

Міністерство освіти та науки України
Національний університет «Острозька академія»
Навчально–науковий інститут соціально–гуманітарного менеджменту
Кафедра філософії та культурного менеджменту

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня бакалавра
на тему «Промоція візуального мистецтва засобами масової культури»

Виконала студентка VI курсу, групи К–41
напрямку підготовки Культурологія
ОПП Культурологія
Шеффер Анна Вікторівна

Керівник:

кандидат філософських наук,
ст. викладач кафедри філософії та
культурного менеджменту
Шляхова Ольга Анатоліївна

Рецензент:

доктор філософських наук,
професор кафедри філософії
та культурного менеджменту
Зайцев Микола Олександрович

Острог, 2025

Зміст

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК КАТЕГОРІЯ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ.....	7
1.1 Дефініція понять «візуальна культура» та «візуальне мистецтво»..	7
1.2 Сміслові межі візуального мистецтва.....	14
ВИСНОВОК ДО РОЗДІЛУ 1.....	21
РОЗДІЛ ІІ. МАСОВА КУЛЬТУРИ: МЕХАНІЗМИ ТА ФОРМОВИЯВИ.....	23
2.1 Становлення та ознаки масової культури в теоретико-методологічній перспективі.....	23
2.2 Глобалізаційні модифікації сприйняття візуального в культурі.....	28
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ ІІ.....	39
РОЗДІЛ ІІІ. КУЛЬТУРНИЙ СУБ'ЄКТ НОВОГО ТИПУ: ОСОБИСТІСТЬ ЯК КАНАЛ АФЕКТИВНОГО РОЗПОВСЮДЖЕННЯ МИСТЕЦТВА.....	40
3.1 Конституювання культурного суб'єкта нового типу в контексті масової культури.....	40
3.2 Особистість як канал афективного розповсюдження.....	41
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ ІІІ.....	45
ВИСНОВКИ.....	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	50

ВСТУП

Актуальність теми: У ХХІ столітті культура зазнала радикального зрушення у бік візуальності. З розвитком медіа, цифрових технологій і соціальних мереж зображення стає основним способом комунікації, пізнання та ідентифікації. Вже усталене в науковому дискурсі поняття «візуального повороту» описує перехід від домінування тексту до домінування зображення як основної форми передачі інформації та сенсів. Це явище стало можливим завдяки низці факторів, серед яких поширення телебачення, кіно, відеоігор; поява інтернету та соціальних мереж (Instagram, TikTok); розвиток візуального мистецтва, дизайну, мемів, емодзі тощо. Звичайно, що не все перераховане є мистецтвом. Принаймні якщо послуговуватися розумінням цього поняття, закріпленим у класичній естетиці. Однак із появою вище перерахованих аудіо-візуальних феноменів їх спільною основою є орієнтація на широке споживання та власне культурне призначення і художню цінність. Тому важливо зрозуміти які саме критерії (в т.ч. похідні із масової культури) потрібно враховувати для визначення мистецьких об'єктів / об'єктів мистецтва у новій, неklasичній естетиці, яка характерна сучасній глобальній добі.

У науковому дискурсі тематика пролягає крізь дослідницькі поля мистецтвознавства, яке досліджує безпосередньо історичні обставини, смисли та контекст і візуальної культури, що розширює розуміння за рахунок поєднання з іншими науками. Таким чином утворюються певні суперечності між баченнями та концепціями, які цікаво та водночас важливо розглянути.

Різка зміна свідомості соціуму на межі ХІХ століття вплинула на розвиток всіх сфер людської діяльності. Зокрема, відбулась переконфігурація структури соціуму з вертикальної у мережеву. Внаслідок такої радикальної зміни класичне протиставлення масового та привілейованого поступово замінюють культурні процеси до уніфікації, глобалізації та споживацтва, які у мистецтві трансформувалися у культурну індустрію. Тобто, маси задають темп та спрямування соціокультурним тенденціям, які у просторі візуального постають інтенсивним потоком образів і смислів. Вони настільки прискорюють ритм

життя, що вже важко визначити конкретні події, які відбуваються «тут і тепер». І несвідомо розуміємо, що відбувається перехід на наступний етап, горизонт якого вже проступає і відтак потрібно окреслити його перспективи.

Для цього потрібно розглянути трансформації елітарної культури, що з утвердженням масової культури дедалі рідше стають зразком як у мистецтві, так і в культурі загалом. Незважаючи на певний вплив та маніпуляції з боку «верхів», маса стає самостійною та сильною рушійною силою. Тому важливо проаналізувати як сучасне візуальне мистецтво корелює з принципами масової культури та виокремити прояви нового типу суб'єкта з прошарку еліт, який, використовуючи здобутки актуальної доби, диктує нові сенси для соціуму.

Стан наукової розробленості.

Над темою розрізнення мистецтвознавства та візуальної культури з половини XX століття працювали Вільям Джон Томас Мітчелл, Ніколас Мірзоєв, Маріца Старкін і Ліза Картрайт. З появою технологій Штучного Інтелекту до розробки долучилася Алексіс Бойлен. Продовжуючи дослідження візуального, але у контексті зв'язку суб'єкт–об'єкт, розвивають свої думки у сфері естетики такі науковці, як Тьєрр де Дюв, Бенедетто Кроче, Клайв Белл, Гарі Айземінгер, Артур Данто та Джеймс Елкінс. В українському дискурсі відповідний напрям представляє Ірина Бондаревська у статті «Межі мистецтва».

