

УДК 75.01: 78.03

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/95-3-10>

Оксана ПУШОНКОВА,

orcid.org/0000-0002-8390-6806

кандидат філософських наук,

доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва
Навчально-наукового інституту педагогіки, соціальної роботи і мистецтва Черкаського
національного університету імені Богдана Хмельницького
(Черкаси, Україна) krarki@yu.cdu.edu.ua

Іван БОНДАР,

orcid.org/0000-0002-4686-4598

Народний художник України,

професор кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва
Навчально-наукового інституту педагогіки, соціальної роботи і мистецтва Черкаського
національного університету імені Богдана Хмельницького
(Черкаси, Україна) bondar@yu.cdu.edu.ua

Віктор ОЛЕКСЕНКО,

orcid.org/0000-0002-0912-8671

заслужений художник України,

доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва
Навчально-наукового інституту педагогіки, соціальної роботи і мистецтва Черкаського
національного університету імені Богдана Хмельницького
(Черкаси, Україна) oleksenko@yu.cdu.edu.ua

СУЧАСНІ ВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ У ВИМІРІ ПАРАДИГМИ ПРИСУТНОСТІ: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

*Метою статті є аналіз парадигми присутності та проблеми амодальності сприймання у сучасних візуальних дослідженнях, а також виявлення їхнього методологічного потенціалу у формуванні нових режимів бачення й художнього досвіду. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні феноменологічного, герменевтичного та культурологічного підходів, що дає змогу осмислити тілесно-афективні, дорефлексивні та екологічні виміри сприймання у контексті полімедійної культури. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні парадигми присутності як цілісної теоретичної моделі, в межах якої образ постає не як репрезентація чи знак, а як подія взаємодії та агент впливу. У статті показано, що амодальність бачення та тілесна залученість суб'єкта змінюють уявлення про візуальність, відкриваючи можливості для формування альтернативних перцептивних моделей і художніх практик. **Висновки.** Доведено, що сучасні візуальні практики актуалізують цілісне сприймання, поєднуючи афективні, просторові й темпоральні виміри досвіду. Дослідження образу у вимірі присутності розширює методологічні горизонти аналізу візуальної культури та мистецтва. Феноменологічні ідеї М. Мерло-Понті у поєднанні з концепціями агентивності образу, виробництва присутності й гетерохронної темпоральності візуального досвіду спрямовують аналіз сучасних візуальних практик на виявлення інтенсивності ефектів присутності, що діють поза та поряд із механізмами інтерпретації значень. Така перспектива дає змогу розглядати мистецькі практики як простір формування нових перцептивних установок, у межах яких образ функціонує як медіатор між суб'єктом, середовищем і культурним досвідом. Це, своєю чергою, сприяє осмисленню альтернативних перцептивних моделей і специфіки взаємодії репрезентативних систем, а також аналізу характеру та наслідків їхнього впливу на формування й трансформацію художньої практики.*

Ключові слова: візуальні практики, художній образ, парадигма присутності, амодальність бачення, феноменологія, перцептивний досвід, методологія мистецтвознавчого дослідження.

Oksana PUSHONKOVA,
 orcid.org/0000-0002-8390-6806
 Candidate of Philosophical Sciences,
 Associate Professor at the Department of Fine and Decorative Arts
 Institute of Pedagogy, Social Work and Arts of The Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy
 (Cherkasy, Ukraine) krapki@yu.cdu.edu.ua

Ivan BONDAR,
 orcid.org/0000-0002-4686-4598
 People's Artist of Ukraine,
 Professor at the Department of Fine and Decorative Arts
 Institute of Pedagogy, Social Work and Arts of The Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy
 (Cherkasy, Ukraine) bondar@yu.cdu.edu.ua

Viktor OLEKSENKO,
 orcid.org/0000-0002-0912-8671
 Honoured Artist of Ukraine,
 Associate Professor at the Department of Fine and Decorative Arts
 Institute of Pedagogy, Social Work and Arts of The Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy
 (Cherkasy, Ukraine) oleksenko@yu.cdu.edu.ua

MODERN VISUAL PRACTICES IN THE CONTEXT OF THE PARADIGM OF PRESENCE: METHODOLOGICAL ASPECT

The purpose of this article is to analyze the paradigm of presence and the problem of the amodality of perception in contemporary visual studies, as well as to identify their methodological potential in the formation of new modes of vision and artistic experience.

The research methodology is based on a combination of phenomenological, hermeneutic, and cultural approaches, which makes it possible to understand the bodily-affective, pre-reflective, and environmental dimensions of perception in the context of polymedia culture.

The scientific novelty lies in the justification of the paradigm of presence as a holistic theoretical model, within which the image appears not as a representation or sign, but as an event of interaction and an agent of influence. The article demonstrates that the amodality of vision and the bodily involvement of the subject change the perception of visibility, opening up opportunities for the formation of alternative perceptual models and artistic practices.

