**Алфьорова Зоя Іванівна. Візуальне мистецтво кінця ХХ - початку ХХІ століття : Дис... д-ра наук: 26.00.01 – 2008**

|  |  |
| --- | --- |
|

|  |
| --- |
| **Алфьорова З.І. Візуальне мистецтво кінця ХХ— початку ХХІ ст.— Рукопис.**Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мис-тецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. – Харківська державна академія культури. – Харків, 2008.Дисертація є комплексним дослідженням і присвячена куль-турологічним та мистецтвознавчим аспектам становлення візуаль-ного мистецтва кінця ХХ — початку ХХІ ст. Основними смисло-генеруючими категоріями є «діяльність» і «комунікація», «візуальність». На відміну від попередників, у дисертації розгля-даються проблеми морфогенезу сфери візуального і візуального мистецтва, зокрема, як динамічного цілісного явища кінця ХХ — початку ХХІ ст., розвиток якого підтверджує ідеї самоорганізації, поліонтологічності структурування систем у «нестабільному сере-довищі». Доводиться, що кардинальні зміни у формогенезисі (гіб-ридизація і концептуалізація візуальної форми) привели не тільки до явищ «розсіювання», але й до створення інтегративного «візуального мислення», що ввібрало в себе акціонізм, проектний тип мислення, а також неканонічне пластичне мислення і нові технічні типи та підтипи (фотографічне, кінематографічне, телеві-зійне і відеомислення). Уперше в мистецтвознавстві візуальне мистецтво розглядається як новий формат морфологічної структури сфери візуального, у якому реалізується весь «тезаурус бачення» (способи бачення), розроблений візуальною культурою. Використання такого «тезауруса бачення» дозволяє черпати з культури повсякденності ті ресурси, без яких поповнення коло-сального «візуального архіву» людства неможливе. У дисертації доведено, що якісно новими умовами існування сучасного візуального мистецтва є ситуативність і втіленість. Ситуативність на рівні праксису означає використання конкретних стратегій художнього «Я-проектування», а втіленість дозволяє сучасному художникові використовувати безліч форм репрезентації своїх добутків. Величезна кількість комбінацій цих візуальних форм може бути розглянута як версії художнього проекту. Переборюю-чи ситуацію «розсіювання» і хаосу в постмодернізмі, на наступ-ному етапі розвитку візуальне мистецтво починає «вибудовувати» «горизонтальні» лінії в морфогенезі, що дозволяє, зрештою, усій морфологічній моделі сфери візуального набути стійкості. |

 |
|

|  |
| --- |
| У процесі дослідження досягнуто поставлену мету дисер-тації, вирішено всі завдання, що дозволило дійти основних науко-вих висновків.1. У дисертації здійснено теоретичне узагальнення, доведена наявність різних рівнів та форм буття цього явища. Уперше фун-даментально обґрунтована концепція становлення, розвитку та функціонування візуального мистецтва кінця ХХ — початку ХХІ ст. як складової морфологічної моделі сфери візуального.2. Аналіз сучасного стану теоретичного дослідження візуаль-ності як культурно-мистецької проблеми доводить, що на філо-софському рівні сформувалися певні теоретичні моделі, які стали підґрунтям осмислення візуального та візуальності. Вони стали, у свою чергу, основою розвитку теорії зображального образу в класичній європейській естетиці і мистецтвознавстві. Доведено, що на сучасному етапі категорія візуальності стає ключовим тер-міном в історії і критиці мистецтва, означаючи технологічний або структурний процес бачення. Посткласичний етап розвитку філо-софської думки можна назвати «філософією комунікації», а метою філософів відносно рефлексії щодо візуального стає віднайдення певної «точки перетину» багатьох теоретичних дискурсів. Такою «точкою перетину» виявилася і синергетика, завдяки якій можли-ве адекватніше сучасним процесам обґрунтування теоретичної концепції морфогенезису сфери візуального і існування візуаль-ного мистецтва зокрема.3. Специфіка сформульованої в дисертаційному дослідженні концепції полягає, з одного боку, в урахуванні доробку традицій-ної мистецтвознавчої «формальної школи», що вперше порушила перед загалом проблему візуальності, а з іншого — завдяки синер-гетичному підходу, в обґрунтуванні нових методологічних засад існування всієї сфери візуального та візуального мистецтва, зокре-ма, в умовах морфологічного «переформатування», нестабільнос-ті. Ця