

УДК 111.852:82.09

ПРОБЛЕМАТИЗАЦІЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ В КОНТЕКСТІ АНАЛІЗУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Євгенія Буцикіна

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
філософський факультет, кафедра етики, естетики та культурології
вул. Володимирська, 64, 01033, м. Київ, Україна*

У статті здійснено аналіз основних понять та концептів, що складають основу теоретико-естетичних досліджень сучасного українського образотворчого мистецтва. Розглянуто такі ґрунтовні напрями художньо-естетичного дискурсу, як проблематизація статусу агентів художнього поля (художник та реципієнт), тіло та сексуальність у контексті проблеми ідентифікації, перегляд співвідношення концептів фемінінного та маскулінного та розгляд сміху за межами категорії комічного.

Ключові слова: автор, естетичне, естетичний досвід, жінка, реципієнт, сміх, сучасне українське мистецтво, тіло.

За умов активного розвитку та розширення сучасного українського художнього поля представники вітчизняних естетичних досліджень можуть виокремити тенденцію невідповідності його аналізу, опису та теоретизації безпосередньої палітри вияву мистецької практики (зокрема, можна наголосити на неспівмірності позицій сучасних автора та реципієнта – Є.Б.). Причини такої проблеми у недостатньому рівні обізнаності дослідників щодо сучасних актуальних тенденцій та напрямів розвитку світового образотворчого мистецтва. Відповідно, істотною сьогодні є потреба у виявленні магістральних ліній розгортання сучасного українського художньо-естетичного дискурсу. Насамперед, ідеться про концептуалізацію концептів та термінів, що могли б відповідати змісту сучасних художніх практик, які вже не можуть бути схоплені в класичних категоріях прекрасного та потворного, комічного та трагічного; що з часом втрачають свій метафізичний статус, власне, як і категоріальність сама по собі.

Необхідним постає віднаходження альтернативних понять в естетичній теорії, введених у спільний дискурс представниками постструктуралістського напрямку філософування (Р. Барт, М. Фуко та ін.), їх передтечею Ж. Батаєм та послідовниками (Б. Гройс, М. Євтропов, О. Тимофєєва, А. Сєппа, Е. Сіксу та ін.). У межах дослідження здійснено аналіз творчого доробку сучасних українських художниць та художників, серед яких А. Копиця, М. Куліковська, В. Ралко, О. Ройтбурд, *Kinder Album* та ін.

Метою статті постає аналіз основних понять та концептів, що складають основу теоретико-естетичних досліджень сучасного українського образотворчого мистецтва.

Здійснюючи руйнацію класичних уявлень у межах естетичного дискурсу, французький філософ Ролан Барт проголосив незалежність реципієнта твору мистецтва. Однак, спостерігаючи сучасний стан художнього поля та умови взаємодії агентів у ньому, можна стверджувати, що реципієнт відчуває себе розгублено, шукає повідомлення від художника із вкладеною істиною. Незважаючи на це, сьогодні виявляється все більш складним завдання застосовувати мета-наративи, адже «...сучасний скриптор, покінчивши з Автомом, не може більше вважати, згідно з патетичними поглядами своїх попередників, що рука його не встигає за думкою або пристрастю і що коли так, то він, приймаючи цю долю,

повинен сам підкреслювати це відставання і без кінця «обробляти» форму свого твору; на-впаки, його рука, втративши будь-який зв'язок із голосом, вчиняє нарисний (а не виразний) чистий жест і окреслює деяке знакове поле, що не має походження, – в усякому разі, воно походить лише з мови як такої, а він невпинно ставить під сумнів будь-яке уявлення про походження» [1, с. 64–65].

Словосполучення «рука скриптора» відсилає нас до традиційного, до-модерного розуміння автора твору мистецтва як кисті Бога в процесі створення прекрасного – тоді майстер теж був анонімним. В епоху Просвітництва автор був прирівняний до Бога, отримавши право на істину, добро та красу, що трансливалися з глибин суб'єкта. І лише в ХХ столітті його знову зведено до статусу випадкового та знеособленого скриптора.

Ще до проголошеної Бартом «смерті Автора» французький мислитель Жорж Багай описував досвід подібної символічної смерті: «Я не заперечую знання, без якого я не зміг би писати, але ця рука, що пише, вмирає, і в цій обіцяній їй смерті вона вислизає з-під усяких меж, прийнятих у письмі (прийнятих рукою, що друкує, але відкинутих рукою, що вмирає)» [2, с. 94].

