

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 008:312.421 (Мистецтвознавство. Дизайн)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-5>

Віктор АРЕФ'ЄВ,

orcid.org/0000-0002-9845-6086

аспірант кафедри графічного дизайну

Київського національного університету культури і мистецтв

(Київ, Україна) *areffiev@ukr.net*

ВІЗУАЛЬНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ДИГІТАЛЬНОГО ПРОСТОРУ В ФОТОДИЗАЙНІ

Наголошено на актуальності звернення до візуальних констант віртуального дизайну. **Мета статті** – визначити візуальні реалії образності віртуальних технологій в контексті дигітального простору. **Методологія дослідження** презентована компаративним та системним підходами. Феноменологічний та діалектичний методи дають можливість здійснити мистецтвознавчий та культурологічний аналіз феномену дигітальних технологій.

Наукова новизна. Доведено, що візуальна культура в цілому, візуальні мистецтва, фото презентують можливість здійснення оптичного універсуму в культурі, який має ознаки дигітального простору в проектній діяльності. Видовищність, орієнтація на цифрові технології, в інформаційному столітті стає домінуючою. Сучасна візуальна культура є невід'ємною частиною інформаційного суспільства в цілому, більш того, бере активну участь у його розвитку, і як його складова, і як один із його найпотужніших виразників. Домінанта зорового простору, трансформація світу в плані здійснення найбільших образних перцептивних конфігурацій – це сучасний досвід, який орієнтований на технології, які в цифрових визначеннях досягають надзвичайно оптимальних конфігурацій зміни реальності на віртуальну, а віртуальне змінюється на непередбачений продукт своєчасної і несвоечасної реальності, яка визначається, як медіакультура. **Висновки.** Фото як первинна мова візуальних трансформацій і змін комунікації доводить, що *medial turn* є *photo turn*, тобто фото-поворот, поворот до метафізичних засад стає головним у візуальній культурі. Дигітальність як загально-естетичний і дизайнерський поворот, тип рефлексії, орієнтація на головну візуальну парадигму, яка вказує цінність буття, в певній мірі є квазі-реальністю, біополітикою, яка намагається підмінити реальність документом, здійсненим на екрані. Фото допомагає в цьому, і навпаки, викриває цю можливість. Ця амбівалентність фото є засадничим фундаментом фотодизайну як трансгресії, переходу всіх меж в реаліях *virtus*, в контексті дигітальних трансформацій образу.

Ключові слова: візуальна культура, віртуальна реальність, фотодизайн, художній образ, інформація.

Viktor AREFIEV,

orcid.org/0000-0002-9845-6086

Graduate student at the Department of Graphic Design

Kyiv National University of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) *areffiev@ukr.net*

VISUAL PRINCIPLES OF FORMING DIGITAL SPACE IN PHOTO DESIGN

Emphasis is placed on the relevance of addressing the visual constants of virtual design. The purpose of the article is to determine the visual realities of the imagery of virtual technologies in the context of digital space. The research methodology is presented using comparative and systemic approaches. Phenomenological and dialectical methods make it possible to carry out an art and cultural analysis of the phenomenon of digital technologies. Scientific novelty. It has been proven that visual culture as a whole, visual arts, photos present the possibility of realizing an optical universe in culture, which has signs of a digital space in project activity. Spectacularism, orientation towards digital technologies, is becoming dominant in the information age. Modern visual culture is an integral part of the information society as a whole, moreover, it takes an active part in its development, both as its component and as one of its most powerful expressions. The dominant of the visual space, the transformation of the world in terms of the implementation of the largest pictorial perceptual configurations is a modern experience that is oriented towards technologies that, in digital definitions, achieve extremely optimal configurations of changing reality into virtual, and the virtual changes into an unforeseen product of timely and untimely reality, which is defined, as media culture. Conclusions. Photo as the primary language of visual transformations and changes in communication proves that the *medial turn* is a *photo turn*, i.e. a *photo turn*, a turn to metaphysical foundations becomes the main thing in visual culture. Digitality as a general aesthetic and design turn, a type of reflection, orientation to the main visual paradigm that indicates the value of being, is to some extent a quasi-reality, a biopolitics that tries to replace reality with a document made on the screen. The photo helps in

this, and on the contrary, exposes this possibility. This ambivalence of the photo is the basic foundation of photo design as a transgression, crossing all boundaries in the realities of virtus, in the context of digital transformations of the image.