Results. It has been demonstrated that contemporary visual practices activate holistic perception by integrating affective, spatial, and temporal dimensions of experience. Examining the image within the framework of presence expands the methodological horizons of analysing visual culture and art. The phenomenological ideas of M. Merleau-Ponty, combined with concepts of image agency, the production of presence, and the heterochronic temporality of visual experience, orient the analysis of contemporary visual practices towards identifying the intensity of effects of presence that operate beyond and alongside mechanisms of interpretative meaning-making. Such a perspective makes it possible to consider artistic practices as a space for the formation of new perceptual dispositions, within which the image functions as a mediator between the subject, the environment, and cultural experience. This, in turn, contributes to the articulation of alternative perceptual models and the specificity of interactions between representational systems, as well as to the analysis of the nature and consequences of their influence on the formation and transformation of artistic practice.

Key words: visual practices, image formation, paradigm of presence, amodality of vision, phenomenology, perceptual experience, Methodology of Art Studies Research.

Постановка проблеми. У сучасних візуальних дослідженнях дедалі більшої уваги набуває парадигма присутності, яка фокусується не лише на репрезентації зображення, а й на тілесному, афективному та перцептивному досвіді суб'єкта. На відміну від класичних семіотичних і репрезентаційних підходів, ця парадигма акцентує на ефекті «буття тут», інтенсивності переживання та безпосередньому контакті з візуальним об'єктом.

Одним із ключових концептів, що підтримує парадигму присутності, є амодальність сприй-

мання. Амодальність означає здатність сприйняття виходити за межі окремих сенсорних модальностей (зору, слуху, дотику тощо) і формувати цілісний досвід, у якому візуальне може викликати тактильні, кінестетичні чи навіть аудіальні відчуття. У цьому контексті візуальний образ розглядається не як суто зоровий феномен, а як перцептивний вузол, що активує міжсенсорні зв'язки.

У сучасних медіа-практиках (цифрове мистецтво, VR/AR, кіно, інсталяції та перформативні форми) амодальність сприймання стає особливо

значущою. Вона дозволяє пояснити ефекти занурення, емпатії та тілесної залученості глядача, які неможливо повністю описати в межах традиційних візуальних теорій.

Таким чином, поєднання парадигми присутності з концептом амодальності сприяє переосмисленню візуального досвіду як події взаємодії, а не лише акту інтерпретації. Це сприяє відкриттю нових методологічних перспектив для візуальних досліджень, зсуваючи фокус із значення на досвід, з репрезентації – на присутність.

Метою статті є аналіз парадигми присутності та проблеми амодальності сприймання у сучасних візуальних дослідженнях, а також виявлення їхнього методологічного потенціалу у формуванні нових режимів бачення й художнього досвіду.

Огляд останніх публікацій. У сучасних візуальних дослідженнях парадигма присутності формується як реакція на домінування семіотичних і репрезентативних моделей аналізу образу. Її теоретичні витoki пов'язані передусім із феноменологією М. Мерло-Понті, який трактує сприймання як дорефлексивний, тілесно вкорінений досвід, у якому бачення не зводиться до оптичної функції, а є діяльністю цілісного організму. У працях «Феноменологія сприймання» (Merleau-Ponty, 1962), «Око і розум» (Merleau-Ponty, 1964), «Видиме й невидиме» (Merleau-Ponty, 1968) зір осмислюється як особливий різновид мислення, що спирається на «логіку тіла» і передбачає амодальність бачення – переплетення зорового, тактильного, кінестетичного й афективного досвіду. Подібні ідеї розвивав А. Бергсон, пов'язуючи сприймання з дією, рухом і потребами тіла, що «викроює» з тканини реальності релевантні образи (Bergson, (1896), 1991; Bergson, (1911), 1998). Таким чином, образ постає не як знак, а як подія зустрічі між тілом і світом, у якій формується досвід цілісності та безпосередньої присутності.

Подальший розвиток цієї парадигми відбувається в міждисциплінарному полі антропології, філософії культури та теорії медіа. А. Джелл радикально переосмислює мистецтво як форму соціальної дії, зосереджуючись на агенції артефактів, їхній здатності афектувати, зачаровувати й діяти поза символічним кодуванням (Gell, 1998; Gell, 1999).

У близькому ключі працюють Б. Латур і теорія акторно-мережових відносин, де об'єкти й люди мисляться як рівноправні актанти (Latour, 2005). Філософія присутності Х.-У. Гумбрехта протиставляє «ефекти значення» «ефектам присутності», наголошуючи на інтенсивному, тілесному переживанні об'єкта, що чинить вплив незалежно від інтерпретації (Gumbrecht, 2004). Ці підходи

зміщують фокус аналізу з питання «що означає образ?» на «як образ впливає на нас», актуалізуючи амодальність сприймання та афективні виміри візуального досвіду.

У сучасних візуальних студіях ((Boehm, 1994), (Elkins, 1996), (Mirzoeff, 1994, 1998), (Mitchell, 1994; 2002), (Belting, 2011), (Moxey, 2013), (Bredenkamp, 2018)) тема присутності та амодальності проявляється в кількох ключових тенденціях: по-перше, у відмові від жорсткого суб'єкт-об'єктного поділу на користь моделей «зустрічі» й взаємодії; по-друге, у розширенні поняття образу за межі мистецтва та включенні його в медіальні, тілесні й просторові конфігурації; по-третє, у переорієнтації досліджень на часову, атмосферну й аурагичну дію образів. Феноменолого-герменевтичні підходи (Б. Вандельфельс) підкреслюють множинність порядків видимого та медіальності художнього образу як такого, що «робить видимою саму видимість» (Waldenfels, 2000).