концепція надала змогу виявити нелінійність структурних перебудов як один з онтологічних принципів світобуття і поєд-нання цієї нелінійності з стадіальним характером існування пев-них формо- та морфологічних структур. Вона врахувала об’єктив-ність випадковості й ситуативності творення як умови виникнення зазначеної нелінійності. Найважливішою характеристикою існу-вання системи виявилося визначення її стану: стабільного, напів-стабільного (розбалансованного) та нестабільно-хаотичного (ди-сипативного). Було з’ясовано, що візуальна форма, яка твориться на індивідуальному та суспільному рівнях у візуальній культурі, у свою чергу, є результатом реалізації певних соціокультурних патернів бачення.4. Обґрунтовано використання таких нових концептів як «патерн бачення», який ураховує смисловий, змістовний, функціональний, психосоматичний і психофізіологічний параметри бачення, і «те-заурус бачення» – поняття, що визначає використання сукупності таких патернів та їх варіацій. Особливістю останнього концепту є те, що він об’єднує природне бачення та бачення, опосередковане технологічними системами. Доведено, що поняття «сфера візуаль-ного» є доволі «нестабільним», ситуативно визначеним поняттям, котре передбачає конкретизацію відносно кожного періоду влас-ного існування, встановлення смислового і змістовного контексту. Обґрунтовується, що нині ця сфера є значно ширшою, аніж «світ мистецтва» або «коло мистецтва» тощо.5. Завдяки синергетичному підходу на рівні культурологічного дослідження проблеми в дисертації проаналізована здатність візуальної культури виявляти свої медіальні та віртуальні ознаки одночасно; створювати інтегративну «зону» крос-культурного діалогу як для спільнот (субкультур), так і окремих митців (або художньо-мистецьких угрупувань); бути типом культури, в якому проявляються всі типи візуального мислення та циркулюють практично всі візуальні форми; утворювати нові модуси репре-зентації таких візуальних форм як продуктів масової культури нового (субкультурного) типу; виявляти здатність «створювати» новий тип культурної суб’єктності (суб’єкта телепатичного, дигі-тального тощо). Завдяки синергетичному підходу на рівні мис-тецтвознавчого дослідження проблеми, в дисертації проаналі-зована роль гібридизації та концептуалізації візуальної форми. На основі визначених автором «системних тріад»: «дія – зображення – знак», «видовищність – зображальність – текстуальність» доведе-но, що вони є онтологічно сутнісними для сфери візуального; охарактеризовано процеси формогенезу на різних етапах складання морфології візуального. Обґрунтовано, що гібридизація та концептуалізація, які інтенсивно розпочалися в модерну добу, набули потужної динаміки в добу постмодерну та наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.6. Доведено, що інтенсивні зміни у формогенезі сфери візуаль-ного в добу модерну втілилися в кілька тенденцій: 1) утворилася нова опозиція зображення/ річ, але реді-мейд «зняв» цю опозицію, перетворюючи її на своєрідне «трансзображення»; 2) з виник-ненням кінематографа з’являється нова формотворча одиниця — «трансоптична дія», тобто дія, опосередкована оптикою. Поява такої одиниці докорінно змінює положення у визначальній «системній тріаді» – вона виходить на новий якісний рівень роз-витку: «трансзображення – трансоптична дія – метанаратив»; 3) ця «системна тріада» містить дисбаланс. «Трансзображення», яке розпочинає процес дисипації і перетворюється на програмно нестійку «відкриту систему». Такий процес стрімко підвищував «риторизацію» культури повсякдення, а відтак — вірогідність її медієвізації; 4) процес «розкартинювання» сприяв тенденції дематеріалізації об’єкта, що, у свою чергу, розпочало розба-лансовувати таку «системну тріаду» як «медійне – візуальне – віртуальне» на користь стрімкої віртуалізації; 5) формується нова «системна тріада»: «акціоністський тезаурус – зображальний тезаурус – риторичний тезаурус», яка свідчить про потенційні можливості «горизонтального» переформатування сфери візуаль-ного. Доведено, що загальне розбалансування морфологічної мо-делі сфери візуального починається у модерну добу на рівні формогенезу, але потім поширюється на всю систему.7. Обґрунтовано, що ситуація одивлення (за В. Шкловським) стає центральною в