

О. Ю. Павлова, д-р філос. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
invinover19@gmail.com

Огляд круглого столу

"VISUAL STUDIES IN THE CONTEXT OF THE THEORY AND HISTORY OF CULTURE, що відбувся онлайн 22 квітня 2021 р.

Дана дискусія була спробою узагальнення та рефлексії щодо розуміння не лише предметного поля візуальної культури загалом, переліку його актуальних проблем, але й насамперед колізії та перспективи його становлення. Текст огляду відтворює не всі колізії розмови, лише ті, що, на думку автора, зосереджувалися навколо наукових міркувань.

Валентина Панченко (д-р філос. наук, професор, професор кафедри етики, естетики та культурології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка) була фундатором запропонованої проблематики наукових досліджень та викладання відповідних курсів кафедри в межах підготовки здобувачів освіти. Вона зазначила, що розробляла проблематику візуальних досліджень з ранніх років своєї наукової діяльності, зокрема вивчала творчість Рудольфа Архейма. Особливо гостро питання звернення до нової проблематики постало в часи незалежності, коли виникла потреба вийти в аудиторію з новими курсами. Візуальна культура була необхідна для факультету журналістики, а потім і решта гуманітарних спеціальностей здійснювали запит на її викладання. Рефлексія над візуальною проблематикою була здійснена в контексті дослідження contemporary art, з приводу якого було проведено ряд конференцій. Осмислення також проводилося в межах викладання на філософському факультеті, а з відкриттям напряму "Культурологія" це стало центральною темою. Також ця тематика стала актуальною для кандидатських та докторських дисертацій, які захищалися на нашій кафедрі, що дозволило нам судити про рівень та стратегії розробки поля візуальних досліджень в Україні в цілому.

На сьогодні ми можемо судити не лише про окремі аспекти візуальних практик, які стосуються гносеології, специфіки візуального мислення, але й про можливість інтеграції окремих питань візуальних практик. Такі підстави нам дають дисертаційні роботи, що пишуться аспірантами нашої кафедри, зокрема стосовно проблеми нових медіа як семіотичної та комунікаційної структури культури. Поняття нових медіа більше охоплюють новий тип культури, логіка чуттєвого та раціонального немислима поза єдністю візуального, зокрема візуальних та тілесних метафор, для формування спільних сенсів.

Альміра Усманова (д-р філос. наук, професор, професор департаменту соціальних наук Європейського гуманітарного університету (Вільнюс, Литва), керівник Лабораторії досліджень візуальної культури і сучасного мистецтва ЄГУ) представила розробку проблематики візуальних досліджень в рамках Лабораторії досліджень візуальної культури і сучасного мистецтва Європейського гуманітарного університету. У дев'яностих роках Європейський університет знаходився ще у м. Мінськ. Дуже близькою є історія, де подолання ортодоксальних підходів до викладання культури спричинило інтерес до нових парадигм та методологій. Коли університет з політичних причин перемістився у Вільнюс, цілий ряд бакалаврських та магістерських програм орієнтувалися на логіку візуальних досліджень з 2005 року. Ми займалися перекладами, але також було амбіційне завдання – розвивати теорію. В першу чергу цікавили постсоціалістичні трансформації в Білорусі та

регіоні, аби за допомогою вивчення різних оптик розуміти, що відбувається в нашій культурі. Було видано декілька серій книг з 2008 року, зокрема такі роботи: "Бі-текстуальність та сінематограф", "Гендер та трансгресія у візуальних мистецтвах", "Візуальне (як) насилля", "Білоруський формат: невидима реальність", "P.S. ландшафти: оптика міських досліджень", а також переклади чиказького колеги Джеймса Елкінса, який регулярно брав участь у наших школах, та французького теоретика кіно Алена Фішера (учня Ролана Барта). Всі роботи лабораторії представлені на її сайті (<https://www.viscultstudies.org/book-series>). Окрім представлених видавничих проєктів тематичні номери журналу нашого університету "Топос" також часто присвячені зазначеній тематиці. Зокрема, моя робота "Оуглене знання" присвячена Digital Humanities. Для нас також було важливо знаходити нові форми присутності та популяризації нашої діяльності за межами університету, тому важливим проєктом виявилася виставкова діяльність, хоча вона не була регулярною. Описання виставок є також на сайті Лабораторії візуальної культури.