Key words: visual culture, virtual reality, photo design, artistic image, information.

Постановка проблеми. Візуальна культура – це достатньо розмита і невизначена сфера. Вона поки що існує, як певний робочий термін, поняття, яке поєднує в собі ознаки філософської антропології, культурології, історії мистецтва, а також всього того, що пов'язане з оптичним образом культури в цілому. Візуальна культура в її найвісному значенні визначаються як те, що можна побачити. Мистецтва, які орієнтовані на домінуючу візуальної складової – а це так звані статичні мистецтва (скульптура, архітектура, живопис) і динамічні (ті ж самі фото, хореографія, опера, кінематограф і інші), мають певну проміжну сферу, яка пов'язана з сучасними арт-конфігураціями, зокрема рекламою, модою, коміксами, Інтернетом тощо.

Візуальна культура як сфера життя сучасної людини визначається вимірами глобалізації, швидкістю виробництва візуального продукту, екранністю, наявністю візуальних медіа в сферах повсякденного життя, а також всім тим, що можна зазначити як усунення логоцентризму і домінування гештальт-технологій. Власне, медіа, які входять в життя, стає демоном сучасної культуротворчої реальності, змінює все те, що раніше існувало як засадничий, фундаментальний простір, пов'язаний з virtus, з глибинними фундаментальними ознаками люмінізму, світлодії, де само світло розуміється, як розумова конструкція дієвості в міфопоетичному просторі релігійних і естетичних вподобань. Тобто міфопоетика, міфотехнології – все це достатньо розгорнутий код, який приходить в візуальну культуру.

Проблема дигітальності є внутрішнім нервом візуальної презентації, перцептивної системи орієнтації людини в світі. Це, передусім психологічні проблеми, яка раптом в технолатичному реєстрі стають надзвичайно актуальними і перетворюється на своєрідний агресивний жест, атрактор дизайн-технологій або міфотехнологій сучасної культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Мистецтвознавчі проблеми фотодизайну досліджувалися в роботах Ю. Легенького, В. Личковаха, С. Марійко, Г. Черкова та ін. Соціологічні та філософські виміри візуальної культури знайшли висвітлення в роботах Р. Арнхейма, В. Беньяміна, Дж. Гібсона, В. Хагена та ін. Однак проблема візуальної цілісності дигітальних технологій є малодослідженою.

Мета статті – визначити візуальні реалії образності віртуальних технологій в контексті дигітального простору.

Виклад основного матеріалу. Людина ідентифікує інформацію з тією, яка є для неї актуальною. Якщо інформація є неактуальною, її не сприймають. Такий підхід до візуальності, до презентативності світу, звичайно, є важливим для того, щоб визначити феномен візуальної культури. Тут важливо сказати, а в чому ж полягає сам принцип дигіталізації фото.

Якщо орієнтуватися на латинську транскрипцію «digital», то, звичайно, ці принципи залежать від технолатичних засобів, які були витворені і здійснені в ХХ-му столітті як візуальна фіксація, яка стає необхідною частиною культурного цілого. Дигітальність як вказуючий, орієнтуючий, віртуальний і візуальний синдром бачення, вмонтована власне в бачення людини. Дигітальність стає співмірною культурним визначенням перцепції людини. Людина, вихована на комп'ютерах, на смартфонах, на екранній технологічній базі, вже інакше бачити не може – вона бачить дигітально. Отже, дигітальність не є лише технологією суто образного цифрового циркулювання візуальної інформації, є трансляцією цієї інформації з допомогою віртуалізованої перцепції, вихованої як оптичний екранний феномен.