У підсумку парадигма присутності й амодальності сприймання формує методологічну основу для аналізу образу як реальної, тілесно переживаної події, а не лише як елемента знакової системи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Нова парадигма присутності у візуальних дослідженнях актуалізує досвід тілесності й досвід прийняття і відкритості для сприймання. У полімедійному просторі культури «інтервенція» образів спонукає до пошуку видимого, яке відкривається всупереч репрезентації.

Що обумовлює інтерес до досвіду присутності? Саме присутність містить той прогностичний рівень сприймання, що вже на рівні відчуттів формує майбутній образ. У присутності сприймання зароджується у плинному полі. Присутність забезпечує вищий рівень бачення, збільшує його масштаб. Із двох слів «с-приймання» і «при-сутність» витворюється унікальний сенс – прийняття «суті» (форма дієслова «бути») тобто – прийняття буття. Воно дає досвід цілісності. Це бачення є безпосереднім, відкритим, а не детермінованим. Ця форма сприймання є гранично спонтанною, а не просто «інтелектуальним дешифруванням». Саме з досвіду присутності народжуються образи.

Звісно, в цій парадигмі сприймання є не діяльністю ізольованого органу перцепції, а діяльністю всього організму загалом, сприймає не якийсь один орган, а увесь організм через певний орган, онтологічно – сприймає не вид, а індивідуальний організм через видовий механізм сприймання. Так, М. Мерло-Понті, з позицій тілесно-орієнтованої феноменології, вибудовує теорію сприймання на двох засадах: по-перше, тіло, яке пізнає, і довко-

лишній світ перебувають у відносинах взаємної детермінації, по-друге, сприймання не тотожне сукупності візуальних, тактильних, аудіальних даних, адже людина сприймає способом, невіддільним від тотального буття, осягає унікальну структуру речі, унікальний спосіб існування, що апелює до всіх почуттів одночасно (Merleau-Ponty, 1962: 148–150).

Феноменологія М. Мерло-Понті не дискретна, а континуальна, – зазначає Ю. Легенький, адже досвід дотичності для французького філософа є первинним досвідом свідомості-бачення, «інтуїція тіла як укоріненість бачення в рухах, і навпаки, слугує основою ідентифікації зорового світу і світу рухового, які зливаються у єдиний досвід *Зображення*» (Легенький, 1995: 96).

Важливим аспектом дослідження сучасних форм візуальності є проблема амодальності бачення, детермінованого не лише оком, а й тілом людини загалом. У психології проблему амодальності розкрито через поняття синестезії як феномену поєднання різних сенсорних систем.

В естетиці це означає не лише поєднання, а й спільний прояв, синергія дії певних фізіологічних систем. Тіло перестає бути лише інструментом, воно саме постає в естетичній іпостасі на усіх рівнях відчуттів, саме стає рідновидом мислення. Так, М. Мерло-Понті онтологічно трактує сприймання, як дорефлексивний пласт досвіду, в якому зароджується система «Я – інший – речі», виникає одночасно справжнє самовираження людської суб'єктивності й конструювання культурного світу смислів. У його концепції зір – це особлива форма мислення, яка чітко й однозначно дешифрує знаки, що закарбовані в тілі (Merleau-Ponty, 1962: 26–27).

М. Мерло-Понті зазначає, що найочевидніше зір проявляє свою фундаментальну владу в «німому мисленні» живопису. Візуально орієнтована феноменологія М. Мерло-Понті хоча й поставила питання тактильності візуального, проте визначила відмінність між зором і дотиком як «переплетення бачення й руху». Розчинення візуального мислення в тілесних інтуїціях призводить до перетворення технології з естетично пасивної на перцептуально значущу категорію. Дотик – це ще один шлях до світу речей.

Термін «тактильний» (етимологія наближена до грецького слова, що означає «почуття дотику») застосовують до двох абсолютно різних способів сприймання. Саме тактильні відчуття притаманні людині, коли вона кінчиками пальців вивчає предмет, «тактильні відчуття є безпосередня даність світу «щупалу»» (Легенький, 1995: 295).

Як зазначає автор концепції візуального мислення, американський естетик Р. Арнхейм, мініатюрні японські скульптури нецке їхні володарі погладжували, обмацували, і це було важливим способом отримання від мініатюри чуттєвого задоволення. Для великих форм такий спосіб сприймання традиційно є неприйнятним. Інший смисл тактильного – «кінестезис, усвідомлення напружень усередині тіла» (Arnheim, 1986: 265). Зорове відчуття, що передбачає дистанцію, має перевагу перед тілесним контактом під час дотику, бо, формуючись у процесі практичної діяльності людини, зір є неподільною єдністю оптичного й дотичного. Найвідомішою моделлю тактильного є діоптрика Декарта. За Декартом, сліпі «бачать» руками, а образ у дзеркалі картезіанця – «просто ефект механіки речей», яка заперечує смисл зображень. Уся сила картини – це сила тексту, запропонованого нам для прочитання поза будь-якою інтимною грою між баченням і видимим. Із цієї позиції лінійну перспективу вважають єдино правильною. Вже Е. Панофський показує, що сферичного поля зору древніх, їхньої кутової перспективи, що пов'язує видиму величину не з дистанцією, а з кутом, під яким ми бачимо предмет, не можна скидати з рахунку, тим паче, сьогодні особливо підкреслено важливість природної функціональної взаємодії між глядачем і об'єктом мистецтва (Panofsky, 1991: 89).

