

Актуальні проблеми досліджень візуальної антропології

ОКСАНА ПУШОНКОВА

Ми живемо у час виникнення нових культурних проєктів. Все більш очевидною стає криза традиційної антропології як сакральної духовної культури, «істинної середини» (Г. Зедльмайр), «ауратичного мистецтва» (В. Беньямін). До певного часу усі ідеологи, системи життєвих цінностей в культурах були сформульовані вербально, що виступало основною зоною новацій, випробовуванням міцності антропологічних проєктів. В умовах технотронної цивілізації суттєво змінюються способи зв'язку людини зі світом. Сьогодні багато говорять і пишуть про всезагальну тенденцію «візуалізації» та про нову «аудіовізуальну» культуру (М. Маклюен), «кліп-культуру» (Е. Тофлер), «імперію ефемерного» Ж. Ліповецьки, «культуру симулякрів» (Ж. Бодрійяр) тощо. Усі концепції так чи інакше зачіпають проблему трансформації візуального.

Термін «візуальний» розповсюдився у середині ХХ ст., витісняючи традиційний «зоровий». Ознакою ХХ ст. є перехід від пасивного зорового сприйняття до особливого типу мислення, що включає не тільки зорові відчуття, але й також рухові (дотичні) і інтелектуальні компоненти. У 1990-і роки кіно, телебачення, мас-медіа далеко не вичерпують сфери візуального. Йдеться про тотальну візуалізацію усіх сфер людського буття, перехід від візуальної предметності

до пошуків відповіді на питання «Наскільки достовірним є те, що ми бачимо?», «Як ми пізнаємо світ і самих себе за посередництвом візуального?», «Що означає «бачити» у сучасній культурі?»

Парадигма окулярцентризму, заснована на геометричній оптиці та асоціативній логіці, вичерпала себе. Американський естетик Р. Арнхейм, наголошує на особливій актуальності психологічної проблеми «дивлюся і не бачу», необхідності дослідження феномена візуального мислення, проблеми співвідношення «зору» і «бачення». М. Мерло-Понті визначає бачення не просто як один із модусів мислення, а як здатність людини, виходячи за межі себе, співпадати з оточуючим світом; воно «виявляється зустріччю начебто на перехресті усіх аспектів Буття» [1, 21].

Але у двох генеральних лініях культурного розвитку: «органічне — механічне — віртуальне» та «деформація — фрагментація — слід» наявною є неминуча криза присутності як світу речей так і самої людини. Тому не випадково дослідження візуального поступово оформлюються саме як дослідження антропологічні.

Метою статті є окреслення предметного поля досліджень візуальної антропології та визначення найбільш актуальних її проблем.

Проблематика візуального у ХХ ст., що

позначається усілякими «кризами», виходить за межі психології сприйняття у зв'язку з «кризою ідентифікації». Розвиваються історична психологія та культурна антропологія. Особливо слід відмітити діяльність французької школи «Анналів» (М. Блок, Л. Февр та ін.), ідеї Р. Мандру, Ж. Дюбі, Ж. Ле Гоффа, А. Бюрг'єра, К. Гінзбурга. У працях С. Аверінцева, Л. Баткіна, М. Бахтіна, А. Гуревича, Г. Кнабе, Ю. Лотмана бачимо спроби узагальнення духовно-психологічних інтенцій епохи та активне застосування міждисциплінарних підходів. Це є виправданим, але не варто забувати, що ідентичність людини формується в оточуючому візуальному полі. Досліджуючи візуальне, ми можемо наблизитись до логіки соціально-культурного конструкту (К. Сілверман, Ф. Джеймсон). В умовах кризи ідентифікації об'єктами вивчення виступають візуальний досвід і суб'єкт цього досвіду, а твір мистецтва не як умовна зримість, але як «життєвий слід» (С. Бак-Морс, Дж. Крері).