Як методологічну основу візуальних досліджень ми розглядали не численні мистецтвознавчі підходи, які виходили з теорії образу та історії мистецтва, а ту традицію міркування, яка походить від британської школи Cultural studies та – ширше – від цифрової культури. Тобто це швидше соціальна теорія візуальності. Тому в наших курсах і дослідженнях багато критичної теорії.

Тетяна Павлова (д-р мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри візуальних практик Харківської державної академії дизайну та мистецтва) зазначила, що починала вивчення феномену фотографії, зокрема харківської групи "Час" (рос. "Время"), з класичних методів мистецтвознавства. Проте це була поразка. Допомогли сучасні теорії, в першу чергу Ролан Барт. Теорію удару, яка є маніфестом харківської фотографії, можна розглядати як передчуття бартівської концепції studium і punctum. Подібно до punctum в харківській групі було сформовано, що фотографія має діяти як удар кулаком. Мені видається, що Барт, досліджуючи три структури (Operator, Spectator та Spectrum), недооцінює функцію Spectrum з боку Operator. Важко зрозуміти роль Operator. Згадаємо Шевченківську премію, яка була надана лідеру харківської школи Борису Михайлову. Навіть мем, що з'явився в мережах, де Шевченко зі свого оголеного автопортрету подає руку Михайлову, який взятий з його серії оголених фотографій, постає в знакових контекстах. Таке поєднання тем важко було уявити.

З Університетом Шевченка харківську групу пов'язує зроблена у 2017 році випускниками Юрієм Поліщуком і Юрієм Весельським у галереї Зоомузею КНУ в рамках проєкту INTERVENTSIA виставка "Євгеній Павлов, Тетяна Павлова – Метод: Тотальна фотографія" (<http://univ.kiev.ua/news/9155>). Доводилося, що фотографія – це новий артмедіум, що було проманіфестовано в теорії удару в 1983 році в Харківському будинку вчених. Ця інституція була започаткована в двадцятих роках XX століття, стала свідком розквіту фізики і пов'язана з постаттю Ландау. Саме в цьому осередку науки та мистецтва, в добу, коли намагалися загравати з молоддю, відбулася ця публічна виставка, вперше за

дванадцять років з 1971 року, коли у рамках обласного фотоклубу була заснована група "Час" (<https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/grupa-chas-rezyume-doslidnitsya-tetyana-pavlova>). Це була важлива подія – ратифікація нового арт-медіума, яка відбулася в атмосфері скандалу та епатажу. Тоді на прес-конференції, коли учасники групи озвучували свою теорію удару, директорка Будинку вчених почала викликати КДБ. Поки йшла боротьба з нею за слухавку, художники прибрали роботи зі стін, таким чином нівелюючи склад злочину. Все сталося як сюрреалістичний акт. Але що було апокаліптичного в цих фотографіях, які показували інший бік радянськості? Мені здається до речним висловлювання мистецтвознавця Даниїла Арсона: "Апокаліпсис – це одкровення, де речі постають такими, як вони є". Це були такі орлепінги – накладання, коли два різні знімки, які подаються разом, утворювали оксюморон, розпакування підсвідомості через вибухи візуальності. Теорія удару є початком нового ракурсу осмислення теми візуальності.

