

Беззубова Ольга Владимировна

ПОНЯТИЕ "ПОВОРОТА" В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена анализу понятия "поворот", широко используемого в современных исследованиях визуальной культуры. В частности, уделяется внимание представлениям о визуальном, пикториальном и иконическом поворотах. Данные концепты, будучи близкими по значению, в то же время различаются содержательно. Прояснение различий между ними позволяет глубже понять основные тенденции в развитии современной науки о культуре.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2016/4/2.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2016. № 4 (106). С. 14-17. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2016/4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

УДК 7.01

Философские науки

Статья посвящена анализу понятия «поворот», широко используемого в современных исследованиях визуальной культуры. В частности, уделяется внимание представлениям о визуальном, пикториальном и иконическом поворотах. Данные концепты, будучи близкими по значению, в то же время различаются содержательно. Прояснение различий между ними позволяет глубже понять основные тенденции в развитии современной науки о культуре.

Ключевые слова и фразы: визуальная культура; визуальный поворот; иконический поворот; пикториальный поворот; культуральные исследования; образ; изображение.

Беззубова Ольга Владимировна, к. филос. н., доцент
Национальный минерально-сырьевой университет «Горный»
bezzubova_olga@mail.ru

ПОНЯТИЕ «ПОВОРОТА» В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Исследования культуры в современных социогуманитарных науках характеризуются, среди прочего, неслабевающим интересом к сфере визуального. Так, начиная с 70-х гг. XX в., отмечается резкий рост числа публикаций по интересующей нас теме, создаются специализированные журналы, проводятся многочисленные конференции и форумы, открываются образовательные программы в крупнейших университетах. Эти изменения в современной научной литературе часто характеризуется как «поворот» или даже ряд «поворотов».

Отметим, что сама идея «поворота» восходит к понятию «лингвистического поворота», предложенному Р. Рорти для того, чтобы охарактеризовать специфику развития философии в XX веке [18]. Как известно, Рорти трактует историю западноевропейской мысли как ряд переходов: от рассмотрения вещей – к рассмотрению идей и концептов, и затем – к рассмотрению самого языка [2, с. 194]. С этой точки зрения, история философии может быть представлена как ряд революционных разрывов, приводящих к необходимости переосмысления философского наследия, метода, языка философии, проблем, претендующих на статус философских, и наконец, понимания того, что такое философия.

Понятие «поворота» как концепта, описывающего процессы, происходящие в современном гуманитарном знании, оказалось чрезвычайно востребованным. Вслед за «лингвистическим поворотом» Рорти стали говорить об «онтологическом повороте», «антропологическом повороте», «пространственном повороте» и др. [1; 3].

В области исследований визуальной культуры на сегодняшний день принято говорить о «визуальном повороте», «иконическом повороте» и «пикториальном повороте». Каждый из упомянутых концептов имеет свою историю. Понятие «иконический поворот» было предложено швейцарским искусствоведом Г. Бёмом (1994 г.) [6]. Выражение «пикториальный поворот» введено в оборот и развивалось У. Дж. Т. Митчеллом (1992 г.) [16]. Термин «визуальный поворот» используется без отсылки к конкретному автору для обозначения изменений, произошедших в гуманитарных науках второй половины XX века. Среди наиболее авторитетных исследователей визуальной культуры, работающих с данным понятием, следует выделить М. Джемса [12; 13]. Несмотря на то, что сам он считает данный концепт эквивалентным «пикториальному повороту» Митчелла [12, р. 267], анализ позиций упомянутых авторов позволяет нам утверждать, что каждый из исследователей вкладывает в используемый им термин различный смысл, не сводимый к общему значению.

В настоящей публикации мы более подробно остановимся на понятии «визуального поворота» в исследованиях культуры, сущность которого, на наш взгляд, не сводится к констатации количественных изменений, и лишь кратко охарактеризуем проблематику поворотов «пикториального» и «иконического». В первую очередь нас будут интересовать качественные, содержательные характеристики, заключающиеся в том, какие проблемы выходят на первый план, в каком теоретическом контексте они рассматриваются и с помощью каких методов решаются. В этом отношении прояснение тех смыслов, которые вкладываются в понятие «поворота» в визуальных исследованиях ведущими специалистами в данной области, представляется немаловажным для понимания сути проблемы.