Психологічно хибним є уявлення, що зір дає тільки лише об'єкта, тоді як дотик дає нам сам об'єкт (усі об'єкти, що їх ми сприймаємо – суть образи). Естетичний аспект у розрізненні візуального і тактильного сприймання полягає у ступені зміни сприймання взаємодії між людиною та об'єктом і, відповідно, у ступені присутності.

Істинний естетичний досвід передбачає активну взаємодію між художнім твором і реакцією глядача, живу безпосередню комунікацію. Тому метою майбутніх досліджень є вивчення не структур, а комунікативних систем. Коли геометричний код не збігається з визначальним кодом сприймання елементарних форм (гештальт-кодом), виникає необхідність побудови системи комунікацій, що передбачає активну працю візуального мислення. Але цілковиту відсутність «перцептивного містка» можна компенсувати лише сильним резонансом, що з'єднує глядача із зображенням, за допомогою зведення особистої відстані до мінімуму.

Тіло є умовою цілісного сприймання, адже «плоть світу» сама містить у собі «точку бачення», «перцептивне завжди дано разом із відчуттям, разом з феноменальним, разом із мовчазною

трансцендентністю» (Merleau-Ponty, 1968: 290). Можна сказати, що тіло в концепції М. Мерло-Понті бере безпосередню участь у медіаціях культури. Тіло, що пізнає, і світ перебувають у відносинах взаємної детермінації.

А. Бергсон розвивав конгеніальні ідеї. У праці «Творча еволюція» він пов'язав процес упізнання з потребами і діями, що їх викликають. Тіла і зміна їх положення «викроєє з тканини природи сприймання» (Bergson, 1998: 25). У М. Мерло-Понті: «буття – це «місце», куди вписують себе «модуси свідомості» як способи структурування буття» (Merleau-Ponty, 1968: 290). М. Мерло-Понті наголошує, що культурно-евклідове сприймання можна здолати, якщо повернутися до «сирого» й «дикого» світу, усупереч концепціям «свідомості – пам'яті», тобто ми маємо піти у зворотному напрямку: спираючись на сприймання і варіанти, описані так, як вони постають перед нами (Merleau-Ponty, 1968).

Феноменолого-герменевтичний підхід дає нам змогу досліджувати сутність візуальних кодів, що відтворюють і що в них сьогодні вірять, насамперед, художники, адже вони є їх носіями. Прагнення позбутися цих кодів є шляхом до їх міфологізації та вивільнення у простір «переживання присутності». Однією з найрадикальніших ідей переосмислення цієї проблеми є концепція британського культуролога А. Джелла, який запропонував нову теорію сприймання, відмовився від семіотичного підходу в потрактуванні мистецтва, наголошуючи на агенції, афектах і присутності. Мистецтво, у розумінні А. Джелла, – «соціальна дія», «система дій, спрямованих на зміну світу, а не на кодування символічної інформації про нього» (Gell, 1998: 6). Дослідник фокусує увагу на соціальному контексті створення артефакту і на «житті» артефакту всередині соціуму. На прикладі примітивних культур А. Джелл демонструє можливості сприймання через зв'язок з емоціями та афектами в осягненні надприродних сил, трансльованих через ідолів і прадавні ритуальні маски, що афектують і мають екзистенційний статус. Орнаментацію він також вважає «оживленням» речі, наданням їй «спроможності до самостійних дій».

А. Джелл пропонує розширене розуміння мистецтва, поширюючи на нього все, що викликає певні візуальні враження. Рафінованим естетичним задоволенням він протиставляє приклад: малюнок полінезійського воїна, який має настрашити ворога. Цей вплив є прямим, до того ж, він його вписано до контексту взаємодії «агентів». Візерунок на щиті не є знаком чи символом – він безпосередньо впливає на емоції, створює афекти.

Отже, *twip* є рівноцінним агентом поряд із *автором, зображеним об'єктом і спостерігачем*. А. Джелл робить предметом дослідження взаємодію між цими чотирма агентами, чия конфігурація може бути різною і модус активності – пасивності також. Увагу до дій і акторів проявляє також у Б. Латур, у його концепції люди й об'єкти можуть бути рівноправними актантами у конфігураціях матеріально-семіотичних відносин.

А. Джелл припускає інтенції і наміри навіть у неживих об'єктів. Зокрема, наприклад, лялька як агент дитини в результаті взаємодії також ніби оживає. Цю властивість він називає розподіленою особистістю (*distributed personhood*) – у сенсі, що її існування виходить за межі фізичного тіла. Граючи з лялькою, дитина наділяє її частиною себе. «Ідол» робить можливим дію і взаємодію, а його антропоморфний вигляд робить можливим пряме звернення – коли не лише я дивлюсь на Бога, але й він дивиться на мене. Мистецтво зачаровує глядача, який завжди є сліпим, тому що «технології зачарування засновані на зачаруванні технології» (Gell, 1998), за однойменною роботою А. Джелла.