Анонімність дозволяє умовному автору розповісти публічно про особисте і водно-час не розповісти про себе нічого зайвого; залишитися тим, хто «несе в собі не пристрасті, настрої, почуття або враження, а тільки такий неосяжний словник, з якого він черпає своє письмо, яке не знає зупинки; життя лише наслідує книгу, а книга сама зіткана зі знаків, сама наслідує щось забуте, і так нескінченно» [1, с. 65].

Отже, «багатовимірний простір, де поєднуються і сперечаються один з одним різні види письма, жоден з яких не є первинним; текст зітканий із цитат, що відсилають до ти-сяч культурних осередків» [1, с. 65]. Письмо, про яке говорить Барт, множинне та склад-не. Створюючи мистецьку працю, сучасний художник зберігає у ній травму, спогад або фантазію, які не має сенсу розшифровувати. Адже коли твір мистецтва даний у погляді глядача, він знаходить нові межі, і водночас неможливе безсмертя у множинних поглядах реципієнтів. Перед останніми стоїть завдання розплутати багатовимірне скупчення алюзій і метафор, результатом чого стане отримання естетичного досвіду.

Таку ситуацію сучасний філософ та мистецтвознавець Борис Гройс називає свідомим актом «самодизайну як самопожертви і символічного самогубства» – коли всі люди роблять своє приватне публічним, художник діє від супротивного – він приносить себе як людину і як автора в жертву з метою відтворення себе в іншому, а іншого у собі: «У межах цієї витон-ченої стратегії художник проголошує смерть автора, тобто свою власну символічну смерть, у цьому разі оголошуючи себе не поганим, а мертвим. Створюваний твір при цьому представ-лений як колаборативний, партиципаторний і демократичний. <...> Однак ця жертва автор-ства врешті-решт виявляється вигідною для художника, адже вона звільнює його від влади, яку має над остаточним твором холодний погляд незалученого глядача» [3, с. 298].

Лише так можливий вихід у реальний світ і віднаходження там себе: «Реальне <...> виявляється тут не шокуючим розривом обробленої дизайном поверхні, а технікою і прак-тикою самодизайну – практикою, якої нікому вже не уникнути. Йозеф Бойс свого часу сказав, що у кожного є право вважати себе художником. Те, що тоді розуміли як право, сьогодні стало обов'язком. За цей час усі ми стали приреченими бути дизайнерами самих себе» [3, с. 302].

Анонімність художника, позбавленого статусу Автора, підтверджується позбавлен-ням його персонажів ідентифікації через одяг. Голе тіло амбівалентне у своєму контексту-альному значенні. Загальна, нав'язана традиційними естетичними поглядами необхідність пошуку ідеалу краси і, як наслідок, констатація свого відносного «каліцтва» через невід-

повідність канону призводить до почуття жаху від погляду Іншого, навіть у власному дзеркалі. Аналогічно під час середньовічних суперечок з приводу того, чи зображати святих мучеників оголеними або ж одягненими, думки кардинально розійшлися. Одні вважали, що голе тіло відсилає до людини перед її гріхопадінням, коли Адам і Єва ще не усвідомлювали своєї наготи, перебуваючи в райському саду, де світ для них ще не роздвоївся на горний і дольний, а тіло не стало символом пороку. Інші наполягали на тому, що без одягу ми всі однакові та безликі, лише в одянні проявляється душа людини, через оформлення матеріального й увічнення тлінного.

У будь-якому разі, звертаючись до власного тіла, суб'єкт естетичного досвіду і зараз перебуває в «полоні» дуальності картини світу, особливо якісно описаної в дискурсі Просвітництва і наслідуваної в мистецтві Нового часу. Схоплення цієї картини в погляді суб'єкта свідчило про констатацію довгоочікуваного «повноліття» людства. Установлений порядок викликав сумнів ще в XIX столітті у Шарля Бодлера, який підносив у своїй поезії низьке та оспівував зло. Значно пізніше Мішель Фуко в критиці Просвітництва остаточно засумнівався в тому, що людина спроможна «подорослішати». На думку філософа, свобода не може бути статичною, вона виражається у «здатності творити самих себе і переступати межі, що накладаються суспільством та іншими, не шляхом їх подолання, але виявляючи та критично їх випробовуючи» [4].