Можно утверждать, что термин «визуальный поворот» является наиболее широким по своему значению (по сравнению с пикториальным и иконическим). Визуальный поворот часто связывают с осознанием различия между видением (как физическим и психологическим процессом) и визуальностью (как социально и исторически обусловленным процессом осознания и интерпретации визуальных образов). Таким образом, сущность визуального поворота может быть сведена к осознанию и признанию исследователями культуры факта культурной детерминации визуального опыта. Формирование данного представления имеет долгую историю и связано не только с открытиями культурной антропологии, но и с развитием когнитивной психологии, еще в XIX веке показавшей психическую детерминированность зрения и видения.

Таким образом, визуальный поворот может трактоваться как переход от «натуралистской» установки эпохи Просвещения, утверждающей единую природу человека и культуры, а также «физикалистской» установки психологии раннего Нового времени, трактующей зрение не как психический, а как чисто оптический

процесс (формирование ретинального изображения) к господству релятивизма и психологизма в науках о культуре XX в. В этих условиях приобретает значение ряд новых концептов, необходимых для того, чтобы отличать зрение как психический процесс от видения как процесса культурно-обусловленного. С целью фиксации этого различия в исследовательской литературе второй половины XX века вводится ряд новых теоретических понятий. В первую очередь, это само понятие «визуальной культуры» для обозначения, с одной стороны, предмета исследования – культурных механизмов производства и восприятия и циркуляции визуальных образов, а также механизмов их означивания и интерпретации, то есть исследования культурной обусловленности визуальных практик в целом, и, с другой стороны, особого междисциплинарного (интердисциплинарного) поля исследования, претендующего на статус академической дисциплины. Кроме того, приобретает значение различие между «визуальным» и «визуальностью», где с понятием визуального связывается физиологическая и психическая сторона процесса, а с термином «визуальность» – аспекты его культурной детерминации. При этом ряд влиятельных теоретиков, в частности Х. Фостер, выступают против упрощенного противопоставления этих понятий как природного и культурного, отмечая, что видение, часто трактуемое как физическая операция, является одновременно историческим и социальным, тогда как визуальность неразрывно связана с телом и психикой [11, р. IX]. В то же время Фостер предостерегает и от отождествления этих понятий, отмечая, что различие между терминами сигнализирует о различии внутри самого визуального – между механизмами зрения (sight) и его историческими техниками, между данными видения (vision) и их дискурсивными детерминациями, между тем как мы видим, как мы можем, как нам позволено или как нас принуждают видеть, и как мы понимаем само видение [Ibidem].

Признание культурной обусловленности видения ставит перед теорией культуры ряд вопросов. Как отмечает М. Джей [12, р. 268], такая предпосылка ведет к утверждению культурного релятивизма в области визуальных исследований и проблеме сопоставимости между различными скопическими режимами. Если режимы видения детерминированы культурой, то насколько они «соизмеримы» и поддаются интерпретации извне? Каковы возможности и границы их «плотного описания» (в терминах К. Гирца)? Может ли визуальный опыт рассматриваться сам по себе, вне зависимости от его дискурсивных детерминаций, то есть установления различия между собственно визуальным и дискурсивным. Все эти вопросы оказываются столь же неоднозначными, как и в случае исследования чужой культуры.

В то же время, благодаря широкому применению семиотических методов и аппарата лингвистики в исследованиях визуальной культуры, на первый план выходит внимание к дискурсивным аспектам изображения. При этом подчеркивается текстуальный и институционально обусловленный характер изображений. Осознание текстуальной природы образа находит воплощение в том числе в появлении таких концептов как «герменевтика видения», «иконическое высказывание», «риторика образа», «образное означающее», «визуальный нарратив», «язык фильма» и тому подобных метафор, редуцирующих сферу визуального к семиотической системе. Таким образом, сфера визуального как предмет исследования утрачивает свою автономию (и более того, само представление о подобной автономии рассматривается как устаревшая претензия, в частности, обусловленная модернистским пониманием искусства), а визуальная культура становится одним из направлений культуральных исследований, подчиненных логике логоцентризма [Ibidem, р. 271], вместо предполагаемого ее проponentами утверждения окулярцентризма.