У Розділі II, де розглядаються суспільні трансформації індустріальний устрій осмислює Хосе Ортега-і-Гасет у роботі «Бунт мас», а явища постіндустріального поступу аналізують Деніел Белл у «Настання постіндустріального суспільства» та Жиль Липовецькі у книзі «Епоха пустоти». Стан мистецтва у сучасному середовищі є центральним інтересом Жак–Луї Комолі, Даніела Бурстіна, Готфріда Бьома, де дослідники передусім встановлюють загальну назву змін. Безпосередній вплив, який здійснюється на творців і розуміння творів мистецтва прослідковують та узагальнюють Джоді Дін, Естебано Муноза, Норман Брайсон, Світлана Асперс і Майкл Баксанда, Теодор Адорно, Паскаль Гілен, Ізабель Лорей, Люк Ботанські та Єва Чіапело,

Борис Гройс, Вальтер Бенямін, Джон Берджер. Узагальнення та власні роздуми по проблематиці зустрічаємо в Ольги Брюховецької та Катерини Гончаренко.

А в контексті встановлення феномену привілейованих верств важливими були праці Росса Кінга «Леонардо і Тайна вечеря» для діахронічного аналізу та МакКензі Уорк «Цифрове походження та мистецький твір як похідні».

Метою роботи є сформулювати поняття та означити межі візуального мистецтва у контексті масової культури; дослідити нові тенденції впливу прошарку еліт на маси в культурному середовищі.

Об'єктом дослідження – процес взаємодії візуального мистецтва та масової культури.

Предмет дослідження – форми та інструменти просування (промоції) візуального мистецтва за допомогою засобів масової культури.

Завдання:

- Сформувати стійке бачення візуального мистецтва.
- Розглянути механізми тлумачення та сприйняття візуального у контексті естетичних теорій.
- Дослідити поступ суспільства у період XIX – XXI століть.
- Відстежити несвідомі трансформацію мас у культурному середовищі під впливом явищ постіндустріальної епохи.
- Виявити новий тип соціокультурної особистості на основі теорії про похідне мистецтво та аналізу підтримки і популяризації мистецтва Кім Намджуном.

Методологічна база дослідження

- критико-аналітична методологія дозволила здійснити комплексний огляд теорій, концепцій, простежити явища, їхні розвиток та вплив на соціум у культурному середовищі;
- індукція застосовується для утвердження загальної соціокультурної ситуації у досліджуваних історичних епохах, визначення понять візуальна культура та візуальне мистецтво, меж візуального як ключових елементів роботи;

- дедукція – метод, який реалізується для окреслення подальших перспектив зв'язку об'єкт-суб'єкт; а саме, які явища трансформуються у нову форму і як це вплине на маси та еліти;
- структуралізм стає корисним для аналізу структури суспільства, яка змінюється з вертикальної у горизонтальну (мережеву);
- герменевтика використовується для глибинного аналізу інтенцій мас та дій суб'єкта розгляду – Кім Намджуна

Апробація

Робота пройшла необхідну апробацію теоретичних і практичних положень у формі виступу під час Всеукраїнській науковій конференції «Острозькі культурологічні читання» на тему «Художні образи у похідному мистецтві: український контекст». А також під час XXIX науковій викладацько-студентській конференції «Дні науки» була представлена доповідь на тему «Глобалізаційні модифікації сприйняття візуального в культурі».

Структура роботи

Загальний обсяг роботи становить 54 сторінки. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку та списку використаних джерел, який налічує 58 найменувань на 6 сторінках.

РОЗДІЛ I. ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК КАТЕГОРІЯ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

1.1 Дефініція понять «візуальна культура» та «візуальне мистецтво»

«Візуальне» – це категорія, яка відображає роль зорового сприйняття, зображень, символів, медіа та візуальних об'єктів у формуванні соціальної реальності, ідентичностей, влади та культури. Як соціокультурне поняття, «візуальне» завжди займало одну з основних позицій при аналізі процесів антропо-соціо-культурогенези. Чи то наскельні малюнки, чи то картини епохи Класицизму містили в собі відображення тогочасного устрою. Згодом ці різні прояви візуального мистецтва закладали в культурі глибокі й багатовимірні сенси, що визначали цінності, ідентичності, світогляд і соціальні трансформації суспільства. Це підтверджує думка британського критика Джона Берджера: «Мистецтво спочатку розвинулося як ритуальний досвід, відділений від решти життя – саме для того, щоб здобути над життям владу. Згодом мистецтво опинилося у соціальному заповіднику»[2, с. 36]. Тобто, значна частина людського життя була відображена через об'єкти, які з часом стали складовою культури.

У науковому дискурсі немає консенсусного визначення поняття «візуальна культура». Ті визначення, які зустрічаються, часто описують візуальну культуру як візуальні об'єкти – живопис, архітектуру, музику, фотографію тощо – котрі належать до візуального мистецтва. Така асоціація зафіксувалася у суспільстві в період активного розвитку масової культури, де на той час до «класичної теорії літератури» додалися аспекти мови, технологій та візуального [с. 298].

Так, в результаті розширення поля дослідження однієї науки сформувалась нова, яку, за визначенням теоретика візуальної культури Вільяма Джона Томаса Мітчелла, прийнято називати візуальними студіями. А візуальна культура, своєю чергою, стає об'єктом її уваги. Коли ж йдеться про межі дисципліни, то вони поки не є чіткими. Але досить часто мовиться про всю гуманітарну сферу [45, с.301].

Дослідниці Маріта Стуркен і Ліза Картрайт визначили одну з цілей студій візуальної культури так: «...дати глядачам, громадянам і споживачам інструменти, що допомогли б їм краще зрозуміти, як культурні практики, з яких складається наше життя, творять нас як соціальних суб'єктів» [54].

У статті «Показуючи бачення: критика візуальної культури» Мітчелл робить спробу максимально конкретизувати категорію візуального. Через постановку проблемних питань і завдань, він звужує межі, які повинні розкрити візуальні студії, а саме: питання про візуальну природу та її соціальний вплив; питання про повторюваність візуального образу з акцентом на візуальності та інтервалах, питання про переосмислення культурних елементів з позицій різних наук і розгляд поняття культури з поза культурних вимірів. Узагальнити такий підхід до визначення поля можна наступним формулюванням: виклик первинності унікального артефакту, що становить суть візуальної культури. А в розлогішому варіанті дефініція буде такою: «переконатися, що проблематика культурних відмінностей та роль візуальності у ній розкриті та досліджені» [46, с. 166–169].