У парадигмі присутності це означає повернення до світу як живого й одухотвореного, до живих речей, здатних нумінозно впливати: зачарувати чи настрашити. Світ – ще не картина, але роль картини виконує екран колективного несвідомого. Навіть не екран, а лоно, в якому людина перебуває в своїй цілковитій присутності.

Х.-У. Гумбрехт вважає, що виробництво присутності є головним мотивом пізнання. Воно породжує естетичне переживання, протилежне тлумаченню. Філософ пише про естетичне переживання інтенсивності під час фізичного сприймання об'єкта. Ця інтенсивність виходить від самого об'єкта, який впливає всупереч нашому досвідові знання та сприймання, сконцентрованого в тілі. Це переживання він сприймає як «насилницьке», тобто «пов'язане з блокуванням нашого тіла» (Gumbrecht, 2004: 118). Роль тактильного досвіду полягає в тому, що «інтенсивне прагнення бути й перебувати тут є непроникним для ефектів дистанції» (Gumbrecht, 2004: 137). Ефекти значення він протиставляє ефектам присутності, з якими пов'язує спокій позбавлення, «стан, досяжний через парадокс екстазу, коли початкові стосунки зі світом, що задаються ситуацією дистанції, доведено до межової ексцентричності й навіть шаленства в надії досягнути єднання» (Gumbrecht, 2004: 118). Співзвучними є ідеї «екстермальності темпоральності» К. Х. – Борера, «енергетично зарядженої форми» Дж. Стайнера, «естетика появи» М. Зееля тощо.

К. Моксі зауважує, що сьогодні набирає обертів філософія присутності, тому й відбувається переосмислення образу. Як і А. Джелл, він каже про здатність об'єктів «діяти і жити власним життям», мати екзистенційний статус. К. Моксі стверджує, що твір мистецтва зачіпає нас загалом, у цьому особливість мови візуальної – як мови автономної та відносно незалежної від ідеї хронології (меморіали, індекси культурних цінностей тощо). Гетерохронна історія, заснована на відкритій моделі часу, повертає нас до сили естетики, адже «твір мистецтва – це те, що має силу зламати час, звертаючись до нас безпосередньо й вимагаючи естетичної реакції» (Мохеу, 2013: 13).

Суб'єкт-об'єктне розмежування більше не має сенсу, адже предмети не відповідають уже певним значенням і не очікують нашої інтерпретації. Скоріш, вони є «феноменами зустрічі», в якій ми можемо сприймати щось (наприклад, музейну річ) безпосередньо, поза функціями мови. Так само як і Х.-У. Гумбрехт, К. Моксі вважає, що інтерпретації має бути налаштовано як на ефект присутності, так і на ефект значення. Завдання – розробити методологію, що розкриває присутність, дає нам підстави вважати образ презентацією, якщо ми виявимо специфіку його дії поза знаковою системою.

Дж. Елкінс пропонує досліджувати не лише образи мистецтва, а й виразність нехудожніх зображень, адже перцептивний статус образу залежить сьогодні від медіа, що їх конструює (Elkins, 1996). Г. Бойм у своїй концепції «іконічного» повороту акцентує ідею екзистенційної присутності образів. Адже картина – не знаки, а те, що дає нам змогу дещо побачити (Voehm, 1994). Т. Мітчелл стверджує присутність образів, яку слід усвідомлювати поза лінгвістичною моделлю (Mitchell, 2002). Х. Бредкамп наголошує на тому, що образи не є ілюстраціями, вони пропонують семантику, що є у певних проявах заміною мови (Bredkamp, 2018). Х. Бельтинг відокремлює історію образу від історії мистецтв, адже мистецтво «передбачає кризу древнього образу і його нове поцінування як твору мистецтва в епоху Відродження» (Belting, 2011). Образи древніх типів, на думку дослідника, знищували іконоборці, що призвело до художнього втілення цих образів у мистецьких творах. Х. Бельтинг впевнений, що образи від реальності не можна радикально відокремити (як у Ж. Бодріяра). Сучасні візуальні артефакти вписано до медіа, а відповідно, до тіла людини.

Оптика Постмодерну «формує нову настанову образності, яка характеризується фрагментарністю (що відрізняє її від цілісності картини

світу та є деієрархічною). Це режим бачення не картини, але токєну (пам'ятка, знак, прикмета, сувенір, жетон, талон), де візуальне підриває домінацію текстоцентризму та суперечить будь-якій спробі визначити культуру суто лінгвістичними термінами» (Павлова, 2014: 18). О. Павлова зазначає, що ця візуалізація робить модерний період радикально відмінним від античності й середньовіччя, коли світ розуміли як Книгу й існувала складна оптика сакрального. Справді, через епоху конвейєрного тиражування й занепад аури ми перейшли до візуальних практик бачення «упри-тул» і бачення «зсередини».

Недаремно останнім часом набувають актуальності дослідження нетрадиційних профілів ауричності в сучасній художній творчості (випромінювання, відгомін, тон, атмосфера, настрої), які демонструють просторові ефекти, що викликають емоції та почуття, але які можна не так побачити, як відчутти.

Предметом зацікавленості в умовах полімедійності і дроблення сприймання стають різні форми його структурної і темпоральної організації. Субстанціальні порядки й закономірності бачення перетворюються на гру контекстів.