Філософія постмодернізму конститує предметність своєї рефлексії як досвід не буття, але становлення, тобто буття у трансформації. Увага акцентується не на метафізиці, що задає певну парадигмальну матрицю бачення світу, а на історії. Проте, сьогодні кризи зазнає також історія, а з точки зору проблеми «кризи ідентифікації» — історія життя й доля (Дж. Вард). «Дзеркало світу» у якому людина бачила себе, «розбите на скалки» і, впадаючи у гносеологічну і перцептивну паніку, вона опиняється обличчям до обличчя з об'єктом.

Перехід від статичного, плаского зображення до динамічного й просторового (С. Серов, П. Родькін, О. Морозов, І. Бакштейн та ін.) створює нову видовищність, яка може бути описана в параметрах швидкості й інтенсивності зору. Дж. Нельсон зазначає, що сучасний погляд на речі повинен відштовхуватись не від статичної, а від динамічної ситуації. Ще Г. Маркузе пише про зміну розумного сприйняття імпульсивним реагуванням, коли провідним стає

«короткозорий», «блоковий», фрагментарний спосіб сприйняття.

Відбувається глобальна перебудова видимого світу і свідомості на усіх рівнях. Перетворення суспільства на промислове, а потім на інформаційне змінює докорінно стосунки людини з річчю, роблячи річ комунікаційним інструментом, знаком, фетишем. Нова візуальна гуманізація, що пов'язана з цифровими технологіями, опредметнює суб'єкт та візуалізує мислення. Комунікація змінюється і внутрішньо і зовнішньо. Текстуальне розуміння смислу заступає місце візуально активному його розумінню.

Жоден вид мистецтва не пристосований до такого різкого зміщення сприйняття буття. Потреба у новій мові інтерпретації мистецтва, більш гнучкій і універсальній, викликана по-перше, прагненням повернутися до ідеалів минулого і «реанімувати втрачені значення» (М. Готдінгер, Дж. Вард), по-друге, зміщенням з текстуальної реальності на комунікаційну і появою сучасного комунікативного мистецтва з його динамізмом, еклектицизмом, квазіканонами, інтерактивністю і руйнуванням сфери ідеального.

Візуальна мова набуває універсальності. Розвиваються межі між дійсністю і мистецтвом (Т. Манро), розвиваються теоретико-інформативна, рецептивна, технічна та практична естетика. Л. Бхаскаран пише, що «в наш час дизайн не просто визначає форму об'єкта або його функції. Він перетворився у самостійну мову...» [2, 9]. Варто згадати проєкт створення архітектурної мови З. Хадід, концепції «культурного зору» М. Бахтіна, «трансгресії погляду» Ц. Тодорова, у яких йдеться про особливий режим бачення. Ж. Діді-Юберман, досліджуючи візуальні техніки, що існували до дисциплінарного поділу, у пошуках «істинної антропології форми» вивчає візуальні постмодерністські практики, зокрема, мистецтво мінімалізму. «Відкриємо очі і відчуємо те, що ми не бачимо» [3, 13], закликає Ж. Діді-Юберман, нама-

гаючи надати форми парадоксу, використати нетрадиційну для історії мистецтв мову.

В постмодерністській ретроспективі класичне мистецтво спирається на метафізику «нааявності» або «присутності», у той час як некласичне демонструє зміну аксіологічних пріоритетів: семантично навантаженим виявляється у системі відліку не дане («присутнє» або «нааявне»), але, навпаки, — відсутнє.

У сучасному технізованому світі сама дійсність є далекою від «серединного стану буття», на основі якого виникає класика, «труднощі, пов'язані зі складністю безпосередньо-чуттєвого вираження смислу руйнуюче діють на мистецтво» [4, 321]. Все важче стає в умовах дискретного сприйняття фрагментарного світу «розпакувати видимості» (С. Кубанов). Усічена свідомість будує відповідну цивілізацію, де не залишається місця цілісній людині. Г. Зедльмайр вважає, що «усюди частини стають важливіші за ціле, периферія — важливішою за центр» [4, 158].