В современной научной литературе понятие «визуальный поворот» в рассмотренном нами значении используется достаточно широко. Интерес к данной теме связан с тем, что «визуальный поворот» не только формирует новое междисциплинарное поле исследований, но и ставит новые вопросы перед представителями традиционных академических дисциплин, например, историками [5]. Развитие таких новых областей исторической науки как история ментальности, история повседневности, материальной культуры, моды, телесности и т.п. требует привлечения новых источников и, далеко не в последнюю очередь, изобразительных. В исторической науке визуальный поворот выражается в повышении важности изображения в качестве исторического источника, а также в изменении представления о значении визуального для людей прошлого и, соответственно, попытках это значение реконструировать, то есть написать историю визуальной культуры или «культурную историю видения» [Ibidem, р. 425]. Как отмечает М. Джей [13, р. 87], это приводит к тому, что в качестве потенциальных объектов исследования рассматриваются все возможные проявления визуального окружения и опыта, а не только те, которые преднамеренно создавались в качестве художественных произведений или были переинтерпретированы в таком качестве в рамках эстетики модернизма (как, например, этнографические объекты). Объекты визуального опыта начинают рассматриваться историками не как вспомогательные, иллюстративные по отношению к текстовым документам, а как самостоятельные исторические свидетельства.

В этой связи возникает ряд методологических вопросов. Так, например, еще Й. Хейзинга в книге «Осень Средневековья» отмечает различие между мрачным образом позднесредневековой Европы, сформированным на основании исторических документов и литературы, и образом того же периода, основывающимся на знакомстве с произведениями искусства (например, картинами Яна Ван Эйка Ханса Мемлинга), благодаря которым «мир пятисотлетней давности кажется нам просветленным, простым и веселым, истинным сокровищем внутренней сосредоточенности» [4, с. 274]. Хейзинга задается вопросом, на чем основано такое различие между образом эпохи, формируемым искусством, и образом, создаваемым историей и литературой. Свойственно ли такое несоответствие только данной эпохе или же здесь выражается некая особенность изобразительного искусства, идеализирующего и возвышающего реальность?

Разрыв между визуальной и текстуальной составляющими эпохи может интерпретироваться и в другом ключе. Так, Г. Бем видит здесь возможность новой постановки вопроса о сущности образа, охарактеризованную им как «иконический поворот» (подробнее об этом понятии мы будем говорить ниже). По его словам, в работе, посвященной портрету Ренессанса [8, р. 109], он исходил из предположения о том, что новый тип портрета, сформировавшийся в Италии в период 1470-1510 гг., изображает индивида в качестве автономного субъекта, при этом в культуре данного периода мы не находим текстов, которые отражали бы произошедшие изменения. Человек начинает осознавать себя как индивидуальность, однако это новое осознание находит воплощение лишь в живописи, поскольку на тот момент для этого нового самоощущения еще не было выработано определяющих его концептов. Таким образом, автономную индивидуальность в культуре данного периода нельзя определить и описать, но можно изобразить и продемонстрировать визуальными средствами. Данная особенность создает определенные сложности для иконографического исследования, ориентированного на истолкование смысла произведения, исходя из существующих текстов, и не рассматривает изображение как обладающее непосредственным смыслом. Таким образом, в отличие от Хейзинги, Бем видит в разрыве между текстуальной и визуальной составляющими культуры положительный момент, открывающий перспективы для развития нового направления исследований.

Среди историков культуры нет согласия по вопросу о том, как соотносятся письменные источники и визуальные, являются ли они равноценными и с помощью каких методов можно их интерпретировать. Эти проблемы активно обсуждаются как в печати, так и на конференциях. Так или иначе, в данной области намечается интересное соотношение между методами работы и сферой интересов историков искусства и «чистых» историков. Исторические исследования оставляют без внимания вопрос художественной ценности произведения, включая в рассмотрение работы второстепенных художников. Однако, проблема в том, что ни одно произведение искусства не отражает реальность «как есть», поэтому возникает вопрос, каковы границы возможностей использования произведения искусства в качестве исторического свидетельства, в том числе, при реконструкции истории повседневности. Даже такой, на первый взгляд, объективный источник как фотография оставляет возможности для манипуляции и искажения действительности, следовательно, использование изображения в целом представляет собой определенную проблему, в том числе, и проблему верификации, отделения достоверного от недостоверного. Изображения, так же как и исторические документы, способны не только репрезентировать факты, но и скрывать, извращать их. Осознание этого факта и критическое отношение к «документу» (письменному или визуальному) можно считать характерной чертой новой исторической науки в целом. Несомненно, что исследование визуального ряда дает историкам ценные сведения, которые во многих случаях не могут быть почерпнуты из текстовых документов, однако, остается открытым вопрос интерпретации этих данных.

