усувається все, крім свідомості, а свідомість стає конститутивним виміром буття, культури. Дещо подібне виникає у просторі візуальної культури. Віртуальний поворот усуває текстуальну реальність і замінює модулями, патернами, нерелективними картосхемами, які сприймаються за саму реальність, а візуальна оптична реальність, яка визначається у просторі сучасних медіа, стає тим необхідним і достатнім арт-простором, тобто простором тотальної артизації культури і буття загалом. Людина стає не просто актором, діячем, а естетичним суб'єктом, для якого вже не деконструкція (гіперкритичний дискурс), що була тотальною настановою постмодернізму загалом, а окуляцентризм (довіра до оптичної реальності) є тим феноменом, який визначає оптичний статус візуального образу.

Рефлексивний простір із теорії візуальної культури надзвичайно строкатий. Це традиційна семіологічна парадигма, яка еволюціонує у бік наближення до феноменології, трансформується в оптичну естетику і розуміється як рефлексія суто оптична. Важливо також, що соціологія мистецтва у візуальних дослідженнях є новітнім перевиданням соціології мистецтва марксистського зразка. Адже моноцентризм соціуму перетворюється на поліцентризм, де розхитується ієрархія і дихотомічні рамки, які визначають мистецтво в коридорі, що характеризується як образ соціуму, людина соціуму і сама людина позбувається головного привілейованого положення, яке вона мала, починаючи з доби Відродження у контексті антропоцентричної парадигми як оптичного центру Всесвіту.

Так, матриця дисциплінарних досліджень візуальної культури є надзвичайно еkleктичною: від втрати референції, втрати антропоцентричної оптики і визначення оптичного поліцентризму – до новітньої оптики і новітньої візуальності, підміни реальності мистецтвом, характеристики мистецтва повсякдення як вистави, своєрідного комунікативного простору спілкування, який визначається як суспільство вистави (за Гі Дебором).

Фемінізм лише загострив проблему візуальності культури, але не вирішив її. Проте вся ця проблематика здебільшого має характер, якщо не соціологічно-спекулятивний, то орієнтований на позитивістський дискурс, який, знову ж таки, знаходить формульні схеми, модулі, шаблони і своєрідні коридори чоловічого і жіночого як феноменів культури. Отже, за Г. Поллок, можна визначити, що сам витвір мистецтва характеризується як історія споживання у дзеркалі різних естетичних ідеологій, котрі, у свою чергу, детерміновані ідеологією соціальних груп.

Тобто історія мистецтв підміняється історією комунікативних відносин. А за терміном «споживання» ховається більш фундаментальний термін, який можна визначити як «привласнення», «обживання», досвід чуттєвого естетичного простору, який формується як своєрідний екологічний феномен, що є своєрідним замісником «самотності» екзистенційного простору, який було закинуто в мистецтво, починаючи від традиційних екзистенційних пошуків і закінчуючи проблемою «самотнього» суб'єкта в контексті феноменології та структуралізму.

Важливими стають системи опосередкування культурних практик, які пов'язані з арт-критикою, із продюсерським цехом загалом, а також дилерами, галеристами і видавцями, критиками та власниками галерей тощо. Все це певною мірою свідчить про те, що сама форма комунікації, ініціатив творчої діяльності залежить від опосередкування, яке й утворює імена і новітній арт-простір. Візуальна революція, або візуальний поворот, виглядають досить технологічно детермінованими та досить оптимістичними і соціально-презентативними щодо бажання знайти новий синтез та нові інтегративні епіцентри, які відповідають тим глобалізаційним процесам, які відбуваються у сучасному соціумі.

Важливо зрозуміти, що сучасні реалії тотальної візуалізації культури, що пов'язують із візуальним поворотом, не можна вирішити, не виходячи за хронологічні рамки ХХ століття, бо феномен візуалізації є співприродним культурі загалом, починаючи з верхнього палеоліту (гаптічний натуралізм зображального образу), давніх культур – Давнього Єгипту, Месопотамії, Ірану, Індії, Китаю, Японії, Латинської Америки (розгорнуті ієрархічні презентації цілісності світоустрою), Давньої Греції (пластичний візіонізм), Середньовіччя (містичний люмінізм), Відродження (оптичний антропоцентризм), нового та новітнього часу (оптичний поліцентризм). Візуальна динаміка презентації культури сьогодення на новому етапі відображає властивий їй візуальний універсалізм бачення світу, який загострюється із розвитком візуальних (віртуальних) технологій, але не зводиться до них.