Сьогодні мова фото, кіно, телебачення, сновидінь, зображувального мистецтва розглядається у контексті антропологічної проблематики. Монтаж виступає не просто кінематографічним методом, а як історична форма в цілому. Аналіз кіномистецтва дає можливість спостерігати зосередження уваги на маргінальних аспектах зображення (*punctum*, в термінології Р. Барта). Ствердженню свободи глядача протилежним є уявлення про його принципову пасивність (О. Аронсон). Глядач формується в акті перегляду як колективний суб'єкт сприйняття. Комунікативне значення кінематографа і полягає в формуванні такого колективного суб'єкта під впливом неміметичних параметрів кінозображення. Подібні суперечливі погляди свідчать про невизначеність суб'єкта візуально-антропологічного процесу та культуротворчої ролі цифрових технологій.

Найбільш вагомим результатом виникнення віртуального простору стає те, що починає змінюватися сама траєкторія моделювання, яке

відбувається не поетапно, аналітично, від прологу до епілогу, а синтетично, починаючи одразу з кінця, результату, тобто зникає уява як процес моделювання результату. Зв'язок з результатом у становленні стає неважливим. Адаптація сприйняття до «нового натуралізму» поставангарду викликає ризик екстенсивного розвитку естетичної свідомості, незатребуваність асоціативності, метафоричності, емоційної пам'яті, зниження інтегративної функції зору. Природа репрезентацій, наприклад, в жанрі анімації пов'язані з соціокультурними особливостями суспільства, специфікою його потреби у тому або іншому герої. Образи анімації виявляються самодостатніми і виступають як симулякри.

На думку Ю. Легенького, реальність *virtus* є більшою мірою реальністю міметичною, тому «феномен тотального міметизму поєднує світ *virtus* і з міфом, і з «безсвідомою» машиною, яка потребує автоматизму реакції» [5, 162], що дозволяє досліднику окреслити її як «гру в натуралізм».

Дихотомія «рух — спокій» є глибинною бінарною опозицією, на основі якої формується образ у таких культурних модусах сприйняття світу, як просторових (живопис, графіка, фреска тощо) і часових мистецтвах (кіно, ТБ, відео тощо). В світі *virtus* рушійними є обидві системи. Ми бачимо, що «фактично глибинна дихотомія «рух — спокій» лише модифікується, трансформується за домінантою руху, а не спокою, як це було раніше», — зазначає Ю. Легенький [5, 159].

У сучасних динамічних енвайронментах глядач сам вибирає парадигму сприйняття і діє у відповідності з нею. Нерозривність психіки з оточуючим середовищем є основою «тотемної свідомості» (Т. Орлова). Для людини «тотемного мислення» простір виступає як активне середовище, що передбачає перетворення. Відбувається розчинення людини у реальності без перекодування на високу абстракцію, «на реципієнта впливають виключно соматичні енергії (візуальні, аудіо,

гаптичні), що випромінює комплекс предметів, який створює енвіронмент» [6, 463]. Споглядання заміняється дією, актуалізуються просторово-часові параметри, що є наслідком зміни темпоральності сприйняття. Отже енвіронмент виступає як прообраз кіберпросторів віртуальних реальностей.

Застосування комп'ютерних технологій у візуальних мистецтвах свідчить про те, що комп'ютер сьогодні є повноцінним співатором, з яким можна вступати в інтерактивний діалог. Ще у 1976 році, одна з перших комп'ютерних художниць В. Мольнар висловила ідею про вплив глядача на зображення. Сьогодні глядач має змогу керувати своєю подорожжю по віртуальному простору живописних садів, наповнених штучними органічними формами, або здуває з екрану біле насіння кульбаби (М. Брет). У сучасній естетиці функції синтетичної свідомості виконує техніка, тобто, здавалося б, немає місця цілісності і уявлюваному, але, з іншого боку, комп'ютер, який створює віртуальний простір, вносить у різні людські практики риси моделювання, притаманні мистецтву. Через цей парадокс і породжується нова техногенна гуманітарність.