Андрій Горних (д-р філос. наук, професор, професор департаменту соціальних наук Європейського гуманітарного університету (Вільнюс, Литва), учасник Лабораторії досліджень візуальної культури і сучасного мистецтва ЄГУ) відмітив важливість рефлексії над генеалогією візуального поля. Вперше слова "культурологія" та "культуролог" почув в лекціях Ж. Дерріда, коли він приїжджав та виступав на пострадянському просторі. Тоді стало зрозумілим, що мистецтво та історія мистецтва без філософії є пустими, а історія без філософії є сліпою. Ми намагалися не міркувати на рівні абстракцій, а показати щось загальне в культурі, перш за все історії мистецтва. Такий кантіанський синтез надала культурологія, яка забезпечила естетичну наповненість гуманітаристики. Тут ключовою була гегелівська методологія з його настановою експресивної причинності, яка передбачала, що культура, історична епоха має певний Дух, що може проявлятися по-різному. Так вісь колеса розходить ся спицями як видами культури. На цьому була заснована наша перша програма з культурології, починаючи з робіт Гільдебранда та Вельфліна. Намагалися зрозуміти, що спільного між диференціальним обчисленням і монадологією Лейбніца як квінтесенцією культури бароко. Поступово відбулася переорієнтація в бік культурних та візуальних досліджень (Бірінгемська та Рочестерська школа, американські візуальні дослідження) з їх аналітикою влади. Ми зрозуміли, що ідеологія не зникла, вона трансформувалася в проблеми влади, нерівності, пригнічення, експлуатації. Відтоді плюс-мінус ми розуміємо культурологію як аналітику культурних форм. Останні – від форм високого мистецтва до реклами – містять у собі соціальну логіку, ідеологічні коди, які потрібно розшифрувати, розкрити, реконструювати. Це є завдання культурології другого покоління. В моєму розумінні і курсах відбувся методологічний зсув від гегелівської моделі експресивної каузальності до структурної причинності (Альтюссер, Джеймсон). Культурні форми розумілися не як вираження духу епохи або національного духу, а як феномени, що знаходяться в більш складному діалектичному зв'язку з соціальною логікою, що їх породила: не відображення, а компенсація або навіть витіснення цієї самої логіки. Тобто не як відображення та подвоєння цієї логіки як прихованої причини, але компенсування і навіть витіснення її, перетворення на дещо протилежне. В цих складних діалектичних і навіть динамічних термінах. У мене є роботи з монтажу, де я намагаюсь зрозуміти монтаж як культурну форму перш за все в концепції Ейзенштейна як теоретика та практика монтажу, якщо не мови кіно в цілому. Як монтаж співвідноситься з раціоналізацією

капіталістичної праці в цілому, як Ейзенштейн співвідноситься з Тейлором. Ейзенштейн, тейлоризм, фордизм, з одного боку, це одне і те саме – розбиття органічної цілісності праці як візуальної події на фрагменти, а потім комбінація цих фрагментів для більш ефективної праці або виразної картини. А з іншого боку, завдання повністю протилежне – Ейзенштейн за допомогою картини хотів повернути цільність зображення світу, яка була втрачена в ході монтажного виробництва. З такими сюжетами ми з тих пір працюємо в рамках структурної причинності.