Указанной теме посвящена, в частности, монография П. Берка [9]. В другой публикации [10] Берк формулирует десять основных принципов, которых, по его мнению, должен придерживаться историк, работающий с визуальным материалом. В целом, эти требования сводятся к требованию критического подхода к изображению. Отметим, что большую часть из этих требований можно отнести и к анализу текстовых документов, особенно литературных источников. К таким принципам можно отнести необходимость учитывать широкий культурный и социальный контекст, внимание к второстепенным деталям, знание визуальных конвенций эпохи, позволяющее определить, основывается ли изображение на личных впечатлениях художника или отсылает к другим, известным художнику и его современникам изображениям, что позволяет говорить о «интервизуальности» или «интерпикториальности» по образцу концепта «интертекстуальности» [Ibidem, р. 438]. Отметим, что сходные методологические принципы провозглашаются также историками искусства и, в том числе, иконологией, но, при определенном сходстве методов, цели исторического и иконологического исследований различаются. Иконологическое исследование предполагает истолкование произведения, тогда как целью историка выступает прояснение характерных черт эпохи.

Визуальный поворот представляет важный этап в развитии исследований культуры и осмысления сущности и природы визуального. Однако, акцент на текстовом, нарративном характере изображения, свойственный многим представителям данного научного направления, приводит к осознанию несовершенства используемых методов и теоретических оснований, не позволяющих осмыслить сферу визуального вне связи с дискурсивными аспектами, то есть выразить сущность визуального как автономного явления.

Появление понятия «пикториального поворота» можно рассматривать как реакцию на недостаточность теоретических оснований и методологии визуального поворота, сводящих исследования визуальной культуры к социальным и семиотическим аспектам. Получившее широкую известность понятие «пикториальный поворот» было предложено У. Дж. Т. Митчеллом в 1992 г. [16] и затем развивалось им в ряде работ [14; 15; 17], вызвавших активное обсуждение в среде исследователей визуальной культуры. Как отмечает У. Дж. Т. Митчелл, необходимость осмысления проблемы изображения и само понятие «пикториального поворота» обусловлены тем, что, несмотря на общепринятое представление о господстве визуальной составляющей в современной культуре, «мы все еще точно не знаем, чем именно являются изображения, как они соотносятся с языком, как они воздействуют на наблюдателя и мир, как должна быть понята их история и что с их помощью или с ними можно делать» [15, р. 13].

С точки зрения Митчелла более интересная перспектива заключается в том, чтобы признать невозможность исчерпывающего осмысления специфики визуального с помощью семиотических и лингвистических методов. Поэтому пикториальный поворот оказывается связанным с поисками новых подходов к исследованию визуального. Он имеет своей целью «постлингвистическое, постсемиотическое переоткрытие изображения»,

понимаемое как результат сложного взаимодействия между различными проявлениями визуального, техническими средствами, институтами, дискурсами, телесностью и образностью [Ibidem, p. 16]. Таким образом, пикториальный поворот связан с осознанием того, что визуальные феномены в культуре и различные виды визуальных практик и визуального опыта не могут быть полностью объяснены по модели текстуальности.

Понятие «иконический поворот» появляется в начале 1990-х гг., первоначально в немецкой теории культуры, и используется в значении, близком к тому, которое вкладывается в понятие поворота пикториального. Разработка данного концепта связана с трудами немецких историков искусства – Г. Бема (собственно, и предложившего данное понятие), а также Х. Белтинга и Х. Бредекампа.

Важной вехой в формировании нового подхода к исследованию визуального в Германии стал выход сборника “Was ist ein Bild?” (1994 г.) под редакцией Г. Бема. Помимо программной статьи самого Бема [6], антология включала тексты М. Мерло-Понти, Ж. Лакана, Х.-Г. Гадамера, М. Полани, Б. Вальденфельса и других авторитетных авторов. Отметим, что Бем ранее уже обращался к проблеме образа, в частности, в статье «К герменевтике образа», опубликованной в сборнике, подготовленном им под совместной редакцией с Х.-Г. Гадамером (1978 г.) [7]. Называя Гадамера своим наставником, Бем отмечает, что хотя сам Гадамер почти не затрагивал внелингвистические аспекты в своих работах, он с интересом отнесся к идее разработки герменевтики образа [8, p. 109].