Поруч із цим, варто взяти до уваги три терміни – візуальна культура, візуальне, вербальне – якими послуговується Мітчелл у своїй іншій статті «Що таке візуальна культура?». Усі ці поняття – це своєрідні орієнтири для встановлення ключових смислів. Кожний термін співвідноситься з питанням, котре може задавати напрям подальших досліджень. Наприклад, термін «візуальна культура» становить центральний інтерес, тому відповідним питанням є «що розуміти?». Знак дасть розуміння візуальної культури через питання «як розуміти?», а медіаестетика у питанні «де розуміти?» розкриє сфери та простори як місця взаємодії та поширення візуальної культури. Ця спрощена пропозиція дозволяє зосередитися на елементах, відштовхуючись від яких можемо здійснювати ширше дослідження [45, с. 302–303].

Апелюючи до ідей Мітчелла про новий контекст світоустрою, вважаємо за доречне звернутися до понять «візуального» та «вербального» у ході розгляду візуальної культури. Адже вони становлять два рівні розуміння, що у різний

спосіб розкривають зміст візуальної культури. Як зазначає Мітчелл у вже згаданій статті «Що таке візуальна культура?», відбулося зруйнування поділу між «візуальним» та «вербальним» і «елітарним» та «масовим». У сучасній епосі візуальне стає буденним і набуває масового характеру, а закладена в ньому вербальність, яка несвідомо має елемент елітарності, ігнорується. Це автор визначає як «помилковість образотворчого повороту» [45, с.173]. Такі роздуми дають підстави стверджувати, що «візуальність» звужує своє поняття та не бере до уваги візуальні об'єкти, котрі не мають предметного вираження. Наприклад філософські «метакартини» як-от печера Платона, камера-обскура Локка або привиди Бекона, що зображують людську візуальність, у контексті концепції Мітчела залишаються без належної уваги. Але навіть враховуючи зазначені трансформації у нову «візуальність», бачимо пригнічення вербальної культури, яка поступово втрачає свою ціннісно-смыслову вагу. Тобто, утверджується домінація видимого, яка виявляється у тенденціях до естетизації та масовізації і відкидає зміст візуального об'єкту [45, с.300–301].

Звідси, бачимо виклики, які постають у візуальній культурі. Перш за все утверджується те, що візуальний об'єкт дослідження відкидає літературу, філософію, історію. І розвивається тенденція звернення до індустріального, яке породжує культуру загального та тиражованого виробництва. Тому, наголошує Мітчелл, потрібно зберігати критичний погляд і не віддавати багато уваги продуктам мас-медіа. Водночас важливо освоїти традиційні культурні цінності через мистецтво, літературу, філософію та низку інших складових гуманітарного спектру, щоб розпізнавати як приховані, так і автономні джерела цілей і сенсів. Тоді діалектичні образи у масовій культурі стануть очевидністю, і все залежатиме тільки від того, наскільки ми обізнані.

У своїй статті дослідник, окрім визначення та пояснення поняття, встановлює зв'язок між візуальною культурою і візуальними образами. Вони постають як елементи, що збалансовують один одного та як посередники щодо трансляції ідей та сенсів соціальному середовищу. Проте варто зауважити, що вся ця взаємодія стає можливою тільки завдяки візуальному мистецтву, яке

постачає візуальні бази для нового і ширшого осмислення візуальною культурою. І завдяки цьому ми можемо поставити під сумнів візуальні об'єкти, які у візуальному мистецтві трактуються переважно однобічно [45].

Відтак, з усього попередньо викладеного можна простежити такого роду логічний ланцюжок: «Візуальні студії – Візуальна культура – Візуальне мистецтво – Візуальні образи». Логіка розміщення цих термінів: від загального до конкретного, де втративши один елемент, втрачається все інше. Адже якщо не буде візуальних образів і візуального мистецтва, то візуальна культура і візуальні студії не матимуть підстав існувати.

Мистецтвознавиця, авторка книги «Візуальна культура» Алексіс Бойлен пропонує дещо інше розуміння візуальної культури як важливого складника повсякдення у сучасному житті. В роздумах авторки немає місця розділення візуального на елітарне та масове, адже першочерговою постає доступність сприйняття, бачення та аналізу об'єктів візуального[3, с.14-16]. Таким чином візуальне для неї розвивається через людські бажання, які задовольняються лише у випадку, коли потреба у комунікації обох сторін налагоджена, а відтак візуальний об'єкт починає жити своїм життям [3, с.28-32].

У згаданій книзі «Візуальна культура» вона визначає, що «візуальна культура – легковажна, тривіальна, поблажлива, ба навіть довільна – раптом змінює життя, травмує, стає жорстокою і смертельно небезпечною» [3, с.10]. Через це дослідниця вважає її найважливішою формою культури, що формує соціум, своєрідні «бульбашки», які полегшують комунікацію та навіть здатні до маніпуляції. Тобто, візуальне постає як елемент впливу для досягнення бажаних цілей. Проте такі механізми впливу водночас роблять візуальну культуру вираженням сили, котра ніколи не буває нейтральною.

Цікаво, що у понятті «візуальної культури» Бойлен вбачає візуальне мистецтво, яке переживає «філософський поворот»[47]. Вона наголошує на трансформації зображення через призму нових цінностей, котрі формуються у процесі руйнування канонів, створених мистецтвознавством – наукою, яка досліджувала та систематизовувала об'єкти візуального мистецтва [3, с.38-42].

