

Мистецтво і культурна ідентичність: візуальні стратегії модерну та постмодерну

ОЛЕНА ТИТАР

Головна візуальна стратегія модерну спрямована на всеосяжний контролюючий погляд. Це може бути так званий погляд «з пташиного польоту», практика вуайризму, клінічного, фіксуючого погляду, або, як завершення цієї стратегії — погляд у структурі Паноптикона. На відміну від такої всеосяжності головною візуальною стратегією постмодерну є поєднання прицільності погляду, зосередженості на одному предметі з загальною розсіяністю контролюючого фіксуючого погляду, прикладом чого може слугувати як вирваний з контексту відеокадр, так і техніка відеокліпу, що розсіяно перебігає різними картинками, каледоскопічно фіксуючи будь-які спонтанно вибрані моменти. Одним з прикладів завершення такої стратегії є Синоптикон, зосереджений на одній людині, що виконує функцію ізоляції предмета від інших предметів, виділення його на тлі, а не функцію тотального контролю. Тобто головною стратегією стає не всеосяжність контролю, а виділення головного та другорядного та різні способи виокремлення та ізоляції обраного, часто без фіксації послідовності фрагментів.

Мета дослідження — виділити і дослідити основні візуальні стратегії модерну, порівняти їх з постмодерними стратегіями, розглянути їх репрезентації у мистецтві, а також вплив

цих стратегій на формування та трансформації культурних ідентичностей, зміну ролі образу в мистецтві модерну та постмодерну.

Стан дослідження окресленої проблеми свідчить, що більшість дослідників схиляються до думки, що основною візуальною стратегією модерну є контролюючий всеохоплюючий погляд — це погляд з «пташиного польоту», вуайризм чи довершена конструкція Паноптикону. Відповідно, візуальною стратегією постмодерну є вичленованість, ізольований погляд, фрагментарність, перший контрольований, другий розсіяний план, техніка фрагменту чи часового фрагменту, наприклад у відеокліпі чи відеоарті.

Малодослідженим залишається вплив цих стратегій на практики ідентичностей, отже, для нас як актуальна окреслюється насамперед саме така проблематика.

Поняття «сучасний» з'являється у 1100-х рр. у Франції; поняття «modernite» обґрунтовано Шарлем Бодлером у «Художнику сучасного життя» (1863), критики 1970-х — 1980-х років поділили сучасність на авангард та кітч масової культури, критики 1990-х — 2000-х років намагаються говорити про сучасність як про поєднання модерну, постмодерну та подоланого модерну. З нашої точки зору, поняття «сучасний» пов'язане з цілеспрямованістю історії

та розумінням прогресу, концепції, що позбавлені телеологічності та кумулятивності, уникають поняття модерну та сучасності.

Головний злам, який відбувається з культурною ідентичністю у мистецтві модерну, — це перехід до міської ідентичності. Модерна ідентичність переважно міська, це урбанізована ідентичність, ідентичність «маленької людини» великого міста.

Найбільш гостро звичайно ця тенденція вимальовується вже в експресіонізмі. Вона з'являється у групі «Міст», у «Синього вершника» вона є вже є неодмінною складовою. Культурна міська ідентичність претендує на всеохопність усіх сфер життя, з'являються різні проекти досконалих міст, міст для публічного якісного життя. Тому, наприклад, один з синонімів модерну у Франції є «стиль метро» (метро як метрополіс).

Вокзал, метро, палаци з великими несучими арками, великі деформовані вежі, хмарочоси — все це стає новим мистецьким виявом уречевленої урбанізованої колективної ідентичності модерну.

Головною візуальною стратегією стає спроба неможливого, утопічний експеримент. Головним мистецьким еквівалентом зміненої культурної ідентичності, на нашу думку, на початку ХХ ст. став кубізм. Кубізм відіграв роль живописного словника модерну, новим способом бачення оточуючого індустріального урбаністичного світу, новою естетичною системою. Кубізм пропонував візуальний еквівалент подвійного світу, подвійності утопічного наміру та неможливості його реалізації, що створює основу художньої та ідеологічної мови модерну ХХ ст.

Як справедливо зауважує дослідник мистецтва Дж. Голдинг, кубізм став новим способом бачення світу доби модерну, оскільки «системі перспективи, що панувала в європейському живописі з доби Відродження, кубісти протиставляють право художника рухатись навколо об'єкту, додаючи до його видимого образу

інформацію, що взята з попереднього досвіду або знань» [1, 15].

Більш докладно зупинимось на нових архітектурних та мистецьких рішеннях модерну, що суттєво вплинули на ідентичності.