Сучасна фотографія, власне, є маркером візуального світу, який несе в собі цю вихованість віртуальності в контексті бачення як певний «дигітальний гуманізм», за Г. Гусейновим. Тобто можна сказати, що власне візуальний феномен не є натуральним баченням, це бачення виховане, створене і презентоване як артефакт культуротворчості.

Так, наприклад, за доби Відродження, концептом такого вихованого і здійсненого віртуального бачення була пряма перспектива. За доби Середньовіччя – це була зворотна перспектива. Потім виникає феномен так званої перцептивної перспективи, за Б. Раушенбахом. А зараз можна стверджувати, що перцептивна перспектива перетворюється на дигітальну перспективу, де до перцепції додається тактильна домінанта, яка є вказуючою, сугестивною складовою бачення світу. Тактильна домінанта вмонтована в бачення як орієнтуючий принцип «темного м'язового почуття», за І. Сеченовим. В. Бичков і інші естетики говорять про те, що образ за доміною тактильності, квазіобраз як тактильно визначений гаптичний контент і контекст утворює світ гаптики, тобто візуально-тактильного сприйняття світу. Цей світ

формується на екрані як тотальна ідентичність образотворення та формотворення, яке реалізується в контексті візуальних реалій не як зовнішня детермінанта, а як домінанта, яка визначає феномен візуального образу *virtus*.

Якщо розглянути цілісність перцептивного акту сприйняття як екстероцепцію, тобто зондування навколишнього світу дистант-рецепторами, інтероцепцію, зондування внутрішнього світу підсвідомого, і пропріоцепцію, тобто, гравітаційного визначення образу як планетарного феномену, то дослідник потрапляє в цікаву ситуацію: яка з домінант цікавить нас і існує, власне, в контексті дигітальних технологій фото? Це пропріоцепція, тобто усталений планетарний глобальний феномен, бо саме він дає образу почуття цілісності світу як планетарного завершеного конструкту, концепту, гештальту і патерну, тобто, зображеної візуальної конструкції.

Інтероцепція не фіксується як адекватний феномен, а екстероцепція розбігається по множині візуальних зв'язків по горизонту індивідуального бачення світу. І лише пропріоцепція як внутрішня константа самодостатності образу, або аналогу вертикального самостояння людини в світі (ми використовуємо термінологію В. Біблера), допомагає відчутти, що власне феномен візуальності в фотодизайні, в фото як такому, має свою дигітальну реальність як найголовнішу константу – впевненість дивом гравітації. Як би ми ні хотіли знищити цей феномен, він існує імпліцитно. І найголовніше завдання дигітальних технологій – виявити гравітаційний феномен перцепції. Якщо він з'являється і стає актуальним, тоді дигітальність набуває ознак певної поетики, яка стає на рівень з іншими видами мистецтв. Адже поки що ми не бачимо в віртуальних технологіях, як би вони не визначалися за допомогою цифрових дигітальних трансформацій, такої поетики: вона ще встановлюється. І тому так важко описати і класифікувати власне феномен дигітального як віртуального в контексті фото.

Фото дає радикальний зріз трансформації художньої свідомості в 70-ті – 90-ті роки ХХ-го століття. У ті часи з'являлося багато яскравих особистостей, які працювали як самотужки, так і разом. Це був час розквіту експериментальних, в певній мірі навіть революційних творчих об'єднань та арт-груп. Однією з них була арт-група «Комар і Меламід», які винайшли термін «соц-арт» (у певному сенсі протиставляючи себе західному поп-арту). Стиль цього талановитого дуєту, за задумом художників, був відгуком на «перевиробництво радянської ідеології». Саме

тому їх твори часто являли собою перифрази чи пародію (або і те, і інше разом) на відомі агітаційні плакати радянських часів. Наприклад, таким перифразом є їхня трактовка відомого плакату «Не базікай!».

Також цікава їхня робота «Подвійний автопортрет у вигляді піонерів». Це фото-арт у живописі, але здійснений як фото двох нонконформістів, які стоять на табуретках і виголошують свою істину в дудку; при цьому їм протистоїть бюст Сталіна. Раз за разом художники поверталися у своїй творчості до гри з радянським офіційним стилем. І, хоча ця гра так чи інакше змінювала свої форми, вона була присутня у роботах цього дуєту у весь час його існування.