Як «бачити нове»? і як «бачити по-новому»? – з позицій феноменології запитує Б. Вандельфельс. Нове постає як нова структура, форма чи правило, що допускає можливість бачити знайоме інакше і в новому світлі, адже «спосіб бачення, старий чи новий указує, таким чином, на певний порядок бачення» (Waldenfels, 2020: 6). Філософ актуалізує відносини між тим, що стає видимим, і тим, що роблять видимим, виокремлюючи рівні видимих речей і видимих образів: річ – образ – художній образ. Образи дають змогу не лише побачити себе, а й водночас дещо інше. «Як» вбудовано до шкали саме цих порядків бачення разом з наміром бачити, що надає баченню напруги. Художні образи – наступний рівень – «роблять видимою саму видимість», і в цьому полягає їхня медіальність. Ідею порядків видимого обумовлює «існування певного автохтонного «логосу естетичного світу»; естетика, таким чином, прив'язується до деякого природного естезису (Waldenfels, 2020: 63–64). Так, зазначає Б. Вандельфельс, «стає можливою естетизація життя, – певна загальна форма естетизації, що веде до звільнення (Entfesselung) погляду» (Waldenfels, 2020: 76).

На думку Б. Вандельфельса, мистецтво може створювати нові, навіть фантастичні реальності, де форми та концепти переплітаються, відкриваючи можливості для симулювання (створення імітацій реальності) і самосимулювання (відтво-

рення власних, внутрішніх реальностей). Однак, філософ попереджає, що є небезпека занурення в ці віртуальні або штучні реальності, де ми можемо втратити здатність упізнавати реальність, тобто не зможемо розрізнити, що є справжнім, а що є лише його відображенням або імітацією. Який вихід бачить Б. Вандельфельс? Повернення є неможливим, воно може спричинити атрофію погляду, «можливою є, втім, *гра на межах* готових порядків – відновлення гри впізнавання й нового бачення, балансування між «що» і «як», не націлене більш ні на ціле, ні на всезагальну впорядкованість» (Waldenfels, 2020: 77). Тоді мітки порядків починають «мерехтіти», всі умови бачення стають сумнівними, порушення наявних граничних засад веде до роботи на межах. Наприклад, пластика, яка не лише займає місце у просторі, але створює його, коли фронтальний погляд починає рухатися іншими шляхами. Розширення референтів веде до того, що об'єкт ставлення стає полем відносин, де не лише образи вступають у простір образів, але й простори стають образом (*sich verbildern*) (Waldenfels, 2020: 89–90).

В сучасних просторових конфігураціях глядач знаходить себе сам. Ця належність полю спостереження підриває звичне фронтальне бачення (*Blick*) суб'єкта як бачення крізь вікно. Ретушування, що дозволяє розпливчастим можливостям проявити себе, належить тому мистецтву, яке шукає своєї форми, а не вже має її (Waldenfels, 2020: 90).

Важливим висновком Б. Вандельфельса є те, що мистецтво не має бути предметним, воно змінює звичне бачення саме як можливість побачити те, чого в реальності ми не бачимо. Небезпека полягає в тому, що зникнення великих порядків може бути заміщено порожніми сурогатами, з чистою виразністю, чистою формою, чистим впливом. При цьому, «як би не змінювалося шоу, як і раніше, існує предмет бачення» (Waldenfels, 2020: 91).

В цілому увага дослідників поступово перемикається з пошуку смислу й механізмів створення образу на його реальну присутність як артефакту. Образ займає центральну позицію у процесі комунікації, що свідчить про потенціал поєднання різних дослідницьких стратегій сприймання. Методологічний потенціал містять теорії, в яких проблема амодальності бачення, тобто його опосередкованості не лише зором, а й усім тілом людини, стає основою нового режиму бачення, що дає змогу сприймати об'єкт як такий що існує в певному часопросторі, а не просто як знак, що його ми маємо трактувати лише в певному контексті.

Сучасні дослідники (Forster Pierre-Pascal, Harun Karimpur, Katja Fiehler (2022), Keppler Sebastian (2022)) пропонують переосмислити досвід втілення та присутності в контексті віртуальних середовищ, оскільки сучасні теорії не охоплюють всіх аспектів цього досвіду, зокрема емоційних, соціальних і культурних факторів. Вони підкреслюють, що присутність у VR повинна бути не лише фізичним відчуттям, а й когнітивним і емоційним, відображаючи глибшу взаємодію людини з технологіями та середовищем.

У контексті мистецтва це переосмислення є надзвичайно важливим, оскільки дозволяє створювати більш багатшаровий, інклюзивний та інтерактивний художній досвід, який враховує не тільки технічні, але й психологічні та соціокультурні аспекти, що може поглибити взаємодію глядача з мистецтвом у віртуальних просторах.

М. Stark (2025) у свою чергу аналізує, як технології можуть посилювати відчуття втілення, коли людина «перебуває» в іншому тілі чи середовищі, і як це змінює традиційне розуміння споглядання мистецтва. Дослідниця зокрема звертає увагу на можливість використання віртуальної реальності для створення нових тілесних переживань, що виходять за межі фізичних обмежень.