Вокзал — це межа, яка відділяє старий світ від нового, хору від центра міста, поетику шляху від поетики осілості. Поетика шляху загалом дуже важлива для вироблення колективних ідентичностей модерну. Як правило, це шлях спрямований, шлях відкриттів та знайомства з оточуючим світом, своєрідний педагогічний шлях, тобто чинник виховання особистості.

Вокзал відіграє суттєву роль у мистецтві модерну. Наприклад, вокзал Сен-Лазар захоплює та надихає К. Моне на серію картин (1877). Е. Золя на цю мистецьку акцію через деякий час відгукується таким суттєвим зауваженням: «наші художники повинні відшукати поезію вокзалів, як їх батьки відкривали красу полів та джерел» [2, 282].

Палаци з великими несучими арками повинні були стати новими провісниками майбутнього, організованого та впорядкованого. Символом нової архітектури модерну став «Кристал-палас», побудований архітектором Джозефом Пакстоном у 1851 році за новою технологією — тільки з заліза та скла — і призначений для першої Всесвітньої виставки.

Це відповідало новій прагматичній культурній орієнтації модерну, підкреслювало візуальну універсальність та прозорість, модерний технічний і світоглядний прагматизм. Значення такого типу палацу для свідомості та ідентичності модерної людини усвідомлювалось зокрема вже Ф. Достоєвським, на сторінках «Злочину та покарання», де згадуються модерні інтерпретації «Кристал-паласу».

Схожість з оранжереєю та прозорість всієї візуальної конструкції поширює назву лондонського палацу як «Паль-де-Кристал». Вона вводить журналістом Жеррольдом і використовується наприкінці ХІХ ст. як символ панування технічного раціоналізму і май-

бутнього людства загалом. Влітку 1863 року Ф. Достоевський відвідав Лондон та залишив свої враження про «Паль-де-Кристал» як про втілення нової вавилонської вежі, що уніфікує все людство як певну одноманітну, підкорену техніцизму спільноту, позбавлену своєї ідентичності: «Ви відчуваєте страшну силу, яка поєднала тут усіх цих численних людей, що прийшли сюди з усього світу, в єдине стадо; ви усвідомлюєте велетенську думку; ви відчуваєте, що тут вже щось досягнуто, що тут перемоги торжество... Чи не це, насправді, досягнутий ідеал? — думаєте ви; — чи не кінець тут? чи не справді «єдино стадо». [...] Ви дивитись на ці сотні тисяч, на ці мільйони людей, що покійно течуть сюди з усієї земної кулі, людей, що приходять сюди з однією думкою, настирливо та мовчки зібраних в цьому колосальному палаці, ви відчуваєте, що тут щось назавжди звершилось, звершилось і завершилось. Це якась біблійна картина, щось про Вавилон, якесь пророцтво з Апокаліпсису, що звершується на очах» [3, 69].

Зокрема, потім у романі «Злочин та покарання» готель «Паль-де-Кристал» фігурує в ключові моменти для життя та морального вибору Раскольнікова (наприклад, в Паль-де-Кристал Раскольніков дізнається чутки про вбивство старої, після готелю Паль-де-Кристал він стає свідком самогубства Афросинії і вирішує, що його моральний вибір — каяття, а не самогубство), тобто Раскольніков проходить випробування новим винаходом модерну — Паль-де-Кристал.

Великі деформовані вежі, як і просторі палаці, в модерному мистецтві не обов'язково наслідують образ вавилонської вежі, хоча він загалом є досить цитованим.

Різні візуальні стратегії модерну намічуються Ейфелевою вежею та проектом В. Татліна «Пам'ятник III Інтернаціоналу». Ейфелева вежа будувалась до Всесвітньої виставки 1890 року і мала стати символом досягнень архітектурної та технічної думки свого часу, а також стилісти-

ки ар нуво. Вона стала справді символом нової ідентичності, що викликало спочатку активне неприйняття, а потім наступне визнання парижан у ролі позначення нового візуального естетичного простору Парижа.

Щодо проекту В. Татліна, то на відміну від Ейфелевої вежі, яка тільки має намір змусити до динаміки, змусити ідентифікувати себе з рухом, динамічна конструкція В. Татліна мала стати рухом як таким.

Тобто мистецтво мало не відображувати динамічну культурну ідентичність і рух як такий, а стати власне рухом, про який мріяли кубофутуристи. Східна частина, спрямована вперед вежа мала бути кілометрової висоти і закручуватись як гігантська спіраль. Ця спіраль пітримувала би три об'єкти швидкості — куб, конус і циліндр, що обертались би один раз на день, місяць та рік відповідно, це дозволяло би змінювати вежі щогодини загалний вигляд, об'єм, малюнок світла та тіні. На жаль, на час виникнення проекту не було належних матеріальних засобів та індустріальних можливостей його втілення, тому така мистецька споруда залишилась не реалізованою, але її віртуальний вплив та мистецький розголос також були досить суттєвими для модерну.