Так, реанімовані французьким постструктуралістом концепти «тіло» та «сексуальність» у їхній пластичності, множинності прокладають шлях до «чистої» творчості. Фуко проводить паралелі між художніми та сексуальними практиками, які можуть зливатися воедино, бути складовими частинами базисних індивідуальних прав. У суспільстві Постмодерну артистичне зрощується з політичним, а сполучною ланкою між ними постає тіло, яке надає можливість пошуку власної ідентичності у виборі між полюсами фемінності та маскулітності.

Лише так суб'єкт здатний повернути свою самість – через «постійне виробництво різних стратегічних культурних та естетичних моделей, а також дискурсивних практик, що варіюються в ході історії» [4]. Фуко вкладає в руки художника знамено в боротьбі за свободу творчої особистості шляхом беззупинної трансгресії – випробування власних границь і, відповідно, меж людського загалом у несподіваних і непередбачуваних формах.

У класичній культурі увага акцентувалася на тілі лише для того, щоб підкреслити піднесеність духу, віру в необмежені можливості людського розуму, який можна порівняти хіба що з неосяжністю зоряного неба. Це тривало до тих пір, поки людина не «дискредитувала» себе, а настанова Просвітництва не виродилася в безпрецедентно масове знищення людиною собі подібних. Так, тілесне і духовне зрослися: людина невіддільна від власного тіла, а тіло перетворено в текст (позбавлений свого Автора). Категорія естетичного відтепер спирається на художні практики, що виявляються в «низьких вимірах людського існування, таких як сексуальність, чуттєвість, бажання і тіло» [4]. Головною рухомою силою в художньому світі став не принцип привабливості (відмова від нього послідувала за відмовою від принципу впізнаваності – Є.Б.), а зосередженість на «огидному» (це не низька культура, протиставлювана високій, це те, що «нижче за низьке» – Є.Б.) – на тому, існування чого раніше воліли висміювати або взагалі не визнавати. Новий принцип, що дає мистецтву життя, стає застосованим щодо тіла.

Водночас тіло постає як субстанція, що апелює до жіночого, воно жіночне за своєю суттю – у своїй пластичності, варіативності, множинності. Тіло змінює свій розмір, температуру, воно принципово безформне, динамічне, сягає в просторі, захоплюючи суб'єктивність і проголошуючи «помсту Воно».

Традиційно саме жіноче тіло сприймалося як фізично та соціально неповноцінне – в добу Античності його називали «триснутою посудиною», в Середньовіччі воно вважалося порочнішим за чоловіче через більший вміст рідин (за У. Еко). У ХХ столітті французька філософія Елен Сіксу проголошує повернення «до тіла, яке не просто конфіскували <...>, а перетворили на моторошне видовище – хвору або мертву фігуру, перевтілену в огидну приналежність, причину і місце заборон. Накладіть заборону на тіло, і ви не зможете ані дихати, ані говорити» [5].

Пройшовши через історичний досвід «поранення, віктимізації, травми, маргіналізації», тіло перетворюється на тілесність, яка ґрунтується на неоднозначному відчутті відрази та бажання – «бажання, що схоплює суб'єкта в усвідомленні позиції погляду, яку він не може зайняти. Це фрагментація певної «точки» зору, яка перешкоджає тому, щоб ця невидима, неприваблива позиція погляду стала точкою відліку послідовності, значення, єдності, гештальту, ейдосу. Отже, бажання не є бажанням оформленості, а значить і піднесеності (вертикального, гештальту, закону). Бажання моделюється лише в умовах порушення закону» [6, с. 242–244].

Концепт тіла безпосередньо звертає увагу на важливість аналізу образу жінки в сучасному українському мистецтві, який відсилає до множини наративів і смислів. Цей художній образ містить у собі як тваринне, так і божественне начало: у двоїстій природі жінки Жорж Батай бачить запитування сакрального. Особливий варіант жіночого – образ матері. Суперечливість і трансгресивність досвіду материнства художниці передає за допомогою зображення оголеного тіла. Материнське тіло не дано нам в її роботах як принципово чуже, що виштовхує із себе і відторгає від себе. Мати, зображена поруч із дитиною, зривається з нею у своїй оголеності та беззахисності. Водночас мати є об'єктом трансгресивного досвіду, поєднуючи в собі атрибути божественного і непристойного, слугуючи своєрідним провідником до межі, до «народження» людини.