Широкі питання було охоплено в доповідях **Оксани Пушонкової** (канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та релігієзнавства Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького). Вона зазначила, що її інтерес до проблеми візуального іде від практики. Робота одночасно в університеті та музеї дозволяє прояснити зв'язок теорії та практики – викладання візуальних дисциплін та здійснення соціальних проєктів в музеї. Важливий висновок, який виникає в процесі систематизації таких видів діяльності. В ньому ми спираємося на зсув методологій від мистецтвознавчих до культурно-антропологічних. Я виходжу з тричасткового поділу. Перша – класична модель, в центрі якої стоїть поняття реальності, культура споглядання, культура уяви, центральним концептом є присутність. В плані хронології вона не належить минулому, вона функціонує і зараз, в сучасній культурі симулякру. В філософії симулякру ми розглядаємо різноманітні форми дистанціювання від реальності і намагаємося визначити, що є реальністю і що нею не є. Друга модель пов'язана з теоретико-інформаційною естетикою, яка межує з семантичною філософією мистецтва, розглядає візуальну мову як текст. Я навіть більше зв'язала її з медіаархеологією, історією технічних медіа. Останні зберігають образи та їх транслюють (фотографія, кіно). Це базова модель ХХ століття. Третя ґрунтується на соціально-комунікативних теоріях, феноменолого-герменевтичних. Я би назвала їх ще інтегративними, і з цим пов'язані мої дослідження архізації візуальності. Це деяке повернення до першоджерел, сприйняття світу як певного палімпсесту, де світ є складним і багатограним, де є первообраз. В сучасному світі існує тенденція до спрощення візуальних форм. Молодь говорить про те, що навіть подивитися кіно дві години вже може бути важкою справою. Тіток – це більш спрощена форма, що прагне до обнуління. Цей момент обнуління не можна розглядати як примітивізацію, але як нову форму бачення. Виникає концепт утробного бачення з практики Оксани Чепелик. Настанова мікроестетики реалізується як нові способи бачення ковіду: невидиме візуалізується новим чином. Ми шукаємо гарного лікаря, який створить цей образ, який би корелював з нашими відчуттями. З вмінням створювати нові образи пов'язані і музейні практики. Останній наш проєкт – випадковість та її місце в абстрактному мистецтві, а також в контексті музейної арт-терапії. Це ще один з напрямів, які я веду. Ми розглядали картини черкаських абстракціоністів Світлани Тихомірової та Олександра Шипенька. У нас є свій квадрат, він не чорний. Квадрат Шипенька. Говорили про пошук сутності речі – як вихідну настанову творчості. Ми пропонуємо самим відтворити випадковість в абстракції, а також з психологом інтерпретувати образи, приховану душу речей, первообраз – те, з чого все починається. Саме в таких експериментах ми можемо бачити, як трансформується практика на рівні сприйняття, на рівні невидимого.

Ірина Адамська (канд. філос. наук, доцент кафедри української філософії та культури, Київський національний університет імені Тараса Шевченка) запропонувала

візуальну історію як дослідницький проєкт і дисципліну для викладання на третьому аспірантському рівні спеціальності "культурологія". Візуальний поворот зачепив історичну науку пізніше, ніж культурологію та соціологію. Візуальні джерела завжди були в історії, але вони були другорядними. Домінував позитивістський підхід, який виходив з домінанти письма. Потім додалися усні джерела. Зараз починають звертатися до візуального джерела, що може грати головну роль. Тому виникає проблема його інтерпретації за допомогою інших джерел. Остаточного підхід до візуальної історії не сформувався. Можна її розглядати у контексті мистецтвознавства. Тоді візуальна історія виглядає як розширена історія мистецтв. Потрібний додатковий контекст, аби сягнути царини політичного та економічного. Тобто постає питання про розширення поля візуальних матеріалів. Важливо ці два підходи поєднати з теорією образів та їх можливостями в інтерпретації тем минулого через відтворення сучасних їм соціальних, культурних, економічних, політичних контекстів. А також відтворення пропагандою їх ідеологічних сенсів. Крім того, варто вивчати причини необхідності появи таких образів, їх створення та трансформації в певні періоди, їх впливу на суспільство. Цей комплекс, з одного боку, вивчення джерел, а з іншого – вивчення образів, а також уявлення минулого про себе або уявлення про минуле за допомогою образів візуальна історія намагається об'єднати. Важливим є зауваження **Данилевського** про структуру джерел, чи є вони переказами. В залишку культури важливо те, чи є вони тим, що досліджується, тим, що було у відповідний період історії. Треба дослідити, як історичні перекази й інтерпретації трактують певні візуальні джерела, як використовують для пропаганди та ідеологічного тла. Тут допомагає теорія мистецтва Варбурга.