«Страсті по Казимиру» (The Kitchen, 7-го жовтня 1982-го року) – це перформанс, коли по сцені носили труну Казимира і презентували його ідеологеми і міфологеми. Фото зберігає цей контекст, який є віртуальним по суті, завершеним образом доби. Так, можна сказати, що це є певна «деградація» живопису до фото, перетворення його на фотопроєкт. Такий цікавий консенсус фото і живопису дає можливість побачити необхідність живопису для фото і необхідність фото для живопису, коли світ формується як поліморфний, завершений, візуальний контент. Візуальна культура так чи інакше трансформує цілісність фотокультури, а одним із цікавих епіцентрів цього процесу є фотомонтаж. Все це, звичайно, переіспіваний мотив, який стає можливістю побачити мистецтво як перепону, за Михайлом Риклиним, котрий в книжці, що, власне, і називається «Мистецтво як перепона», пише, що мистецтво існує як певний бар'єр, межа, яку людина переступає знову і знову.

Цікавий перформанс Олега Кулика «Я люблю Горбі» (галерея Гельмана, Москва, квітень – травень 1994-го року). Двоповерхова побудова, врізаний величезний портрет «Горбі» (Михайла Горбачова), який у вигляді буддійського монаха дивиться на всесвіт, а поруч стоять засмучені чорні маленькі силуети людей, які раптом йому повірили. Це фото-маніфест, фото дигітальне, фото, красиве за своєю конфігурацією, але обмежене в своїх образних реаліях. Виникає монтажна фотореальність як композиційний екзерсис. Це фото екстремальне за своїми вимірами, фото як дигітальна реальність, фото як прорив в нікуди.

Вразливим є фото «Космічні яйця», павільйон птахівництва, ВДНХ, ВВЦ, 1991-й – 1997-й роки. Ми бачимо такі гарні планетарного типу експозиції, в яких зображується птахівництво. Це і є оцей, так би мовити, достатньо гострий палімпсест

фотодіагнозу дигітальної пропріоцепції, який можна назвати дигітальним у тому сенсі, що він несе в собі образ доби, сформований, трансформований в культурних практиках. Втім, ці культурні практики є засадничим мотивом всіх інших цифрових екранних технологій.

Йдеться про те, що формується медіареальність, де домінує посередник, власне візуальний контент, який поєднує дуже багато контекстів різних артефактів, що можна усвідомити як квазідокументування. Фото стає біополітикою, тобто бажання перетворити все на документ доби. Проблему біополітики розвиває Борис Гройс в його роботі «Коментарі до мистецтва». Дослідник підмітив, що в останні часи цікавість художнього образу все менше локалізується у власне творі мистецтва, а все більше зосереджена на документуванні інформації як певному виді візуального мистецтва. Такий зсув є симптоматичним, свідчить про суцільні глибинні трансформації, які переживає сучасне мистецтво. Звичайно ж, такий стан потребує ретельного осмислення і аналізу. Біополітика як квазідокументування є своєрідний вид підміни реальності візуальною копією, яка презентує життя в більш «чистому» і наявному вигляді.

Б. Гройс відмічав, що метою образів різного спектру візуалізації *virtus* (від реалістичних, фантастичних, сюрреалістичних і вже до абстрактних) є прагнення додати тематизації розриву між реальністю та мистецтвом документальність. При цьому в контексті мистецтва використовуються такі засоби, завдяки котрим ставиться під сумнів сама можли-

вість відтворення реальності як такої. Ці засоби образних інтроверсій використовують у фото, кіно, тобто тих медіа, які, як прийнято вважати, відображають реальність, не трансформуючи її.