Жінки – своєрідні тригери трансгресивності в тілі сучасної художньої творчості. Їх поява збігається із розгубленістю суб'єкта, проявляючи його «безсилля перед свідченням «речі», яка активно нав'язує йому свою гру несамовитості і божевілля», повертає його до сфери тілесного досвіду [7]. Форма художнього вираження вимагає від глядача безперервності висловлювання власних переживань, відмінних або суміжних з «я» автора: «Процес пізнання різними суб'єктами один одного й оновлення себе лише завдяки живому іншому – множинний і невичерпний процес із мільйонами зустрічей і трансформацій в іншого і в «простір поміж» [5]. Спільний досвід спливає в розривах думки, там, де вона зупиняється, поступаючись місцем різноманітним емоційним станам: сміху, тузі, радості, збудженню, страху, невимушеності.

Таке подолання початкового відчуження глядача від автора також здійснюється в процесі розуміння жінки як особистості, що використовує своє тіло як джерело сили і натхнення. Так, Елен Сіксу проголошує можливість звільнення лише через усвідомлення необхідності зосередитися на собі, особливо на власному тілі для того, щоб переглянути підстави своєї ідентичності. Сіксу акцентує увагу на важливості передавання цього повідомлення, використовуючи діалог із глядачем, його тілом: «Жіноча образність невичерпна, як музика, як живопис, і проза: потік її фантазій нескінченний. <...> Я вражена світом жінки, який таємно формується з раннього дитинства. Її світ заснований на пошуку, уточненні знань, на систематичному експериментуванні із функціями тіла, пристрасному і точному допиті своєї ерогенності. Така практика, надзвичайно багата і сильна (зокрема, це стосується мастурбації – С.Б.), триває або супроводжується творчістю, справжньою естетичною вправою, кожна стадія захоплення виробляє резонуючий образ, композицію, іноді прекрасну у своєму вираженні» [5].

Жіноче також є прикладом вияву концепту безформності. Жіноче – це те, що «дає на себе дивитися», залишаючись «невидимим», у хиткому, мерехтливому модусі присутності на краю. Жінка, на думку Жоржа Батая, – джерело трансгресивного досвіду в його еротичному прояві.

Еротизм жіночого виражається у жертвному витрачанні енергії, в «непродуктивному споживанні», і таким способом набуває статусу досягнення межі. Еротичне без цілі продовження роду, досвід без функційної насиченості сенсом – це суверенність, втілена у жертвності авторки, що віддає свої переживання на поталу публіки. Це своєю чергою надає їй нової сили: «На протигагу чоловічій сексуальності, що оточує пеніс і підкоряє централізоване тіло (політичної анатомії) диктату його частин, жінка не підпорядкована подібній регіоналізації, не пов'язує голову та геніталії і не перебуває в її кордонах. Її лібідо космічне, її несвідоме займає увесь світ. Вона пише без зупинки, без визначення, без розрізнення контурів, наважуючись на запаморочливі переходи до інших – до їх ефемерного і пристрасного перебування – через їх несвідоме, в якому вона так близько живе, щоб полюбити їх; і потім, пізніше, наповнити їх до країв короткими, пояснюючими обіймами і піти далі в нескінченність» [5].

У цьому контексті особливо важливо окремо розглянути образ жінки, що сміється. Сміх більший за емоцію, це тотальний прояв суверенності, реакція на знаходження межі, чиста і така, що звільняє. Сміх підтверджує відмову від серйозного виразу обличчя, від дихотомії трагічного і комічного. Суб'єкт позбавлений сміху, адже сповнений тягарем відповідальності за збереження непохитної структури світу. Жінка переймає прерогативу сміятися з метою збити кволі підпірки старого розподілу соціальних ролей: «Якщо вона – вона, тоді для неї звичайним є руйнування всього, рознесення будівлі інститутів, знесення закону, розбиття «правди», сміючись» [5].

Тіло саме по собі «смішне»: коли людина без одягу, який надає тілу форми і статури, без спідньої білизни, що робить груди статичними, а статеві органи неявними та прихованими; він або вона відразу постає у своїй неоформленості, з безліччю несподіваних деталей (волосся, складки, шрами, родимки тощо). Сміх, як його описує Жорж Батай, є неодмінним атрибутом трансгресивного досвіду, «ексцесу, виходу за межі самого себе, він звертається до самості. Але, на відміну від романтиків, сміх у Батая все більше йде по той бік синтезуючого розуміння (що має на увазі певну фігуру цілого) і стає все менш антропоморфним, повертаючи до себе «нелюдське» – тваринне, божественне, аморфно-онтологічне, конвульсивну порожнечу» [8, с. 127].