Важливо зазначити сам модус зміни парадигм, зміни орієнтації у визначенні поняття «культура». Так, дослідники визначають два плани культури: суб'єктний і об'єктний. Суб'єктний орієнтований на визначення креативного (духовного) потенціалу суб'єкта діяльності, культура характеризується як сфера поведінки, діяльності (сфера продукування) і сфера стану, тобто тих почуттів, настанов, у які потрапляє людина, яка діє, яка є моральною істотою. Утім, дієвий або подієвий аспект, аспект поведінки й аспект стану визначаються такими дисциплінами, як прагматика, етика й естетика. Тобто естетичний, прагматичний і моральний аспекти характеризують суб'єктний модус культуротворення.

Уже в марксистські часи, коли культура визначалася лише в рамках діяльнісного підходу, зокрема, у дослідженнях С. Кримського, В. Шинкарука, В. Іванова, культура також характеризується і як те, в чому людині дається світ [13; 17; 11]. Культура стає тим полем самоздійснення людини, яке дає можливість здійснення цілісності людини, зокрема її світоглядної цілісності. Світ не може даватися поза культурою, тобто він дається – не продукується, не формується, – а дається. Цей феноменологічний аспект «надання світу» (в уяві, почуттях, дії) є не лише діяльним, він є більш широким за своєю сутністю. А саме визначення його як того, що «дається», звичайно, походить ще від німецької класики, від трансценденталізму, а культура ви-

значається як певна трансценденталія, хоча визначається суто імпліцитно, в рамках діяльнісного підходу [11].

Отже, діяльнісну концепцію культури розгортають М. Каган, М. Маркарян, В. Шинкарук та ін. [12; 14; 17]. Діяльність як продукування цінностей, як виробництво цих цінностей, а також виробництво самого суб'єкта культури стає тим висхідним і наскрізним фундаментальним модусом культуротворчості, навколо якого й існує уся марксистська, а потім уже і постмарксистська реальність культуротворення. Проте можна зазначити, що вже в часи суто діяльнісного підходу, який нині визначається як «прагматичний підхід» (такий, що орієнтований на продукування цінностей культури), визначались і протилежні аспекти – «недіяльнісні», які доповнювали марксистську прагматику, але ці аспекти теж визначались як певний паліатив, як певна антитеза діяльності, бо всім зрозуміло, що людина утворює не лише продукт, не лише товар заради обміну цінностей культури як товарів. Ця «прагматика» знов актуалізується наприкінці ХХ століття у сучасній соціологічній критиці і неомарксистських тенденціях дослідження. Але вона (критика) презентує уже вічні, сакральні цінності, які В. Бичков характеризує як категорію «дух» (не лише він) [6].

Варто зазначити, що не лише субстантивізм в оцінці і визначенні культури є однією з її інтерпретаційних парадигм. Протилежним субстантивним визначенням культури є таке її визначення, яке формується на підставі полісистемного підходу, де культура в її об'єктному модусі визначається як синтез, розмаїття тих інституцій, форм, формотворчих настанов, які орієнтовані на здійснення предметного світу і на еквівалентність предметних цінностей, що визначаються у рамках речі, символу, образу, а згодом уже моделі та інших категорій.

Х. Ортега-і-Гассет гостро критикує масову культуру і намагається визначити культуру як певний елітарний простір, який продукується обраними. Якщо культура стає масовою, то вона вже втрачає той елітаризм і ту інтелектуальність, яка потребує виучки, самодисципліни духу тощо. Тобто культура починає визначатись як диференційна, масова культура, зокрема, візуальна культура, матеріальна культура та ін. Проте такий підхід уже відходить від вертикалізму і від субстанційності, він усе більше орієнтований на інституції культури і на об'єктні моделі, на те, що утворює тканину культуротворчості.

Проблема сингулярності, тобто одиничності атомарних складових культурних практик, входить у семіологічне дослідження, де знак, який із самого початку визначався синтетично як єдність означуваного й означального, а також як елементарна одиниця символічного обміну в рамках досліджень Р. Барта, М. Фуко, Ж. Деріда та інших, орієнтує на цілісність культуротворення, що вписується у контекст семіологічного бачення.

Лінгвістичний поворот, який здійснився на межі ХІХ – ХХ століть, був пов'язаний зі зростанням структуралістських і постструктуралістських досліджень. Дослідження У. Еко, К. Леві Строса, Р. Барта та ін. характеризують структуралістський підхід, який У. Еко зазначив досить категорично: за всім структурним перетворенням світу існує те, що не можна структурувати, тобто та субстанція, яка не піддається структурванню. Це дух, платонівська модель світу, що стає запорукою будь-якого структурування. Тобто ми бачимо, що цей рецидив постструктуралістського мислення створює новий субстанціоналізм, який у рамках культуротворчості або досліджень культури підживлює дуже багато дослідників.