Стосовно еволюції хмарочосів у добу модерну, то ми бачимо, що, починаючи з ретроспективізму, хмарочоси швидко переходять до геометричного конструктивізму. Так, зокрема, вже у 1930-х роках візуальні обриси Нью-Йорка починають визначати будівлі Емпайр Стейт білдинг та Рокфеллерівського центру (1928–1935 рр.). Перший нараховував 449 метрів висоти, а другий 384 метри, визначаючи новий вигляд мегаполіса.

Візуальні стратегії постмодерну демонструють дискретність, фрагментарність, (де) локалізацію простору, суміщення просторових деталей. В найбільш радикальних проектах ми бачимо спростування ідеї простору або його симуляції.

Візуальні стратегії постмодерну відмов-

ляються від чистої форми. Фрагментарність та дистанція стають головними пріоритетами у зображенні. Також є важливими різні експерименти з масштабуванням, введення принципів нескінченних повторень; наявність/присутність порожнечі; дистанція, ізольованість; повторюваність, копіювання; часова і просторова фрагментарність.

Коли модернізм намагався повернутись до фундаментальних елементів світу, своєрідних першоелементів, стихій, чистої форми, то постмодерн оперує сумішшю форм та стихій, крім того зростає контекстуальність репрезентацій, на відміну від універсальності («всеконтролюючого ока») репрезентації модерну.

Динамічна реальність 1980-х — 1990-х рр. породжує більш динамічні візуальні стратегії, трансформація реальності стає миттєвою та блискавичною, форми мистецтва більш трансформативними — відеокліп, медійний образ, інтернет-сторінка тощо. Музею модернізму постмодерн протиставляє парк розваг, атракціон (Діснейленд, наприклад) чи молл, з різними видами симульованих об'єктів для розваг.

Модерн намагається не здавати своїх позицій протягом ХХ ст. Однією з головних ознак цього є постійне звернення до категорії «Піднесене» у Канта.

Нова модерна спроба повернути Піднесене Канта до мистецтва відбувається у 1940-х — 1950-х роках. Для Канта «Піднесене» виводить на сцену суб'єкта — з його «як я переживаю об'єкт», «як я можу залучити об'єкт у свій досвід». Одночасно «Піднесене» є символом неартикульованого, того, що не піддається осягненню.

Наприклад, Барнетт Ньюмен говорить про народження нової нью-йоркської абстракції, вільної від гріхів європейських міст. Він стверджує, що американський живопис знов відкриває «Піднесене». Це zip-paintings — картини-блискавки, що відділяють світло від темряви; картини суцільного кольору, що своїм масшта-

бом порушують звичайне сприйняття та надають уявлення цілісності кольору — цілісності стихії самої по собі. Зустріч з «Піднесеним» відбувається безпосередньо — вона не має умов, історії, попереднього досвіду, вона сама є мірилом.

Ще одна характеристика модерну — тілесність, контрольована ззовні, — повертається у відомого та часто цитованого художника Френсиса Бекона. Бекон повертається до категорії «Піднесене» через насильство над тілесністю. Пластичний образ цього насильства над тілесністю руйнує живописну традицію. Нова тілесна виразність «Піднесеного» постає тут як позаживописна (наприклад, Ф. Бекон. «Розп'яття. Триптих», 1965). Як точно зауважив стосовно живопису Бекона Ж. Дельоз, «через живопис істерія стає мистецтвом. Або, через художника, істерія стає живописом. Також треба сказати про художника, що він не є істериком, але це негачія у дусі негативної теології. Потвора стає величністю, жах життя стає життям дуже чистим та насиченим» [4, 25].

Ще одним підсумком та завершенням модерну став 1968 рік — рік революції, кризи тоталітарної радянської системи, кризи системи модерних цінностей. Початок космічної ери повинний був відновити «Піднесене», транслявати модерні цінності у всесвіт. Але хвиля студентських повстань в Європі та США, радянське вторгнення до Чехословаччини стало певним пунктом соціального переосмислення тотальності модерну. Космос дарував модерну просторову безкінечність, соціальний час говорив про зміну модерного етапу іншим, постмодерним.