Фрагментарність, блоковість сприйняття виводить проблему візуальності у площину повсякденності. М. Бахтін, Ж. Лакан, Ж. Дерріда, Р. Барт та ін. змогли наблизитись до розуміння цієї культури, яка не має логіки та смислу. «Створена на принципах цивілізації, псевдокультура являє собою «суму психотехніки», закликану забезпечити серійне виробництво людського образу з заданими властивостями, найважливіша з яких — сприйняття різноманіття» [7, 381]. Згадаймо «людину-туриста» З. Баумана, «інформаційно-адаптовану особистість» Г. Дилігенського, феномен «псі-нарцисизму» Ж. Ліповецьки.

Поетика повсякденності будується на зміні візуальних планів та ракурсів. В культурі повсякденності смисли стають знаками, а форми видовищними. Звідси — естетизація

повсякденності, перетворення власного життя в естетичний проект. Тіло виступає як потужний виразний засіб, а естетичне виразне начало поглинає етичне. Пафос антропологічного підходу полягає в тому, що людина схована у повсякденність більш, ніж у ритуально-нормативні структури. Основною мотивацією життя стає, за Ж. Бодрійяром, не праця, а насолода. Можливо, це інша форма праці — праці самовираження, розгортання діяльності людини на ігровому полі.

Естетизація візуального середовища невід'ємна від проблеми його гуманізації, що актуалізує проблему природи екологічного мислення. Екологічна свідомість, культурогенна за своїм походженням та сутністю як і свідомість взагалі, реалізується в людському світогляді. З огляду на сутнісну єдність культури і свідомості народна традиція завжди використовувала формування одного через інше, створюючи та розвиваючи фундаментальні культурні цінності.

Екологічна свідомість в Україні набуває схильності до поєднання соціального та духовного життя з явищами природи, яка виступала постійним джерелом культуротворчості, основою для писанкових орнаментів, рушників (лікарські рослини, як джерело здоров'я, подяка за спасіння від хвороби, барвінок, сосна тощо). Часто зустрічається зображення «сосонки» — яскраво-зеленої травички, що однією з перших прокидається навесні і плететься наче змійка, сповіщаючи про пробудження природи. Ця деталь не випадкова і пов'язана з культом Небесного Змія, який тут представлений невинним елементом рослинного орнаменту (!). С. Кітова, досліджуючи орнаменти рушників середнього Подніпров'я, зазначає, що в Україні «немає жодного варіанту вишивки, де б змії мали застрашливий, потворний вигляд» [8, 153]. Народ бачив у зміїних образах загалом щось позитивне для людини. Для українських орнаментів характерним є взаєморозчинення, злиття тваринних і рослинних елементів.

Ще І. Нечуй-Левицький помічав відсутність в українських міфологічних сюжетах жахливих велетнів або домінування негативних персонафікацій жіночого. Наближеність до природи є основою буттєвого оптимізму, який проявляється в життєстверджуючих мотивах і образах. Увага до екологічної свідомості наших пращурів робить можливим «оживлення» їхньої спадщини в сучасності, «пригадування» себе й здобуття цілісності, як здатності до діалогу зі світом Природи.

Етноестетичні архетипи, найбільш глибоко закорінені та закріплені тисячолітньою історією, залишаються у свідомості та підсвідомості представників кожного етносу, виступають як інваріанти естетичних пріоритетів. Вони впливають на психічні процеси, структури мислення, смаки, на художню та культурну діяльність. У складі етносу українського народу такими початковими формами були символи приналежності (знаки роду і власності, тотемні символи), образи і певні абстрактні форми (трикутник, зерна, вуж-охоронець). У подальшому в українському мистецтві наявними стають образи степу, дому, криниці, дівчини, козака, його коня тощо.