У дослідженнях останніх років автори також фіксують емоційні реакції, які викликають художні роботи, і їхній зв'язок з тілесними відчуттями. П. Кроутер пропонує феноменологічний аналіз візуальних мистецтв, визначаючи, як мистецтво створює естетичні та пізнавальні ефекти, надаючи унікальне вираження тим факторам, які важливі для нашого сприйняття світу (Crowther, 2009). У дослідженні А. Ессом-Стенза та Т. Роальда автори описують, як уявлення, що стосуються сенсорних, тілесних і ситуативних аспектів, утворюють складну картину уявних світів, що сприяє нашому досвіду мистецтва (Essom-Stenz, Roald, 2025). Особливу увагу приділено тому, як ці реакції можуть бути не лише психологічними, а й фізіологічними, внаслідок чого художні твори починають функціонувати як активні агенти впливу на глядача.

Висновки. Проведений аналіз засвідчує, що парадигма присутності є одним із ключових методологічних зсувів у сучасних візуальних дослідженнях, який суттєво трансформує уявлення про природу образу, сприймання та художнього досвіду. Відмова від виключно репрезентативного та семіотичного тлумачення візуальності відкриває можливість осмислювати образ як подію взаємодії, що відбувається в полі тілесно-афективної залученості суб'єкта і середовища.

У цьому контексті аmodalність бачення постає не як додаткова характеристика сприймання, а як його онтологічна умова, за якої зорове, тактильне, кінестетичне та емоційне переплітаються в єдиному перцептивному акті.

Феноменологічні ідеї М. Мерло-Понті дозволяють розглядати сприймання як дорефлексивний, континуальний процес, у якому тіло виступає не інструментом, а умовою бачення та мислення. У поєднанні з концепціями агентивності образу (А. Джелл), виробництва присутності (Х.-У. Гумбрехт) і гетерохронної темпоральності візуального досвіду (К. Моксі) це дає підстави стверджувати, що сучасні візуальні практики орієнтовані на створення інтенсивних ефектів присутності, які діють поза або поряд із механізмами інтерпретації значень. Образ у таких практиках функціонує

як активний медіатор, здатний афектувати, трансформувати сприймання та ініціювати нові режими бачення.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що дослідження парадигми присутності та аmodalності сприймання розширює методологічні горизонти аналізу візуальної культури, зміщуючи акцент із реконструкції смислів на виявлення перцептивних, тілесних і екологічних умов естетичного досвіду. Такий підхід дозволяє розглядати мистецтво і візуальні практики як простір формування нових перцептивних установок, аналізу афективних та тілесних вимірів сприймання як підстав для формування альтернативних перцептивних моделей, розкриття специфіки взаємодії між репрезентативними системами та їх впливу на художню практику.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Легенький Ю. Культурологія зображення (досвід композиційного синтезу) К.: ДАЛПУ, 1995. 412 с.
2. Павлова О. Візуальна культура постмодерна: режими бачення приватного та публічного. ТНУ ім.В.Вернадського. Серія «Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія. Том 27 (66), 2014. № 1. С. 163–173.
3. Arnheim R. *New Essays on the Psychology of Art*. Berkeley: University of California Press, 1986. 320 p.
4. Belting H. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton: Princeton University Press, 2011. 352 p.
5. Bergson H. *Creative Evolution*. Trans. Arthur Mitchell. New York: Dover Publications, (1911), 1998. 432 p.
6. Bergson H. *Matter and Memory*. Trans. N. M. Paul, W. S. Palmer. New York: Zone Books, (1896) 1991. 520 p.
7. Boehm G. *Iconic Turn. У: Was ist ein Bild?* Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1994. С. 17–128.
8. Bredekamp H. *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*. Berlin: De Gruyter, 2018. 318 p.
9. Crowther P. *Phenomenology of the Visual Arts*. Oxford University Press, 2007. 330 p.
10. Elkins J. *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*. New York: Simon & Schuster, 1996. 320 p.
11. Essom-Stenz A., Roald T. *Imaginative Variations: A Phenomenological Analysis of Imaginary Worlds in Experiences of Visual Art. Estetika: The European Journal of Aesthetics LXII/XVIII*, no. 1 (2025): pp. 36–52. DOI: <https://doi.org/10.33134/eeja.565>
12. Forster Pierre-Pascal & Harun Karimpur & Katja Fiehler. *Why We Should Rethink Our Approach to Embodiment and Presence. Frontiers in Virtual Reality (3)*. 2022. <https://doi.org/10.3389/frvir.2022.838369>
13. Gell A. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford Clarendon Press. 1998. 271 p.
14. Gell A. *The art of anthropology. Essays and diagrams*. Oxford – New York, 1999. 207 p.
15. Gumbrecht H. U. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004. 288 p.
16. Keppler Sebastian et al. *Self-touch: An Immersive Interaction-Technique to Enhance Body Awareness*. 2022. *i-com* 21 (3), 329–337. <https://doi.org/10.1515/icom-2022-0028>
17. Latour B. *Reassembling the social. An introduction to actor-network theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 282 с.
18. Merleau-Ponty M. *Eye and Mind*. In: *The Primacy of Perception*. Evanston: Northwestern University Press, 1964. 84 p.
19. Merleau-Ponty M. *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London: Routledge, 1962. 476 p.
20. Merleau-Ponty M. *The Visible and the Invisible*. Trans. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1968. 293 p.
21. Mirzoeff N. *What is visual culture? The visual culture. Reader / edited by N. Mirzoeff . L., N.-Y.: Routledge, 1998. P. 3–13.*
22. Mitchell W. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 445 p.
23. Mitchell W.J.T. *Showing seeing: a critique on visual culture. Journal of visual culture № 1 (2)*, London: Sage publications, 2002. P. 165–181
24. Mitchell W.J.T. *The Pictorial turn. Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. P. 11–34
25. Moxey K. *Visual time: the image in history* London: Duke University Press, 2013. 207 p.
26. Panofsky E. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1991. 144 p.
27. Stark M. *Bodies and embodiment in immersive art. Body Mysticism*. 2024. P. 180–191. DOI: [10.14361/9783839470862-020](https://doi.org/10.14361/9783839470862-020)
28. Waldenfels B. *Order of the Visible*. Stanford: Stanford University Press, 2000. 198 p.