розумінні формування трансгресій щодо візуального. Накопичення трансгресій в модерну добу сприяє «трансгресивному розломові» і втіленню так званого «візуального повороту» в культурі. Культура остаточно стає «оптикоцетрич-ною» і в ній розпочинаються «зняття» багатьох бінарностей попе-реднього історичного етапу. Доба модерну сигналізує про наявні умови інтеграції всіх зазначенних типів в один — «візуальне мис-лення». Показано, що «зняття» бінарностей фундує нові процеси в морфогенезисі візуального, сприяючи розбалансуванню його мор-фологічної моделі.8. Доведено, що «тезаурус бачення» виявився основою типо-логії візуального мислення другої половини ХХ ст. Обґрунтовано, що «системна тріада»: «акціонізм – зображення – знак» розгортається в умовах серійності та автоматичності погляду та сприяє накопи-ченню смислів і значень: складаються нові системні відношення між цими компонентами: «акціоністський тезаурус – зображаль-ний тезаурус – риторичний тезаурус». В умовах продовження процесу «відкритого» формоутворення, виникають трансгресії не тільки на рівні форми, але й на рівні типів художнього мислення. Така типологічна «мутація» призводить до виникнення нових суб-типів кінематографічного мислення: відео та телебачення. Остан-нє стає новою морфологічною гілкою в структуруванні масового медіального.9. З’ясовано, що випадковість, інформаційне прискорення, надлишковість не тільки підсилили ситуацію нестабільності, але й створили своєрідний візуальний «хаосмос», у якому ця нестабіль-ність досягла межових позначок. «Зняття» опозицій між реальніс-тю та симуляцією, лінійністю і нелінійністю, розщеплення топосу до мінімальних «локусів» як на рівні суспільного, так і індиві-дуального бачення — наслідки дисипативних процесів.Визначено, що завдяки загальноглобалізаційним процесам, які були пов’язані з макросистемними цивілізаційними перетво-реннями й інтегративним соціокультурним процесам відбувається становлення візуального мистецтва як «мистецтва тотального візуального». У цей період флуктація стосувалася майже всіх ком-понентів сфери візуального і надала можливість візуальному мис-тецтву досягти масштабів зіставлених з масштабами розвитку всієї сфери. Трансгресії досягли таких масштабів, що окремі зраз-ки «фіксації наявного, емпіричного буття» або «віддзеркалення за-кономірностей об’єктивного світу», будучи уведеними в загаль-ніший мистецький контекст, почали набувати нових онтологічних ознак, ознак самостійного мистецького буття. Основними прин-ципами існування візуального мистецтва стають принцип ситуа-тивності і принцип втіленості.10. Показано, що наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. візуальне мистецтво постало перед завданням відновити виявити власну онтологічність на якісно новому рівні – поліонтологічному. Обґрунтована думка про «переформатування» культури з гомо-генної на гетерогенну, що супроводжувалося «травматичним» досвідом і розгалуженням комунікаційних зв’язків між субкуль-турними спільнотами. Зазначено: загроза поглинання автоматиза-цією мистецького бачення емпіричної реальності загострила прояв індивідуалістичних тенденцій у культурі, тенденцій свідо-мого смислоутворення у вимірі Я-центрованості й інтерсуб’єк-тивності. Доведено, що контраверсія виявилася найпотужнішою стратегією Я-проектування у візуальному мистецтві постмодерної доби і реалізувалася в таких формах: 1) стратегія протестної мис-тецької дії, що була насичена широким діапазоном емоцій роз-чарування (від іронії до фарсу); 2) стратегія психоделічного «від-ходу від світу», яка надавала можливості особистості відкрити новий творчий потенціал на основі «поринання» в інші рівні реальності. Підсумовується, що наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. контраверсійність поступається місцем певній академічності ві-зуального мистецтва і тоді стратегією Я-проектування стає праг-нення відновлення людської творчої цілісності.11. Доведено, що оскільки у фокусі культури завжди пере-буває людина, вона щоразу прояснює для себе спосіб проник-нення в буття, а також рефлексії щодо цього. З індивідуалізацією бачення підвищується бажання автора зображального твору до самофеклексії («самоопису автора»). Цей процес досягає певного «піку» в романтизмі ХІХ ст. Ядром яких саморефлексій постає метафора