Отже, проблема візуальної культури надзвичайно гостро і складно підіймалася протягом усього ХХ століття. Так, уже в дослідженні А. Гільдебрандта «Проблеми форми в зображувальному мистецтві», яку переклав із німецької В. Фаворський, можна побачити складну специфікацію візуального образу, де він визначає у культурі декілька стадій генеалогічного формування образності, зокрема візуальної образності [8]. Це, наприклад, дотичний образ, який виникає як певна поствізуальна фаза презентації дотичного досвіду. А. Гільдебрандт пов'язує цю фазу з монтажем проєкцій у культурі Єгипту. Він вважав, що єгиптянин рухається безкінечно горизонтально й у нього ще немає формування рамок зліва і справа, тобто ще не існує формату рамки як такої. Золотий перетин виникає лише в античності. Образ формується як дотичний, рушійно дотичний, це є певним зчитуванням проєкцій у русі. Згодом виникає оптично рушійний образ, у який включається уже сфера візуальної фіксації дистанції.

Цей візуальний феномен А. Гільдебрандт пов'язує із культурою Візантії, яка є проміжною: саме у цей час виникає зворотна перспектива і виникає та вісь, що стягує кінці лівого і правого боків рамки в певний сферичний простір [8]. Усі ці моделі є видовищними, надзвичайно цікавими. У добу Відродження формується суто оптичний образ, коли візуальна культура стає сучасною за формами її презентації. Тобто пряма перспектива є тим механізмом, що адекватно відображує візуальний простір як вікно у світ, яке потребує точки збігу, а ця точка збігу дає можливість означити вісь «людина – точка збігу» як певну дистанцію «тут і там», що презентує дистантний (далевий) образ, формує те позиціонування, яке можна визначити як антропоцентризм, як світоглядну парадигму візуалізації та імагінації простору загалом.

Зазначимо, що ці візуальні моделі є надзвичайно цікавими з погляду презентації і репрезентації суб'єкта оптичного досвіду. Більше того, В. Фаворський не лише визначає образ як дотичний, рушійно дотичний, оптично рушійний і суто оптичний, а визначає певні суб'єкти візуального досвіду як «дотичний суб'єкт», як «динамічний суб'єкт» і як «оптичний суб'єкт», тобто суб'єкт здатен до дистанціювання, здатен у своєму погляді узагальнювати картину світу. Втім, уся ця механіка є надзвичайно актуальною і нині вписується у візуальну рефлексію художників, вона є світоглядною, філософською за своєю суттю, характеризує саму можливість генетичного формоутворення як образоутворення картини світу і візуальної культури загалом. Більше того, ця проблематика вписується у так звану композиційну проблематику, яка має суто риторичне коріння: композитіо, диспозитіо, транспозитіо – це фігури риторики, що потім розвиваються у певний кодекс. Так, теорія композиції стає однією із висхідних засад художньої педагогіки.

Серед теоретиків візуального повороту слід окремо відзначити дослідження Т.Дж. Мітчелла, який зв'язує візуальний поворот із широким розвитком візуальної культури, із суспільством-виставою, за Гі Дебором, коли візуальність стає номінативною і однією із головних візуальних детермінант будь-якої практики. Візуальна культура визначає коло повсякденного буття людини, бо ця візуальність буквально оточує людину у вигляді екранного світу, стає новим медіацентром своєрідної сакралізації цінностей повсякдення.

Висновки. Для усіх теоретичних конструкцій діяльнісного, семіологічного та візуального повороту характерними є такі наскрізні поняття-універсалиї, як «образ», «гештальт», що

розглядаються як конститутивний і конструктивний феномен. Так, такі дослідники, як В. Беньямін, С. Зонтаг постають як конструктивісти, де конструювання «візуальної реальності» створює певну селекцію образів, що призводить до виникнення сингулярності, тобто атомарності особливої, одиничної візуальної агенції.