Постмодерне мистецтво також тісно пов'язане з темою міста, — це відновлення експресіонізму, неоекспресіонізм. Наприклад, одним з перших неоекспресіоністичних проявів стає творчість графітістів Нью-Йорку кінця 1970 — початку 1980-х рр., що заявляють про нову бунтівливу культуру молоді, яка не сприймає респектабельний ранжирований світ великого міста.

Неоекспресіонізм підтримували не тільки графітисти, але і «нові дикі» в Німеччині та Італії, що пересомислюють мотиви самотності, репресій у роки Другої світової війни, окупації (наприклад, А. Кіфер «Окупація»). Італійські трансавангардисти та ленінградські «Нові художники» (1982–1987) повертаються до простору міфу, який позбавлений уявлення про спрямованість історії та історичний прогрес (наприклад, Ф. Клементе «Ненароджений»).

У постмодерні зароджується жанр відеоінсталяції. Він повинний протистояти відеокліпу, повернути цілісність розірваному сприйняттю. Одночасно відеоінсталяція стає одним із засобів деконструкції речей як знаків суспільних відносин, знаків принципової самотності людини у відчуженому від природи світі міста.

Відео-арт спочатку розповсюджується в американському мистецтві — Пайк, Наумен (1960-ті роки), Білл Віола, Гері Хілл (1980-ті роки), розповідаючи новими методами звичну історію людини, що не знаходить рис «Піднесеного» в повсякденному житті. З початку 1990-х років відео-арт змінює стратегії, звертаючись до неолюдненого світу міста, де технології переростають гуманізм, стають реальністю, що живе за своїми законами (наприклад, П. Фішлі, Д. Вайс «Хід речей»).

Навіть центральні поняття модернізму «прогрес» та «революція» критикуються та іронізуються в відео-арті 1990-х — 2000-х років. Наприклад, інсталяція Тьєббе Ван Тіена, Дж. Шоу «Уявний музей революції» надає символічну, пластичну, історичну та музичну картину революції за 300 років.

Відео-арт початку ХХІ ст. звертається до теми повсякденності. Також мистецькою новизною стає повернення споглядання — динаміка відеокліпу вже не сприймається як досягнення, а як фактор, що руйнує увагу глядача.

Різне сприйняття одного образу — жінки-художниці у чорному одязі, що не порушено стоїть у натовпі, — зовсім по-різному фіксується та інтерпретується цим натовпом на різних континентах, в різних культурах та країнах

і свідчить про те, що культурна ідентичність представників різних культур сприяє різним, культурно заданим, інтерпретаціям навіть не складного візуального образу (відеоперформенс художниці Кім Суджа «Жінка-голка», 2000 рік).

Вершиною розвитку постмодерну стає делокалізація простору. Наприклад, це фіксація історичної амнезії, пов'язаної з історією Холокосту, коли амнезія виникає як наслідок неможливості усвідомлення жорстокості ХХ ст. Ця неможливість руйнує і простір пам'яті, і простір реального міста — Берліна (наприклад «Зниклий дім» (1990) Крістіана Болтанського і робота з берлінськими порожнечами, що залишилися у місті від бомбування 1940-х років).

Делокалізація пов'язана зі зникненням публічного, коли побутові знаки стають деперсоналізованими та зникають, як зникає звичайний робітничий будинок, що повинен бути зламаний у робочому кварталі східного Лондону, але знаходить свою мистецьку копію у роботі Речел Уайтрид («Дім», 1993). Також це типовий простір мегаполісу, що може бути комп'ютеризований і симульований у будь-який час і будь-де (інсталяція Андреаса Гурськи в Музеї сучасного мистецтва Нью-Йорку, 2001 рік). Тобто це одночасно локалізація та делокалізація, гра з простором.

Делокалізація простору знаходить своє завершення у проекті Будинку Х. П. Ейзенмена, що деконструє поняття будівлі як цілісності, центрується на ідеї показу присутності просторової відсутності будинку.

Тобто урбаністичні мотиви є спільними для модерну та постмодерну, де постмодерн оперує поняттям відкритої системи, анархії, змінюваності, дистанції та порожнечі, модерн розглядає простір міста як закритий, місто сполучає тотальність оволодіння та ієрхічність зон (метрополіс).

Долання дистанції бажане у модерні; звідси намагання вибудувати візуальну стратегію як всеохоплюючу та контрольовану. Дистанці-

ювання працює у постмодерні, передача механічного руху та механізованої динаміки приводить модерн до втрати реальності, зображення чистої форми не стає наближенням до реального руху. Тому ми можемо приєднатись до думки П. Вірільо про модерний візуальний, а значить, і художній образ як образ фатичний (фотографічний) — намагаючись схопити мить, він втрачає саме поняття часу, а отже матеріальну складову образу. Суть його життя — «фатичний образ — образ прицільний, образ, котрий спрямовує погляд та концентрує увагу, — це не тільки продукт фокусування у фотографії і кіно, але наслідок форсованого, інтенсивного та вузькоспрямованого освітлення, котрим освітляються лише певні зони, а решта оточення найчастіше занурена у темряву» [5, 32].