як результат втілення ситуації «одивлення» у відношен-ні до конкретного автора. У добу модерну виникає «авторство другого порядку», або «кемп» (за С. Зонтаг), яке переводило «від-чуження» твору від митця в стан очевидного (звідси його само-пародійність). Показано, що постмодернізм виявив певний пара-докс: тенденція до загальної анонімності поєднується одночасно з протилежною – бути введеним у суспільний контекст, а відтак – бути відомим. Художня комунікація в цей період, таким чином, передбачає саморефлексію митця, з одного боку, і, з іншого, «ви-роблення» – творення діалогічних за структурою («відкритих») художніх текстів, які б дозволили б їх автору узгодити в діалозі зі спільнотою або іншими авторами вагомі для нього смисли.12. Обґрунтовано, що поступово з доби постмодерну основна візуальна форма – мистецький візуальний проект набував необ-хідні ознаки, а саме: формувався як концептуальний; актуальний; атрактивний; поліфонічний та поліінформаційний. Доведено, що основним елементом «самоопису» автора у візуальному мистецтві з другої половини ХХ ст. стає арт-техніка (або ширше – прак-тика), яку він обирає. Реконструкція, стилізація, імітація та деконструкція виявилися основними стратегіями вибудовування митцем художнього проекту. Використовуючи ці стратегії, митець мав можливість завдяки такому арт-інструментарію сформувати хаосогенний візуальний процес, або створити візуальну/ віртуальну гармонію.13. Обґрунтовано, що з поширенням комп’ютерних технологій та розвитком комп’ютерного типу мислення, змінюються кордони «зовнішнього» і «внутрішнього» мистецького простору. «Внут-рішній» мистецький простір перетинається з таким же простором сприйняття візуального твору глядачем — створюється інтер-суб’єктивний мистецький простір. У ньому втілюється синестезія бачення–сприйняття та «вибудовується» багатовимірний діалог між глядачем та автором. З кінця ХХ — початку ХХІ ст. значно поширюється інтерактивна участь глядача в зміні структури тво-ру, співтворчість у мережі Інтернет та методики інтегрування ви-довищних мистецьких дій з аудиторією через втягування глядачів у хід видовища. Медійна «іпостась» сфери візуального виявляє ще складніші процеси щодо автора. З другої половини ХХ ст. телебачення творить не автора, а «образ автора».14. Доведено, що за допомогою можливостей комп’ютерного типу мислення урізноманітнюються прояви авторства та фахової спрямованності у візуальному мистецтві. Це свідчить про гран-діозне розширення креативних можливостей людини за допомо-гою технології та поєднанні діяльностних та комунікаційних здіб-ностей сучасного автора в реалізації своїх мистецьких задумів. Необхідність «просування» витворів візуального мистецтва у соціум завдяки маркетинговим стратегіям, викликала появу кура-торства й арт-директорства. Існування автора візуально-віртуаль-ної арт-практики нині пов’язане з намаганням власні духовні надбання транслювати як можливо ширшій аудиторії глядачів-співавторів. Таке існування вимагає крос-культурного діалога на рівнях: «спільнота – автор – спільнота» та «культура – автор – культура». У такому крос-культурному діалозі сфера візуального проявляє себе як динамічне цілісне (візуально–віртуальне–медій-не). Це і простір, і сукупність арт-практик (а відтак – і візуальних форм), і «поле комунікації». Семантика сучасного сфери візуаль-ного як дієгетального простору мультимедійна. Діяльність та ко-мунікація перестає бути тільки масовою або колективною, чи індивідуальною. Нині вона поєднує в собі ознаки всіх рівнів. Отже, мультимедіапростір як середовище крос-культурного діалогу виявляє ознаки поліонтологічності, а відтак– такий діалог відбу-вається вже на різних рівнях реальності.15. Вагоме загальнокультурне і соціальне значення візуаль-ного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. надає можливість використання наукових результатів дисертації для подальшого дослідження культурних і мистецьких процесів, вивчення та прогнозування тенденцій розвитку сфери візуального, вироблення конкретних рекомендацій при формуванні державної політики у сфері культури і мистецтва, закладення основ для подальших теоретичних досліджень візуальної культури та візуального мис-тецтва, сприяння поглибленному розумінню феномену сучасного візуального мистецтва. |

 |