Сміх виступає як не лише ексцес конкретного індивіда, але й як ексцес історичного. Сміх висловлює смерть принципу наслідування: «...у надрах самого принципу подібності та відповідності (між ідеєю та річчю) сміх (пародія) є ефектом мімезису, роз'їдає його зсередини, постає, немов невідповідність самої відповідності» [8, с. 128]. Батай неодноразово наполягає на тому, що сміх, про який він говорить, – це радісний сміх, «п'янки веселоці». Це не вимушена усмішка (хоча цей сміх і розкриває єднання насолоди і болю) і не освічена іронія, не сарказм, це не сміх-перевага, але сміх-звільнення.

Саме така радість, такий безтурботний регіт первісної людини, така жива зацікавленість власним досвідом може бути протиставлена класичному «серйозному тону», «рабському роздавленому духу шикунства перед смертю» [9, с. 340].

Отже, у статті було здійснено спробу аналізу теоретичних питань, що постають у межах аналізу сучасного художньо-естетичного дискурсу. Зокрема, було виокремлено такі актуальні проблеми, як проблематизація статусу агентів художнього поля через специфіку взаємостосунків художника та реципієнта; розгляд концептів тіла та сексуальності

в контексті проблеми ідентифікації (як митця / мисткині, так і його / її персонажів), перегляд співвідношення концептів фемінінного та маскулінного крізь призму перетину предметів дослідження феміністичних та художньо-естетичних студій; а також реактуалізація концепту «сміх», що виходить за межі класичної категорії комічного та сприяє розширенню предметного поля сучасної естетики. Окреслене коло питань постає відображенням динаміки розвитку сучасних естетичних теорій, мета яких складається в описі та ґрунтовному аналізі тенденцій розвитку західноєвропейського й українського сучасного мистецтва. Цей аналіз варто продовжувати в контексті пошуків відповідей на запити нових соціально-історичних вимог.

Список використаної літератури:

1. Barthes, Roland. La mort de l'auteur / Barthes, Roland // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://monoskop.org/images/3/38/Barthes_Roland_1968_1984_La_mort_de_l_auteur.pdf.
2. Батай Рей Ж.-М. Смерть и жертвоприношение / Рей Ж.-М. Батай // Отв. ред. Д. Ю. Дорофеев. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. – С. 94–117.
3. Гройс Борис. Политика самодизайна / Борис Гройс. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 400 с. – С. 289–302.
4. Seppä, Anita. Foucault, Enlightenment and the Aesthetics of the Self / Anita Seppä [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=244#F>.
5. Сиксу Элен. Смех медузы / Элен Сиксу [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://victorpostnikov.wordpress.com/2016/06/14/элен-сиксу-смех-медузы>.
6. Rosalinde Krauss. The Destiny of the Informe / Yves-Alan Bois and Rosalind Krauss. – New York, 1997. – 304 с. – С. 235–252.
7. Тимофеева О.В. Тема эротизма в философии Ж. Батая : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / О.В. Тимофеева. – Москва, 2005 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/tema-erotizma-v-filosofii-zh-bataya>.
8. Евстропов М.Н. Опыты приближения к «иному» в философском творчестве Жоржа Батая, Эмануэля Левинаса и Мориса Бланшо: дис. ... канд. филос. наук / М.Н. Евстропов. – Томск, 2008. – 326 с.
9. Bataille, Georges. Hegel, la mort et le sacrifice / Georges Bataille // Oeuvres complètes XII, Editions Gallimard, 1988. – 651 p. – P. 326–348.

PROBLEMATIZATION OF ARTISTIC AND AESTHETIC DISCOURSE IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ART ANALYSIS

Yevgeniia Butsykina

*Taras Shevchenko National University of Kyiv,
Philosophy Faculty, Department of Ethics, Aesthetics and Culturology
Volodymyrska str., 64, 01033, Kyiv, Ukraine*

The article analyzes main concepts and terms that form the basis of theoretical and aesthetic studies of modern Ukrainian fine arts. Crucial directions of artistic and aesthetic discourse are considered, such as the problem of agents status within artistic field (artist and recipient), body and sexuality in the context of the identification problem, the review of feminine and masculine concepts, and consideration of laugh outside the category of comic.

Key words: author, aesthetic, aesthetical experience, woman, recipient, laugh, contemporary Ukrainian art, body.