З цієї позиції окрему увагу авторки привертає вплив технологій, штучного інтелекту (далі – ШІ), поширення та втрати авторства митцями після публікації в Інтернеті [3, с.32-33]. Хоча дослідниця і посилається на думки теоретиків Арджуна Appaduraya, П'єра Бурдьє, Джеймса Кліффорда, Стюарта Голла, Мері Луїз Пратт і Реймонда Вільямса про те, що у контексті студій візуальної культури індивідуальність та об'єкт його творчості нівелюються. Адже творіння культури вже відображають наявні цінності та бажання, не створюють [3, с.43].

У зв'язку з цим Алексіс Л. Бойлен використовує концепції «візуального середовища» та «візуальної атмосфери». Обидва транлюють взаємодію між людьми і візуальним у різних ситуаціях, відстежують їхні масштаби та зміни. А також вибудовують простір навколо певних ідей за допомогою візуальних об'єктів, котрі своєю чергою втілюються у візуальних образах, що у баченні окремих суб'єктів сприйняття постають як нормалізовані, доступні та очевидні [3, с.11]. Різницю ж між двома поняттями становлять межі та спосіб трактування з або без прив'язки особистого.

Візуальне середовище охоплює не тільки візуальний об'єкт, а й те, що його оточує [3, с.43]. Воно створюється суб'єктом через життєвий досвід і цінності, які формують асоціативні зв'язки з певними людьми або предметами. Тому при наступній взаємодії з схожим або ідентичним візуальним втіленням, відразу згадуються події чи емоції, які вони викликали.

Візуальна атмосфера має «означення й чіткі межі, але їх не видно в щоденній взаємодії» [3, с.47]. Вона не так сильно залежна від людської суб'єктності, адже часто це про окремий об'єкт, який видається природним, а тому і стає непоміченим. Видимості він набуває, коли відбувається різка зміна атмосфери. Іншими словами, коли відбувається вихід за межі звичного.

Дослідниця візуальної культури завдяки двом моделям із різними смислами та впливами змогла підтвердити їхню важливість, незважаючи на зміну швидкості продукування візуальних об'єктів і їхню різноманітність. Тобто, суть візуальної культури не змінилася, непостійними є тільки актуальність і охоплення [3, с.46-47].

Важливим акцентом, який робить Алексіс Л. Бойлен є думка про те, що візуальна культура тільки тоді сприймається повноцінно, коли зрозумілий контекст. Адже чіткого визначення її сенсу, впливу й меж немає ніде у зв'язку з ще не закінченими дослідженнями студій. Тому насамперед важливо ставити питання, розвивати критичне і логічне мислення, а не тільки спиратися на знання, які під час трансформацій чи не найсуворіше піддаються сумніву.

Іншу перспективу демонструє Ніколас Мірзоеф у своїй концепції візуальної культури, здебільшого спираючись на перше значення терміну «візуальна культура» Маршала Маклюена, яке він ввів у своїй класичній праці «Розуміння медіа». Зазначимо, що він зосереджується саме на візуальній культурі, а не на візуальних студіях, як це робили попередні автори. Її актуальність для нього підтверджується через наявні дисципліни, які не задовольняють вимог сьогодення. Тому дослідник розглядає політичний, феміністичний та глобалізаційний аспекти, котрі в контексті культури демонструють як теоретичні, так і практичні можливості.

У своєму есе «Суб'єкт візуальної культури» автор приділяє значну увагу становленню нової візуальності через цифрову культуру та мультимедіа, які перенесли дослідження у нову площину. Згідно з баченням Мірзоефа, вони взаємодіють за структурою «мережевого суспільства» Мануеля Кастельса. Таким самим чином для дослідника функціонує візуальна культура поза межами електронного виміру. Він окреслив ці взаємозв'язки у терміні «множинна перспектива», що включає минулий, транснаціональний, трансгендерний спосіб бачення, який визначається та деконструється за допомогою поперечного погляду [55, с.18]. Відтак у концепції утверджується стан сучасної візуальної культури як інтервізуальність, що є одночасним відображенням і взаємодією різних режимів візуальності [55, с.3].

Проте все ж можемо визначити певні сталі одиниці у конструкціях, які діють у межах глобальної мережі. Тріада «об'єкт – екран – глядач» визнається Ніколасом Мірзоевим неефективною через наявну потребу набагато більшої кількості методів впливу та сприйняття. Тому, беручи до уваги поняття, які він

формує, отримуємо зв'язок, що транслює актуальну природу візуального «візуальний суб'єкт – візуальна подія – візуальний споживач» [55, с.6-9].

Ключовим у такій взаємодії є критичний та дієвий візуальний суб'єкт, оскільки він становить більше ніж елемент. Суб'єкт рівнозначний позиції, яка формується через соціальні норми та культурний контекст. Через це неможливо визначити чогось або когось конкретного, адже він охоплює весь можливий простір. І з цього приводу дослідник пише, що «межі візуального суб'єкта зникають як ізсередини, так і ззовні. Сьогодні можна водночас відчувати, що ти постійно під наглядом, і що на тебе ніхто не дивиться, коли переходиш від одного об'єктива до іншого. Криза візуального суб'єкта загострилася під впливом симбіозу глобалізації та цифрової культури» [55, с.11]. Як наслідок спостерігаємо переважаючу тенденцію у співвідношенні візуального споживача до візуального суб'єкта, де перший є узагальненням капіталістичної масової культури. Він постає пасивним отримувачем візуальної культури, фактичною протилежністю візуального суб'єкта. Його влаштовує перебування у місці, яке пропонує мережа, бо позбавляє вибору та зберігає почуття необмеженості [55, с.13].

У цьому контексті доречним буде зауважити про паноптизм, який у цифровому вимірі з терміну критичної теорії влади Мішеля Фуко трансформується Мірзоевим у своєрідний всюдисущий режим по замовчуванню. Його впливу піддаються обидва елементи. Різницю становить тільки характер взаємодії, де візуальний суб'єкт вступає в спротив з паноптизмом, а візуальний споживач – співучасник, що за його допомогою реалізує свої бажання [55, с.11].

