

VISUAL CULTURE AND ITS OBJECTIVE FIELD

Природу сучасної культури позначають як візуальну або таку, однією зі складових якої є саме візуальна. Виявлення об'єктної сфери візуальної культури є досить проблематичним питанням. Адже називання конкретного об'єкта досліджень — родова ознака традиційних дисциплін, тоді як остання такою не є.

Формування нового об'єкта в межах «візуальної культури» обов'язково повертає до перегляду понять «візуальний» і «культура», тлумачення яких — неоднозначне й багатогранне. Прагнення надати відповідь на питання про об'єкт візуальних досліджень призводить до того, що «візуальна культура» та її дослідження перебувають у дифузному стані, при цьому залишаючись обмеженими.

Об'єктну сферу створюють саме практики бачення, які стосуються будь-якого об'єкта. Акт бачення спрямований на візуальну подію як об'єкт. Його наслідками є виявлення візуального образу. Неоднорідність процесу бачення полягає в його сконструйованому характері і в тому, що бачення здатне саме конструювати й інтерпретувати.

Як об'єкти «візуальної культури» можна розглядати образи. При цьому важливий момент, пише М. Баль, полягає в тому, що вони створені за допомогою інтерпретації, групування, наділення культурним статусом та механізмом функціонування. Тобто, «візуальна культура» та її вивчення можуть існувати окремо від образів, не обмежуючись ними. Розширення об'єктної сфери пов'язано з тим, що сюди належать речі, які відкриваються нашому погляду або існування яких ґрунтується на властивості бути видимими. Мова йде про речі, у яких наявна візуальна якість, що звернена до аудиторії. Така спрямованість свідчить про особливості візуальних практик, які можливі саме в конкретній культурі. Саме на вивчення локальних і контекстуальних конструкцій візуального досвіду і режимів бачення зорієнтовані візуальні дослідження. М. Джей визначає їх як «субкультури бачення».

Таким чином, визначення об'єкта візуальних досліджень визначається не тим, що в нього включено, а своїм функціонуванням. Тому істотним фактором, який зумовлює неоднорідність стосовно візуальних творів, є різне оточення. Тут виявляється відкритість у межах прогнозованих значень. Якщо інтерпретувати М. Баль, то дослідження візуальної культури мають враховувати варіативність вибору значень, тобто те, що в об'єкті відкривається на поверхні або ж те, що залишається в тіні.

Модифікації відбуваються в руслі традиційних уявлень про герменевтичне коло, де взаємозумовленість процесів інтерпретації і розуміння відбувається по вектору від цілого до частини з поверненням до цілісності об'єкта. У візуальній культурі об'єкт сприймається як частина, яка має відношення до цілого, тобто може інтерпретуватися як деталь у просторі свого функціонування. Результат діалогу між глядачем і об'єктом представлений у значенні. Пошук значень оснований на необхідності розпізнавання моделей, що проступають у ході інтерпретації.

Необхідність присутності матеріального у візуальному об'єкті пояснюється тим, що ця характеристика сприяє конструюванню значень, не гарантуючи

можливості правильної відповіді. В об'єктах перетинаються існуючі матеріальні властивості з породжуваними смислами деяких дискурсивних формацій. Множинність значень виникає з їх конструктивної природи. Як уважає Хупер-Грінхілл, оскільки сконструйоване значення є вторинним, то початкове, більш раннє значення, зберігається у вигляді сліду.

Візуальні дослідження ведуться в широкому спектрі. Проте умовно виділяються такі їх спрямованості. Зокрема, К. Моксі пропонує розрізняти два вектори візуальних досліджень. Перший являє собою інтерпретативну парадигму дослідження образів. Тобто, в результаті наших інтерпретацій постають певні образи. Розглядаючи візуальний об'єкт як символічну систему, слід відзначити, що необхідним є вирішення кореляції між значенням, репрезентацією та інформацією. Інший вектор стосується парадигми «філософії присутності». Оскільки зростання оборотів образів призводить до того, що роль людини, яка «демонструє візуальні об'єкти», зменшується; виявляється, що принаймні якась частина зображень здатна «показувати саму себе». Образ, як і раніше, не існує поза медійною формою, але в самій матеріальності медіа розкривається щось таке, що діє на глядача прямо; «репрезентація» інколи втрачає приставку «ре-», медіа виступає презентацією предмета. Така дія, як і раніше, спрямована на суб'єктів, але очікує від них інших дій, ніж інтерпретативні зусилля. Тобто, образи розуміються як такі, що наділені здатністю до самостійного існування. У першому підході влада належить інтерпретатору образу, тоді як в протилежному — влада залишається за образом. Взаємодоповнення цих шляхів в аналізі позиціюються перспективно в науковій літературі.