Візуальний та художній образ у модерні стає або механічно рухомим, або статичним, нерухомим. Намагання досягнути гармонії, чистої форми, утопічної стабільності долає дистанції. Введення дистанції та порожнечі у художньому образі постмодерну відповідає дистанціям матеріального світу. Одночасно це призводить до позитивних та негативних наслідків у сприйнятті постмодерного візуального образу. Негативним наслідком можна назвати фрагментарність, інформаційний шум, який порушує цілісність сприйняття образу та єдність ідентичності. Позитивною є орієнтація постмодерну на невірні баланси системи, що засновані на інтервальності, дистанціюванні, — це відтворення відносного простору Мінковського, а не галілеєвсько-ньютонівського абсолютного простору. Тобто стабільність модерну синтетична та штучна, але вона надає більшу єдність ідентичностей.

Висновки

Нами виділено та проаналізовано ряд основних візуальних стратегій модерну, такі, як, наприклад, 1) Паноптикон, його реалізація у Кристал-паласі, 2) гігантська вежа, погляд з якої надає візуальний контроль над усім містом, його реалізація у Ейфелевій вежі, хмарочосах, 3) стратегія пошуку «Піднесеного» як візуально вражаючого — змалювання тілесності (Бекон), стихії (Ньюмен), чистої форми (кубізм, абстракціонізм) тощо. На основі проведеного аналізу можна не тільки говорити про візуальний образ та візуальні стратегії модерну, а й про те, що у модерні відбувається розрізнення візуального, художнього образу та візуальної стратегії. Вони розходяться і мають відмінності. Художній образ стає фотографічним, кінематографічним, або, за визначенням П. Вірільо, фатичним. Орієнтуючись на цілісність сприйняття, модерний образ фіксує певну мить. В модерні відбувається накреслення відмінності між візуальними стратегіями соціального контролю та індивідуальним візуальним, художнім образом.

Порівнюючи модерні візуальні стратегії з візуальними стратегіями постмодерну, ми можемо сказати, що у постмодерному мистецтві відбувається наближення візуального образу та візуальної стратегії. Це результат як розвитку техніки постмодерну, так і зворотня реакція — повернення у постмодерні споглядання, традиційної окуломоторної роботи. Введення дистанції та порожнечі у художньому образі постмодерну відповідає дистанціям матеріального світу. Одночасно це призводить до позитивних та негативних наслідків у сприйнятті постмодерного візуального образу, коли ідентичність стає більш мінливою та менш колективізованою.

1. *Golding J.* Cubisme: a History and an Analysis 1907–1914. — N. Y., 1959. — P. 8–32.
2. *Zola E.* Mon Salon Manet, écrits sur l'art. — Paris, 1970. — P. 280–287.
3. *Достоевский Ф.* Зимние заметки о летних впечатлениях // *Достоевский Ф.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1973. — Т. 5. — С. 69–70.
4. *Делез Ж.* Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения // *Художественный журнал.* — 1995. — № 6. — С. 23–36.
5. *Вирильо П.* Машина зрения / Пер. с фр. — СПб., 2004.

Анотація. Стаття присвячена філософському аналізу поняття культурної ідентичності, формуванню та проявам візуальних модерних та постмодерних культурних мистецьких ідентичностей. Проведений порівняльний аналіз можливих теоретичних підходів та концепцій щодо модерних та постмодерних візуальних стратегій.

Ключові слова: культурна ідентичність, модерне мистецтво, постмодерне мистецтво, візуальні стратегії

Аннотация. Статья посвящена философскому анализу понятия культурной идентичности, формированию и проявлениям визуальных современных и постмодерных культурных идентичностей в искусстве. Проведено сравнительный анализ возможных теоретических подходов и концепций по отношению к модернистским и постмодернистским визуальным стратегиям.

Ключевые слова: культурная идентичность, модернистское искусство, постмодернистское искусство, визуальные стратегии.

Summary. The article is devoted to philosophical analysis of the cultural identity concept, the formation and manifestation visual modern and postmodern cultural identities in art. Comparative analysis of theoretical accounts to visual cultural modern and postmodern strategies was carried out.

Keywords: cultural identity, modern art, postmodern art, visual cultural strategies.