Єдиним складовим елементом з взаємозв'язку візуальної культури, котрий розриває режим бачення є візуальна подія. Вона діє у мережі, втілюється у прямому конфлікті чи протесті зі звичним баченням та відкриває користувачам необмежену свободу для нового погляду, нової суб'єктності [55, с.6] Тобто, через візуальну подію відкривається те приховане, що обмежувався світоглядними установками [55, с.4]. Таким чином бачимо, що візуальна

культура також «охоплює невидиме або приховане... Ми не просто бачимо те, що перед нами, й називаємо це візуальною культурою. Ми радше конструємо світогляд, який відповідає тому, що ми знаємо і що вже пережили»[55].

Отож, візуальна культура у Ніколаса Мірзоефа постає як постдисциплінарна практика, яка захоплює як старі, так і нові сфери наукового інтересу. У наукових працях він її презентує засобом політичного осмислення реальності, своєрідною конструкцією, що через смисли візуального здійснює вплив та навіювання. Тим самим дослідник спонукає до наближення до візуального суб'єкту за допомогою критичного осмислення та опору системі цифрового контролю.

У межах теми кваліфікаційної роботи простежуємо, що різницю між «візуальною культурою» та «візуальним мистецтвом» становить радше часовий простір, який можна окреслити як період критичного осмислення позицій наукового дискурсу відповідно до світових процесів трансформації суспільств.

А позиції інтерпретації термінів залежать від особистих інтересів дослідників, що відкриває широкий простір для подальших досліджень у сферах, де візуальна культура була звичною, і де була символічною.

1.2 Смислові межі візуального мистецтва

У повсякденному мовленні поняття «мистецтво» вживається дуже часто. З позиції пересічної людини цей термін викликає свій ряд асоціацій, які не обов'язково пов'язані з візуальною складовою. Однак категорія мистецтва неодмінно потрапляє в категорійний ряд до поняття естетика, котра, своєю чергою, завжди включає категорію візуального. І класична, і некласична естетика, а отже і поняття «візуальне мистецтво» ґрунтується на індивідуальному сприйнятті краси, гармонії та емоційної реакції на мистецтво, природу чи будь-які інші явища. Так, на основі власного досвіду, контексту та розуміння краси позиція щодо візуальних об'єктів відрізняється. Тому буде справедливим визначити візуальне мистецтво як відносно суб'єктивну категорію. Через це дослідники вже

не одне десятиліття губляться в дискусіях і не можуть дійти згоди у окресленні ключових позицій сфери. Окремі концепції та теорії спробуємо проаналізувати у цьому розділі даного дослідження.

Спершу розглянемо питання, на яких зосереджується живописний номіналізм з позиції теоретика мистецтва Тьєрра де Дюва. Він розглядає як об'єкт стає мистецтвом і що робить його мистецтвом? Важливим зауваженням є те, що дослідник, наслідуючи ідею Марселя Дюшана, не обмежується тільки живописом, зважаючи на назву концепції, а враховує й всі можливі форми мистецтва. Такий перехід утверджується у терміні «мистецтво взагалі». Це важливо, оскільки центральним елементом постає акт іменування предмету мистецтвом, що включає перформативний аспект і зосереджується на одиничній взаємодії «об'єкт–суб'єкт». Тобто, через матеріалізоване судження у промовлянні «це – мистецтво» окремий предмет набуває статусу мистецтва. Тут бачимо аналогію з Кантовою естетикою, яка містить судження «це – прекрасне».

Позиції про «мистецтво» та «прекрасне» певним чином прирівнюються, тому що обидві так само не витримують заперечень та стають доступними для широкого загалу. Тим самим де Дюва обстоює тезу, що мовні практики можуть функціонувати самодостатньо щодо мистецтва, відкидаючи поділ творів на «високі» або «низькі». У зв'язку з відстоюванням автором думки про відсутність відмінності між досконалим мистецтвом і мистецтвом як культурною цінністю, отримуємо нестабільні межі, які залежать від конкретного індивіда [30].

Проте дослідник не конкретизує, кого саме він має на увазі у стороні, що іменує. Тому здебільшого критика будується довкола необґрунтованого суб'єкта теорії номіналізму. Зокрема, про це пише Ірина Бондаревська у статті «Межі мистецтва». Вона припускає наявність соціального розподілу можливостей, яких Тьєррі де Дюв уникає. Критикиня виділяє два типи суб'єктів – колективний суб'єкт і одиничний суб'єкт – що різняться за почуттями та здатностями до судження. Перший з них, «колективний суб'єкт насправді є одиничним суб'єктом, який має особливі повноваження щодо здійснюваних ним оцінок» [4, с.7]. Він уособлюється через мистецтвознавців, критиків, колекціонерів, теоретиків

мистецтва тощо, котрі мають можливість транслювати позицію від імені загалу, що їм довіряє. Адже академічний багаж знань та досвід у галузі мистецтва дає достатньо підстав для визначення їхньої кваліфікації.

Інший тип суб'єкту становить певну протилежність. Бондаревська називає його любителем мистецтва. Він формує судження на основі його розуміння прекрасного та стає тим, хто розмиває і знецінює класифікації. А зауваження дослідниці про належність любителя мистецтва до загалу тільки підтверджує необґрунтованість його виокремлення. Тому, зважаючи на соціокультурний розподіл у суспільстві, який встановлює розподіл вагомості думок, вважатимемо основою для розвитку подальшої думки всі об'єкти мистецтва, що визначаються такими окремими дослідниками у сфері мистецтва [4].