Анна Юхимець (бакалавр спеціальності "культурологія", Київський національний університет імені Тараса Шевченка) запропонувала проєкт дослідження повсякденності у місті на засадах концепту М. де Серто та Г. Гумбрехта. Намагання організувати простір раціонально, тобто згідно плану, відповідає ідеї Лефевра. Проте дівці, агенти культури, втручаються у простір зі своїми тактиками. Це робота з тимчасовістю власної присутності у полі зору іншого може бути не лише тактикою, але й стратегією. Вибуховість цих практик на тілі мережі міста створює поле рухливої взаємозалежності. Вони детероризують для себе міський простір та розсіюють міську анонімність згідно з їхніми намірами. Мешканці генерують своє споживання конкретних місць досвідів. Це локуси переживань, які можна назвати просторовим промовлянням, навіть бормотінням. Специфічною візуальною практикою є практика скорботи вздовж доріг, або придорожньої скорботи. Це практика самочинної меморіалізації пам'яті загиблих в автокатастрофі. Де живі розвішують атрибутику скорботи: вінки,

хрести, стрічки. Ми всі спостерігали такі приклади. Тут можна побачити подвійну операцію оприсутнення: з одного боку, відбувається оприсутнення загиблого, чия смерть або образ починає нависати над місцем. Померлий та його образ крізь поховальну атрибутику прив'язується до цього цілком пересічного місця. Таким чином реалізується нове місце як простір присутності загиблого. Виходить, зі шляху, що виконує утилітарну функцію прибуття, дорога набуває безіменного, але цілком конкретного образу померлого. Дорога стає простором фантомного болю чийсь відсутності та нестачі. Тут слід згадати широко знаний приклад Мерло-Понті про відчуття фантомного болю від втраченої кінцівки. Створення цього тимчасового пам'ятного болю прив'язує покійника до культурного порядку, до світу живих, що існують у видимому порядку та режимах видимості. Й інші, для кого це обличчя є цілком анонімним образом, виявляються мимоволі залучені до цього режиму видимості трагедії та смерті. З іншого боку, ми приходимо до того, що ця тактика оприсутнення не стільки працює з мерцем, його тілом, яке виноситься за дужки, скільки з носіями скорботи. Саме вони є центральними акторами цього розгорнутого плачу, саме вони відповідальні за візуальні практики, залишаючи слід присутності та відповідаючи за продукування присутності мерця та образу його смерті. Виходить, що за атрибутикою смерті іншого стоїть вже не стільки сам інший, скільки ті, хто залишилися в світі живих. Йдеться про підривний потенціал цієї маргіальної травматичності. Поверхня повсякденності не ховає, але усуває травматичний досвід. Пафос трагедійності не проголошується дрібницями наших звичок. Коли індивід опиняється в новій для себе ситуації, він має організувати новий простір, який умовно можна іменувати простором втрати. Те, що можна назвати скорботним письмом, стає своєрідною риторичною фігурою промовляння та культурною практикою впорядкування цього відчуття відсутності когось або чогось. У підсумку ця подвійність може розглядатися як з ракурсу аналізу сакрального, самочинної сакралізації простору, низової практики меморіалізації, так і з огляду на те, що в десакралізованому міському просторі модерну і постмодерну відбувається така практика скорботи, яка підриває звичний режим видимості.

Як **підсумок огляду дискусії** можна зазначити, що в процесі обговорення стала зрозумілою наявність двох вимірів візуальних досліджень як проблематики та оптики, яка дозволяє зрозуміти та здійснити дедиференціацію науки та освіти, виробництва та споживання, образу та тексту, культури значення та присутності, а також визначити актуальність подальших перспектив їх розробки.

Надійшла до редколегії 04.11.21

O. Y. Pavlova, Doctor of Philosophical Sciences, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

Review of the round table
"VISUAL STUDIES IN THE CONTEXT OF THE THEORY AND HISTORY OF CULTURE",
which took place online on April 22, 2021

Е. Ю. Павлова, д-р филос. наук, проф.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

Обзор круглого стола
"VISUAL STUDIES IN THE CONTEXT OF THE THEORY AND HISTORY OF CULTURE",
прошедшего онлайн 22 апреля 2021 г.