Категоріям етноестетики, як вони втілюються у народному мистецтві, притаманний ряд характеристик, що не збігаються зі звичними атрибутами художньо-творчого процесу. Виникає питання, який ступінь креативної інноваційності допускає традиційність фольклору, а також позитивом чи негативом є формульність його елементів і утилітарність творів (Т. Орлова). Увага до народних прасимволів обумовлена тим, що формульність образів народного мистецтва, згорненість в них вельми широкої семантики дає змогу культурного панорамування, включає у своє поле значний обсяг історико-культурної пам'яті етносу. Завдяки широкому спектру змістів етноестетичних категорій, інтеріоризації в них розмаїт-

тя національного життя, їх активність у художній культурі сприяє поглибленню свідомості національної ідентичності.

Отже, естетизація візуального середовища у світі повсякденності, актуалізація «тотемної свідомості» у численних енвайронментах (просторах перебування людини) зосереджують проблему візуального на рівні «стимул-реакція» та «психофізичного комфорту». Тому увага до етноестетичних архетипів, що виступають основою не тільки екологічного мислення, а й формування національної ідентичності взагалі, дозволяє говорити про онтологічно вкорінене око. Інша справа, що на Україні етнічні цінності часто виступають у форматі масової культури. І це вже тема іншого дослідження, спадщини Б.-І. Антонича, О. Стефановича та багатьох напівабутих інших імен тих, хто бачив минуле України інакше.

Проблематика візуального у ХХ ст. виходить за межі категорії «спосіб сприйняття» і вимагає підключення категорії «досвід сприйняття», що дає можливість застосування терміну «візуальна антропологія» не тільки до екранних форм візуальної культури і комунікації, але й до дизайну і архітектури; не тільки до видимого, але й до уявного (психотерапія і філософська антропологія), або до споглядального (різні психопрактики духовного життя).

Таким чином предметним полем візуальної антропології є не лише констатація зміни соціокультурних світів та способів візуалізації, а й виявлення умов істинності людського досвіду життя, його цілісності й повноти, «онтологічного підключення» людини до традиції. Від цих умов залежить культурно-екологічна адекватність людського досвіду, можливість «присутності у світі», оволодіння максимальною кількістю візуальних мов, як умови розуміння складного й поліфонічного світу та свого місця у ньому.

1. Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. с фр. — М., 1992.
2. Бхаскаран Лакшми. Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре. — М., 2007.
3. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. — СПб., 2001.
4. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. — СПб., 2000.
5. Легенькій Ю. Г. Віртуальна реальність: проблеми культурологічної і естетичної адекватності // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Вип. III, ч. 1. Зб. наук. пр.: У 2 ч. — К., 1999. — С. 154–163.
6. Бычков В. В. Эстетика. — М., 2005.
7. Гогин А. К проблеме культурно-экологического кризиса. Культурология как она есть и как ей быть // Международные чтения по теории, истории и философии культуры. — СПб., 1998. — Вып. 5. — С. 102–107.
8. Кітова С. Полотняний літопис України. — Черкаси, 2008.

Анотація. Обґрунтована необхідність окреслення предметного поля досліджень візуальної антропології у зв'язку з проблемою пошуку онтологічних підвалин існування людини у світі.

Ключові слова: візуальна антропологія, форми бачення, мова мистецтва, екологічне мислення, етноестетика, візуальна гуманізація.

Аннотация. Обоснована необходимость определения предметного поля исследований визуальной антропологии в связи с проблемой поиска онтологического основания бытия человека в мире.

Ключевые слова: визуальная антропология, формы видения, язык искусства, экологическое мышление, этноэстетика, визуальная гуманизация.

Summary. The necessity of determination of the field of researches in visual anthropology in connection with the problem of search of ontological foundations of existence of human in the world was determined.

Keywords: visual anthropology, forms of vision, language of art, ecological thought, ethnoaesthetics, visual humanizing.