Звернемося до італійського філософа Бенедетто Кроче, який розвивав ідеї мистецького у руслі естетики, яка зі звичного на той час вчення про прекрасне трансформується у науку про мистецтво як вираження. Об'єктом дисципліни постає внутрішня структура художнього світу. Відтак елемент краси став рівним результату художнього акту. У своїй роботі «Естетичне як наука про вираження і загальна лінгвістика» автор зробив ще одне революційне твердження, яким заперечував традиційні класифікації, побудовані на визначенні майстерності. Натомість зосереджував увагу на духовному акті, який проявляється у кожному творі мистецтва незалежно від форми та виду. Ключовими параметрами Кроче встановлює інтуїцію та вираження, що не існують по окремо. Вони взаємодіють у єдиному акті, оскільки невиражена інтуїція є тільки відчуттями, а вираження неможливе без інтуїції.

Інтуїція становить первинний рівень пізнання, який передує логічному. За Кроче вона характеризується як індивідуальне конкретне знання, яке протиставляється самому поняттю як загальному. Інтуїція є самодостатньою активною духовною конструкцією, що закладає сенси через реалізацію у мистецтві. Ще вона зазначається автором як естетичне пізнання, котре сприймається через образи, уяву та відчуття на рівні свідомості. Тобто, всі мистецькі об'єкти мають сенс як такі, бо є вираженими з інтуїції. Якщо ж їхній

образ незрозумілий миттєво та цілісно, потребує додаткового пояснення, то це є ознакою недосконалості мистецького акту. У момент завершення вираження, спостерігаємо перетворення суб'єктивного у об'єктивне, яке надалі не потребує сенсу або додаткового підтвердження третьої сторони. Тим самим дослідник звільняє мистецтво від морально-етичної категорії.

Звернення до концепції Бенедетто Кроче дозволило нам простежити деконструкцію естетики через її розміщення у сфері гносеології. Звідси першість інтуїтивного пізнання перед логічним обґрунтовується неможливістю осмислення без аперцепції. Відповідно функції та зовнішній комунікативний суб'єкт поступаються місцем духовній реалізації сутності. А питання дихотомії форми та змісту вирішується встановленням їхньої нероз'єднуваності, оскільки смисл мистецтва не існує поза його формою. Тому можемо стверджувати, що кожен твір мистецтва є унікальним актом духу [26].

Таким чином було встановлено поле дослідження як духовні орієнтири мистецтва. Тут же варто звернути увагу на питання суб'єктів взаємодії, які також частково розглядаються у естетиці. Це детальніше аналізує британський мистецтвознавець Клайв Белл у книзі «Мистецтво». Він розвиває свою концепцію формалізму на твердженні про самоцінне мистецтво, яке не повинне транслювати істину або навчати. Автор також вважає знання про культурний та історичний контекст непотрібними, тому що ключовим визначає чисте сприйняття твору мистецтва, навіть без особистого досвіду. З тих самих причин для нього класифікації, які поділяють на «високе» і «низьке» мистецтво заперечуються як поняття у широкому розумінні. Дослідник переосмислює їхнє значення з позиції основного терміну у своїй праці – значущої форми, що «є єдиною якістю, спільною для всіх творів візуального мистецтва»[19]. Вона проявляється у співвідношенні та поєднанні кольорів та ліній. Власне через організацію формальних елементів постає структурна якість твору, яка повинна викликати особливе внутрішнє переживання – естетичну емоцію. Всі інші критерії як репрезентація, ідея або сюжет не сприяють її появі. Вона є формою метафізичного переживання реальності, тому не має нічого спільного з буденними реакціями

задоволення від краси. У випадку її відсутності, об'єкт втрачає мистецьку сутність та встановлюється «мертвим». Тобто, естетична реакція є єдиним критерієм для визначення істинного мистецтва.

Суб'єкт у формалізмі має три різновиди. Він постає як глядач, критик і митець. Кожен з них вирізняється функцією та метою. Ключовою особою є глядач, який повинен пережити естетичне відчуття щодо твору мистецтва. Важливим для нього є залишатися пасивним сприймачем і не шукати приховані значення. А це, як пише Белл, залежить від чутливості. Якщо глядачу вдається досягнути естетичну емоцію одного твору, то, за ознакою універсальності, це буде можливим і до інших.

Критик втрачає частину своїх «обов'язків» і виконує специфічну обмежену функцію. Він отримує роль наставника, котрий повинен вказати глядачу на формальні якості та через них налаштувати його до сприймання значущої форми.

Митець також змінюється у бік внутрішніх переживань. Сенси та образи стають для нього другорядними. Його мета – відчувати і виражати свої емоції, які згодом сформують значущу форму, доступну для глядачів. Можна це означити як своєрідний засіб спілкування. Сама дія творення називається «момент естетичного бачення», коли митець відчуває світ у чистих формах. Як приклад, автор згадує абстракцію як найвищу форму художнього вираження, а абстракціоністів як художників, які повністю звільнилися від потреби наслідувати реальність. А зразками глибокої формальної абстракції для Клайва Белла є примітивне мистецтво, візантійські фрески, постімпресіонізм та кубізм.

Відповідно зміна значень класичних понять радикально трансформує саме розуміння природи мистецтва. Це підтверджує і встановлення нового механізму взаємодії між об'єктом і суб'єктом мистецтва, який зміщує увагу з традиційних сюжетних чи репрезентативних проявів на вияв естетичної емоції через внутрішні переживання. Формалізм загалом став потужною теоретичною базою як для аргументації діяльності модерністів у XX столітті, так і для дослідників, що займатимуться проблематикою та розвиватимуть ідеї надалі [19].