Розшифровуючи позицію, якої повинні дотримувати автори візуальних досліджень, слід узагальнити й окреслити кілька важливих моментів:

1. В аналізі об'єкта, який критично переглядається, уже існуючі як істинні і пануючі оповіді повинні змінитися на альтернативні. При цьому важливо показати мотивацію, що провокувала те чи інше трактування. Йдеться про повернення до «нарративів першості» (М. Баль).
2. Фокусування уваги на пріоритеті реалізму. Переважання останнього пов'язане з реалізацією механізму пізнання і наслідування.
3. Розуміння мотивацій активізації когнітивного погляду, який залишається невидимим (М. Фуко). Погляд, який пізнає, спрямований на викриття риторики матеріальності. Осмислення визначає сприйняття, що його супроводжує. Часто осмислення є результатом співвідношення індивідуального бачення і спільноти інтерпретаторів. Неоднозначність осмислення пояснюється спеціалізацією погляду у зв'язку з гендерними відмінностями. Але візуальна культура робить можливим закріплення як гендерних, так і расових стереотипів. У такому випадку відбувається нехтування приватними значеннями, спогадами і тими візуальними інструментами, які в них застосовуються.

У науковому середовищі інтерес до проблем, які охоплюють й намагаються вирішити візуальні дослідження, пов'язаний, за словами Д. МакДугалла, з використанням образів для вивчення культури і вивченням використання образів у культурі.

Усвідомлення візуального об'єкта в останньому випадку відбувається таким шляхом, коли опанування візуальних практик впливає на формування ідентичності, настанов різних груп. Візуальним артефактам приписується особлива символічна влада, як і процесу їх споглядання і маніпуляціям з ними. Зображення

стають активним елементом, що впливає на життя людей. Усе це пов'язано з тим, що візуальний об'єкт конструює й організовує уявлення поколінь, їх гендерні особливості.

Відповідно, у першому випадку візуальний об'єкт підлягає спогляданню, в процесі якого ми фіксуємо аксіологічні судження щодо зображеного: індивідів або груп людей, інших проявів культури у видимих якостях. У результаті виявляється те, як самі індивіди або групи дивляться на світ, як бачать і розуміють навколишнє життя. Адже незалежно від внутрішніх інтенцій автора, випадковостей його індивідуальної уяви, у візуальних об'єктах висловлюються системи схем сприйняття, мислення та оцінок, спільних для певної групи. Норми, які організовують оцінку світу, проявлену у візуальній формі, невіддільні від системи цінностей, підтримуваних певним об'єднанням, частиною естетики якого має бути цей візуальний об'єкт, незалежно від того, що він може розглядатися автономно. Отже, у візуальні об'єкти вбудовані такі альтернативні парадигми, які розкриваються в процесі дослідження.

O. Afanasiev

POLITICAL NET ART AS A COMPONENT OF CONTEMPORARY VISUAL CULTURE

О. С. Афанасьев

ПОЛІТИЧНИЙ НЕТ-АРТ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Net art is a type of media art that operates within the Internet space. Today, net art has become an integral part of visual culture, serving as one of the main communication channels in a digitalized world. This phenomenon is sensitive to societal changes and often addresses important issues like wars, authoritarian regimes' arbitrariness and human rights violations, censorship and freedom of speech, and ecology.

Net art uses various digital media tools, including websites, social networks, video platforms, email, augmented reality, and artificial intelligence. In a broad sense, net art encompasses both static forms (digital graphics, memes, photographs, collages, virtual installations) and dynamic ones (interactive websites, videos, computer games, generative art, network activism). This art form is characterized by interactivity, as it is aimed at the interaction between the author, the environment, and the viewer, where the latter not only observes but also becomes a co-author of the work, adding their own meanings to it. The aforementioned brings net art closer to the concept of *relational aesthetics*, described in the late 1990s in the eponymous book by French art historian, curator, and art critic Nicolas Bourriaud. This approach significantly expands the diversity of visual forms, meanings, and narratives. Moreover, as noted by art historian and curator O. Balashova, "net art possesses a feature inherent in various media practices: the absence of a work as an object and, consequently, as a commodity", which gives net art artists a certain resilience and freedom, protecting them from the constraints of the political context and the art market.

Bibliographer M. Lelyk identifies four chronological periods in the development of net art: the first (until 1998) — the initial stage of web culture development; the second (1999–2005) — the development of Flash and the blogosphere; the third (2006–2011) — the "early post-Internet" phase and the emergence of social media platforms; and the fourth (from 2012) — the rise of mobile applications and the global spread of social networks.

Initially, net art was oriented toward play and artistic-technological experimentation. For example, Mark Napier's project *Riot* (1999) was a kind of visual experiment, a