Висновки. Фото стає медіасимулякром, або тим дигітальним феноменом трансформації реальності, який усуває реальність як таку. Можна говорити, що техноморфізм фото перетворюється на певну анімацію, втілення душі в мертві предмети, які не можуть жити без цієї анімації, без певної ескалації почуттів, яку здійснює фото як певне документування. Сутність документування як біополітики є дигітальною, де надзвичайно гостро задіяний ігровий світ, який презентує візуальний артефакт як надцінність. Замість бачення як такого, люмінізму, зору в системі картезіанського простору виникає візуальний аналог нелінійного простору. Так формується те, що можна назвати квазіреальністю, або деконструкцією реальності як такої. Тобто фото стає свідком, діячем, головним суб'єктом так званого медіального повороту (*medial turn*).

Дигітальні технології – це метафора світла. Але вона маскується (або демаскується) всім візуальним контекстом, який усуває картезіанський люмінізм, взагалі всю картезіанську логіку прямого куту, доступності, ясності, логічних імплікацій, маскує, приховує добро і зло, грається з ними, змішує їх в різних пропорціях. І лише фото як інструмент візуальної адекватності трансгресії і трансформації образу може в певній ситуації, в певній мірі визначити істину – але не завжди.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Легенький Ю.Г. Фото як ресурс регенерації етнокультури. *Людина. Культура. Дизайн*. Київ : «Університет Україна», 2015. С. 36–44.
2. Легенький Ю.Г. Історія дизайну. Київ : ДКККіМ, 2006. 560 с.
3. Личковах В.А. Естетотерапія художника Івана Пенського в Чернігівській дитячій лікарні. Проблеми соціальної роботи. № 1 (4), 2014. С. 101–108.
4. Марійко С.В. Трансформація поглядів на смерть в інформаційному суспільстві. *Вісник Національного авіаційного університету*. Філософія. Культурологія. 2008. № 2. С. 165–168.
5. Черков Г. Образ історичної постаті як феномен національної екранної культури. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2014. Вип. 14. С. 176–182.
6. R. Arnheim, *Form and Consumer. "Toward a Psychology of Art"*. Berkeley and Los Angeles. 1961.
7. Benjamin V. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* 1935.
8. Gibson J. J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979. 347 p.
9. Hagen W. *Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung*. Wolf, Herta (Hrsg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band 1. Frankfurt/M., 2002.

REFERENCES

1. Lehenkyi Yu. (2015). Foto yak resurs reheneratsii etnokultury [Photo as a resource for the regeneration of ethnoculture]. *Liudyna. Kultura. Dyzain*. Kyiv : «Universytet Ukrainy». S. 36–44. [in Ukrainian].
2. Lehenkyi Yu. . (2006). Istoriiia dyzainu. [History of design]. Kyiv : DKKKiM. [in Ukrainian].
3. Lychkovakh V. (2014). Estetoterapiia khudozhnyka Ivana Penskooho v Chernihivskii ii dytyachii likarni. [Esthetotherapy of the artist Ivan Pensky at the Chernihiv Childrens Hospital]. *Poblemy sotsialnoi roboty*. № 1 (4), 2014. S. 101–108. [in Ukrainian].

4. Mariiko S. (2008). Transformatsiia pohliadiv na smert v informatsiinomu suspilstvi. [Transformation of views on death in the information society]. *Visnyk Natsionalnoho aviatsiinoho universytetu. Filosofii. Kulturolohiia*. 2008. № 2. S. 165–168. [in Ukrainian].
5. Cherkov H. (2004). Obraz istorychnoi postati yak fenomen natsionalnoi ekrannoi kultury. [The image of a historical figure as a phenomenon of national screen culture]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. 2014. Vyp. 14. S. 176–182. [in Ukrainian].
6. R. Arnheim, Form and Consumer. “Toward a Psychology of Art”. Berkeley and Los Angeles. 1961.
7. Benjamin V. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [The work of art in the age of its technical reproducibility]. 1935. [in German]
8. Gibson J. J. The Ecological Approach to Visual Perception. Boston: Houghton Mifflin, 1979. 347 p.
9. Hagen W. Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung [The entropy of photography. Sketches for a genealogy of digital-electronic image recording]. *Wolf, Herta (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band 1. Frankfurt/M., 2002. [in German]