Гарі Айземінгер продовжує естетичну традицію мистецтва, але включає до неї елементи інституційного і функціонального підходів. Таким поєднанням він сформував «нову естетичну теорію», яка втілилася у праці «Естетична функція мистецтва». Центральним терміном є «світ мистецтва», що постає особливим, історично сформованим, простором для соціальних практик, які спрямовані на визначення об'єктів як мистецтва. Його функціонування забезпечується мережею суб'єктів – глядачів, критиків, теоретиків і мистецтвознавців, культурних інституцій, ринку мистецтва – котрі через виконання мистецьких процесів, водночас встановлюють стандарти та характеристики для об'єктів. Своєю чергою нормативна функція поширюється і на самих суб'єктів у взаємодії естетичної комунікації. Зокрема, митці повинні створювати артефакти тільки з наміром викликати естетичний досвід, а глядач має бути обізнаний та відкритий до естетичного досвіду, щоб потім надати відповідну оцінку. При тому враховувати потрібно всі чотири рівні процесу, оскільки важливими є як емоції та почуття, так і концепції, ідеї та соціальні зв'язки. Тому, на відміну від попередніх теорій, сенс мистецтва, що здобувається під час комунікації, не є універсальним, тому що залежить від інтерпретації та культурних, історичних і особистих факторів. Інакше структура інституту, де головним критерієм є мистецька вартість, втрачає підстави до функціонування.

Відтак у своїй роботі Айземінгер спирається на теорію комунікації, соціологію та філософію мистецтва, які окреслили мистецтво як соціальну практику та співвіднесли з поняттям естетичного. Оскільки функція мистецтва безпосередньо полягає у сприянні естетичному. А мистецький твір як об'єктивна одиниця структури естетичного може поставати як повідомлення між суб'єктами творення та споглядання, який також передбачає аналіз і отримання досвіду [38].

У рамках визначення смислових меж візуального мистецтва актуальним є питання: чим відрізняються ідентичні об'єкти, розміщені у різних просторах – один демонструється у культурній інституції, а інший – у побутовому середовищі? Пошуком відповіді займався Артур Данто у роботах «Після кінця мистецтва: Сучасне мистецтво і тінь історії», «Трансформація повсякденного» та «Світ

мистецтва». Перше на, що він звертає увагу – це ідея про «кінець мистецтва», що позначає перехід від історичної телеології до постісторичної епохи. Новий соціокультурний порядок постає плюралізмом стилів та свободою вираження митців, де форма твору мистецтва вже не становить особливого значення, бо не визначає самого мистецтва [28]. Тому дослідник вводить поняття «світу мистецтва», котре стає простором для оприявлення творів мистецтва шляхом інтерпретації та філософської рефлексії індивідуальними та інституційними суб'єктами через розпізнавання «втіленого сенсу» – об'єкту, який втілює ідею, сенс[27]. Тобто, питання нерозрізняваних об'єктів вирішується шляхом аналізу контексту, де мистецтвом визнається, те що має внутрішню інтенцію та логіку, співвіднесену з формою. Але це не реалізовується в повній мірі без врахування теорії мистецтва як системи знань, яка дає розуміння відмінності. Як зазначає Данто, «те, що зрештою створює відмінність між твором мистецтва і простою річчю – це певна теорія мистецтва»[28, с.135].

Розгляд окремого критичного питання візуального мистецтва пояснює водночас і суть «дивного і незрозумілого» сучасного мистецтва, яке часто супроводжується словами: «моя дитина теж так намалює». Адже сприйняття філософського змісту часто не береться до уваги. Дослідження Джеймса Елкінса підтверджують тезу тим, що як тільки до поля мистецтва потрапляє таке «немистецтво» як техніка чи утилітарні об'єкти, то трактування з позиції класичної теорії мистецтвознавства неможливе, адже воно немає потрібних чітких критеріїв для аналізу. У своїй книзі «Царина зображень» американський історик мистецтва зазначає, що об'єкти, які створювалися без художнього наміру також можуть стати мистецтвом через емоційну залученість глядача. А центральним поняттям для розгляду тематики постає «образ» як універсальна форма культурного вираження. Через «образ» автор розширює межі мистецтва для будь-яких зображень, які функціонують у візуальній культурі, «живуть» у часі та просторі та відкриті до переживання. У зв'язку з цим вони не мають однозначного тлумачення [32].

У іншій своїй роботі «Об'єкт дивиться у відповідь: міркування про природу бачення» Елкінс зосереджується на «баченні» – взаємодії між суб'єктом та образом, зазначаючи, що ми бачимо завжди крізь призму культури, досвіду, соціуму та очікувань. Це завжди активний психологічний процес, але неповний і неконтрольований. Оскільки часто використовується для доповнення уявлення про те, ким є суб'єкт. Все ж «бачення» має певні межі через індивідуальне сприйняття. Адже не все можемо чи хочемо бачити або ж не все можемо зрозуміти [33].

Можна констатувати, що концепція Джеймса Елкінса розширює теоретичне розуміння об'єкту мистецтва, виходячи за межі інституцій. Тому і суб'єкт не потребує специфічних академічних знань або інтерпретатора, а може зосередитися на своїх внутрішніх інтенціях щодо об'єкту. Адже «образ», який є виразником взаємодії, оприявнюється незалежно від місця чи контексту.

Отже, смислові межі візуального мистецтва набули ознаки динамічності відповідно до змін сприйняття категорії візуального у суспільстві. Таке перетворення супроводжувалося розширенням досліджень у духовно-психологічному напрямку, що дало змогу враховувати всі групи населення, а не лише тих, які володіють історичним та культурним контекстом. Відповідно сфера візуального стає більш критичною до оцінок за рахунок інтерпретативності, враховуючи множинність поглядів. Звідси візуальне мистецтво функціонує як соціокультурна система, позбуваючись жорсткого розподілу та класифікацій.

ВИСНОВОК ДО РОЗДІЛУ 1

Рушієм до переосмислення візуального мистецтва став простір візуальної культури, який помітно розширювався, проте не завжди заповнювався теоретичними поясненнями. Причину його появи вбачаємо у соціальних трансформаціях. А саме: технологічних, політичних, економічних та культурних безпосередньо. З цього приводу з'являються теорії та концепції, що розглядають мистецтво у розрізі попередньо зазначених сфер суспільства. Як наслідок, у науковому середовищі утворилися зв'язки, які заповнюють простір подібно будові сучасного мережевого суспільства.