Утім, візуальність презентується як бачення. Ще М. Мерло-Понті визначав, що бачення, візуальність – це не лише оптичний феномен, а й тілесний, коли тіло створює гаптичні образи або гаптичні моделі, можливість перекодування візуального в тактильне і навпаки. Тобто тілесні імплікації входять у коло візуалізації та досвіду візуального і стають надзвичайно важливим фактором створення гаптичних образів як сугестивних механізмів, що призводить до утворення «машин бажань», за Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі. Усі проблеми, що піднімають теоретики візуального повороту, – це механізми візуальності, виникнення оптичної цілісності світу, що впливає на соціальність. Приріст нового соціального знання пов'язується з експлікацією того, що не можна побачити, тобто феномен сингулярного, одиничного, візуальної презентації, візуального як певного відбитку фотообразу, трактування фотографій у широкому контексті візуалізації як певного механічного фактору єднання людини і світу стає модельною характеристикою саме візуальної оптичності культури повсякдення.

Візуальні комунікації є самостійною сферою дослідження, що позначає межу між дисциплінами, які формують рефлексію візуальної культури. Дослідження із візуального повороту не є гомогенними теоретичними артефактами, намагаються поєднати як марксистські, так і постмарксистські теорії в інтерпретації візуального феномена суспільства. Ця традиція є надзвичайно широкою, поєднує у собі економічні, політичні культурні артефакти. Це пов'язано з тим, що культурні дослідження народжуються у складних умовах культури, яка робить два величезних епіцентри свого визначення: соціум і оптикум. Можна говорити як про культурну, соціальну, так і про художню оптику візуальної культури, що створює поле тяжіння для певних теоретиків, які й намагаються своєю теорією орієнтувати в соціальному, мистецькому і культурному полі.

Література:

1. Базен А. Что такое кино? / А. Базен. – М. : Искусство, 1972. – 383 с.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1994. – 616 с.
3. Барт Р. Camera lucida / Р. Барт. – М. : Ad Marginem, 1997. – 224 с.
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Избранные эссе. – М. : Аграф, 1996. – С. 6–186.
5. Бодрия Ж. Система вещей / Ж. Бодрия. – М. : Рудомино, 1995. – 174 с.

6. Бычков. В.В. Предельные метаморфозы культуры – итог XX века / В.В. Бычков // Лексикон неклассики. – М. : ОССПЭН, 2003. – С. 555–582.
7. Дебор Ги. Общество спектакля / Ги Дебор. – М. : Логос, 1999. – 224 с.
8. Гильдебрандт А. Проблемы формы в изобразительном искусстве / А. Гильдебрандт. – М. : Изд-во МПИ, 1991. – 137 с.
9. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. – М. : Ad Marginem, 2000. – 512 с.
10. Зонтаг С. Мысль как страсть. Избранные эссе 1960–70-х годов / С. Зонтаг. – М. : Русское феноменологическое общество, 1997–168 с.
11. Иванов В.П. Человеческая деятельность – познание – искусство / В.П. Иванов. – К. : Наук. думка, 1977. – 252 с.
12. Каган М.С. Человеческая деятельность. Опыт системного анализа / М.С. Каган. – М. : Политиздат, 1974. – 328 с.
13. Крымский С.Б. Запити філософських смислів / С.Б. Крымский. – К. : ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
14. Маркарян Э.С. Теория культуры и современная наука / Э.С. Маркарян. – М. : Мысль, 1982. – 284 с.
15. Мерло-Понті М. Око и дух / М. Мерло-Понті. – М. : Искусство, 1992. – 63 с.
16. Поллак П. Из истории фотографии / П. Поллак. – М. : Планета, 1983. – 176 с.
17. Шинкарук В.Н. Гуманизм диалектического материалистического мировоззрения / В.Н. Шинкарук, А.Н. Яценко. – К. : Политиздат Украины, 1984. – 255 с.
18. Michell P. Historiu of Picture Frames / P. Michell, L. Roberts. – London, 1996. – 136 p.

Соломатова В. В. Візуальна культура XX века в контексте інтерпретативних парадигм сучасних теоретических досліджень

Анотация. В статье определяются приоритеты деятельности, лингво-семиотического и визуального поворотов в искусствоведческой рефлексии XX века. Особное внимание уделяется визуальному повороту как определенной дисциплинарной матрице теоретических исследований, которая включает социологический, неомарксистский, феминистический и другие измерения анализа визуальной культуры.

Ключевые слова: культура, деятельностный подход, семиологический подход, визуальный поворот.

Solomatova V. The visual culture of the twentieth century in the context of the interpretative paradigms of modern theoretical research

Summary. The article determines the priorities of active, linguistic-semiotic and visual turns in the study of art reflection of XX. The special attention is spared to a visual turn as the certain disciplinary matrix of theoretical researches, which includes sociological, feministic and other measuring of the visual culture analysis.

Key words: culture, effective approach, semiotics approach, visual turn.