Идеи Гадамера оказали серьезное влияние на «новую историю искусств» в Германии в целом. Среди других теоретических источников можно отметить философские идеи Э. Кассирера, Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, Л. Витгенштейна, М. Мерло-Понти, Б. Вальденфельса, П. Рикера. Таким образом, иконический поворот в немецких гуманитарных исследованиях во многом был предопределен развитием так называемой «континентальной философии», так же как и англо-американская аналитическая философия уделявшей большое внимание проблеме языка, однако, решавшей эту проблему в ином ключе. В центре внимания, как и в случае пикториального поворота, оказываются вопросы соотношения языка и образа, механизмов смыслопорождения и интерпретации. В этой перспективе первоочередное значение приобретает осмысление сферы визуального как особой области, обладающей своими закономерностями, нередуцируемыми к лингвистической или текстовой модели. Таким образом, иконический поворот в немецких культуральных исследованиях не представляет собой оппозиции лингвистическому повороту, а, скорее, является его продолжением в рамках континентальной (европейской) традиции философии: поворот к проблеме образа является следствием поворота к языку.

Список литературы

1. **Инишев И.** «Иконический поворот» в науках о культуре и обществе // Логос. 2012. № 1 (85). С. 184-211.
2. **Рорти Р.** Философия и зеркало природы. Новосибирск: Издательство Новосибирского университета, 1997. 320 с.
3. **Савчук В. В.** Метафора поворота и философия // Философские науки. 2010. № 10. С. 135-150.
4. **Хейзинга Й.** Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М.: Наука, 1988. 544 с.
5. **Behr Ch., Osborne Ch., Wieber S.** Introduction. The Challenge of the Image // Cultural and Social History. 2010. Vol. 7:4. P. 425-434.
6. **Boehm G.** Die Wiederkehr der Bilder // Was ist ein Bild / hg. G. Böhm. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. S. 11-38.
7. **Boehm G.** Zu einer Hermeneutik des Bildes // Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften / hg. G. Boehm, H.-G. Gadamer. Frankfurt a. M., 1978. S. 444-471.
8. **Boehm G., Mitchell W. J. T.** Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters // Culture, Theory and Critique. 2009. Vol. 50 (2-3). P. 103-121.
9. **Burke P.** Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence. L.: Reaction Books, 2001. 226 p.
10. **Burke P.** Interrogating the Eyewitness // Cultural and Social History. 2010. Vol. 7:4. P. 435-443.
11. **Foster H.** Preface // Vision and Visuality / ed. by H. Foster. Seattle: Bay Press, 1988. P. IX-XIV.
12. **Jay M.** Cultural Relativism and the Visual Turn // Journal of Visual Culture. 2002. № 1 (3). P. 267-278.
13. **Jay M.** That Visual Turn // Journal of Visual Culture. 2002. № 1 (1). P. 87-92.
14. **Mitchell W. J. T.** Four Fundamental Concepts of Image Science // Visual Literacy / ed. by J. Elkins. N. Y.: Routledge, 2008. P. 14-21.
15. **Mitchell W. J. T.** Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. The University of Chicago Press, 1994. 445 p.
16. **Mitchell W. J. T.** The Pictorial Turn // ArtForum. 1992. March. P. 89-94.
17. **Mitchell W. J. T.** What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. Chicago: University of Chicago Press, 2005. 408 p.
18. **Rorty R.** Metaphilosophical Difficulties of Linguistic Philosophy // The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method / ed. by R. Rorty. L. – Chicago: The University of Chicago Press, 1992. P. 1-39.

NOTION OF “TURN” IN CONTEMPORARY STUDIES OF VISUAL CULTURE

Bezzubova Olga Vladimirovna, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
National Mineral Resources University (Mining University)
bezzubova_olga@mail.ru

The article is devoted to the analysis of the notion “turn” widely used in the contemporary studies of visual culture. In particular, attention is paid to the conceptions of visual, pictorial and iconic turns. These concepts, being close in meaning, at the same time differ substantially. The clarification of differences between them allows understanding more deeply the tendencies in the development of the contemporary science on culture.

Key words and phrases: visual culture; visual turn; iconic turn; pictorial turn; cultural studies; image; picture.