REFERENCES

1. Lehenkyi Yu. (1995). Kulturolohiia zobrazhennia (dosvid kompozytsiinoho syntezu) [Cultural studies of representation: the experience of compositional synthesis]. Kyiv: DALPU. 412 s. [in Ukrainian].
2. Pavlova O. (2014). Vizualna kultura postmoderna: rezhymy bachennia pryvatnoho ta publicnoho [Visual culture of postmodernism: modes of private and public vision]. TNU im. V. Vernadskoho. Seryia «Fylosofyia. Kulturolohiia. Polytolohyia. Sotsyolohyia», 27(66). 163–173. [in Ukrainian].
3. Arnheim R. (1986) New Essays on the Psychology of Art. Berkeley: University of California Press. 320 p.
4. Belting H. (2011). An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body. Princeton: Princeton University Press. 352 p.
5. Bergson H. (1911), 1998. Creative Evolution. Trans. Arthur Mitchell. New York: Dover Publications. 432 p.
6. Bergson H. (1896) 1991 Matter and Memory. Trans. N. M. Paul, W. S. Palmer. New York: Zone Books. 520 p.
7. Boehm G. (1994) Iconic Turn. Y: Was ist ein Bild? Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, P. 17–128.
8. Bredekamp H. (2018). Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency. Berlin: De Gruyter, 318 p.
9. Crowther P. (2007) Phenomenology of the Visual Arts. Oxford University Press. 330 p.
10. Elkins J. (1996) The Object Stares Back: On the Nature of Seeing. New York: Simon & Schuster. 320 p.
11. Essom-Stenz A., Roald T. (2025) Imaginative Variations: A Phenomenological Analysis of Imaginary Worlds in Experiences of Visual Art. *Estetika: The European Journal of Aesthetics LXII/XVIII*, no. 1. P. 36–52. DOI: <https://doi.org/10.33134/eja.565>
12. Forster Pierre-Pacal & Harun Karimpur & Katja Fiehler. (2022). Why We Should Rethink Our Approach to Embodiment and Presence. *Frontiers in Virtual Reality* (3). <https://doi.org/10.3389/frvir.2022.838369>
13. Gell A. (1998) Art and agency. An anthropological theory. Oxford Clarendon Press. 271 p.
14. Gell A. (1999) The art of anthropology. Essays and diagrams. Oxford – New York. 207 p.
15. Gumbrecht H. U. (2004) Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford: Stanford University Press. 288 p.
16. Keppler Sebastian et al. (2022) Self-touch: An Immersive Interaction-Technique to Enhance Body Awareness. *i-com* 21 (3), P. 329–337. <https://doi.org/10.1515/icom-2022-0028>
17. Latour B. (2005) Reassembling the social. An introduction to actor-network theory. Oxford: Oxford University Press. 282 c.
18. Merleau-Ponty M. (1964) Eye and Mind. In: The Primacy of Perception. Evanston: Northwestern University Press. 84 p.
19. Merleau-Ponty M. (1962) Phenomenology of Perception. Trans. Colin Smith. London: Routledge. 476 p.
20. Merleau-Ponty M. (1968) The Visible and the Invisible. Trans. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press. 293 p.
21. Mirzoeff N. (1998) What is visual culture? *The visual culture. Reader* / edited by N. Mirzoeff. L., N.-Y.: Routledge. P. 3–13.
22. Mitchell W. (1994) Picture Theory. Chicago: University of Chicago Press. 445 p.
23. Mitchell W.J.T. (2002) Showing seeing: a critique on visual culture. *Journal of visual culture* № 1 (2), London: Sage publications. P. 165–181
24. Mitchell W.J.T. (1994) The Pictorial turn. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press. P. 11–34
25. Moxey K. (2013) Visual time: the image in history London: Duke University Press. 207 p.
26. Panofsky E. (1991) Perspective as Symbolic Form. New York: Zone Books. 144 p.
27. Stark M. (2024) Bodies and embodiment in immersive art. *Body Mysticism*. P. 180–191. DOI:10.14361/9783839470862-020
28. Waldenfels B. (2000) Order of the Visible. Stanford: Stanford University Press. 198 p.

Дата першого надходження статті до видання: 28.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.03.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