Можемо стверджувати про формування нової міждисциплінарної галузі, яка в ході подальших досліджень отримала назву «візуальна культура». Через критику мистецтвознавства, вона постала новим логічним контекстом його аналізу. Тому центральним об'єктом залишилося візуальне мистецтво. Проте також у дещо зміненому вигляді. Адже де-дисциплінарність передбачала вихід за межі «високого» мистецтва та включення до розгляду «низького», що займає значне місце у інших галузях, дотичних до людини. Тобто, межа розділення та класифікації загалом зникли, натомість утвердилася сфера єдиного візуального. Звідси виникла потреба у нових універсальних методах та підходах для аналізу. Вирішенням стала філософія, яка може критично осмислити об'єкти мистецтва, зважаючи на контекст та сенс, а не на техніку та майстерність митця. А також психологія, котра укріпила переорієнтацію на індивіда та його сприйняття творів мистецтва.

Зауважимо, що поняття естетичного повністю не вичерпало себе у класичній теорії мистецтва. Воно зберігається у візуальній культурі як спосіб бачення мистецтва та мова вираження для митців. Для теоретиків естетичне виражене через категорію прекрасного у двох твердженнях – Мистецтво може бути потворним і Прекрасне існує поза мистецтвом.

Зрештою перед візуальною культурою виникають нові й нові виклики та дилемі, оскільки сфера візуального розвивається ще активніше у добу постійної медійності.

РОЗДІЛ II. МАСОВА КУЛЬТУРИ: МЕХАНІЗМИ ТА ФОРМОВИЯВИ

2.1 Становлення та ознаки масової культури в теоретико-методологічній перспективі

Суспільство як соціальний конструкт завжди містить різні групи населення, які різняться за кількістю та впливом. Одним із факторів, що найсильніше впливає на диференціацію є економіка. З розвитком та ускладненням її системи пропорційно збільшувалася кількість соціальних класів, котрі формувалися на основі соціуму та його фінансової спроможності. Проте незалежно від розшарування можна виділити два прошарки суспільства – еліти та маси, де здебільшого еліти, які є меншістю, мали фактичну владу над масами, що становили більшість чисельно.

Такий розподіл ролей зберігався аж до XIX століття. Перетворення структури суспільства відбувалися під час переходу від аграрного способу виробництва до індустріального. Рушієм змін вважатимемо промислову революцію, що призвела до масової міграції селян до міст у пошуках роботи. У книзі «Бунт мас» Хосе Ортега-і-Гасет пише про «перенасичення», «накопичення», які являють собою скупчення людей у новому середовищі. А разом зі втратою зв'язку з попереднім місцем проживання відбувся розпад соціальної ієрархії. Водночас рівень життя підвищується внаслідок технічного прогресу. Дослідник наводить приклад про побутові умови життя: «...у році 1820–му не було більш як десять ванних кімнат у приватних домах у Парижі ... Але тепер маси знають і вживають, з відносною вмілістю, багато такої техніки, якою раніше володіли тільки окремі одиниці» [10, с.23]. Як доречно зауважує Ольга Рилова, Європа на початку XX століття переживає ще й демографічний вибух, як наслідок попереднього фактору.

Таким чином формується масове суспільство, що на думку Ортега-і-Гасета, є нічим іншим як безглуздою й аморальною кризою старого ладу, спричиненою масами або ж «варварами». Відтак автор вводить поняття «гіпердемократії», що позначає нову форму влади, яка розвинулася з ліберальної

демократії як її деградація. Тому маса відібрала владу від інтелектуальних та духовних еліт. Вона не визнає їхньої наявності, бо ідеалом стає тотожність індивідів, асиміляція у терміні «всі», через який часто відбувається маніпуляція. Інші, хто вирізняється можуть бути усунені або ізольовані. Інституції також не беруться до уваги, адже всі дії управління виконуються безпосередньо, без закону.

Суспільний поділ у Ортеги-і-Гасета відбувається за критерієм глибинного ставлення до світу та до себе, де соціальний клас не відіграє жодного значення. Тому еліти, які становлять меншість представляють моральну позицію, котра характеризується аристократичністю духу на засадах інтелекту та етики. А бунтівна та непокірна маса розуміється як домінуючий психотип людини, «... що від себе нічого особливого не вимагають, а що для них жити — це бути щомиті тим, чим вони вже є, без зусилля самовдосконалитись, трісками, що їх несе течія» [10, с.18]. Вона становить переважно середній та нижчий класи, котрі отримали доступ до освіти, але перетворилися у псевдоінтелектуалів. Бо відчули себе на рівні з інтелігенцією тільки по можливостям, не враховуючи емоційного самовиховання та дисципліни. Відповідно для маси втрачають вагу і будь-які ідеали – рівність, права та гідність. Її життя інертне, посереднє та не передбачає самокритики, відповідальності чи свідомості у діях, немов пливе за течією. Тобто, категорії життя аристократів були їй цікаві з позиції матеріальних здобутків і насолод. А культурне та духовне через складність, глибину та відсутність розуміння і творення знецінюються у категоріях історії, традицій. Вона бере те, що хоче та відкидає те, що не вигідне, проявляючи психологію розбещеної дитини.

Маса мислить глобально та не здатна до осмислення, оскільки її «...зміст життя обіймає цілу планету...»[10, с.33] Дослідник зазначає ще одну рису – герметизм, який не дозволяє масі порівнювати себе з іншими тому що, це сприяло б усвідомленню своїх недоліків. Для юрби, яка заповнює простір та вважає себе кращою за минулі часи, такого роду дії стають неприпустимими. Але все ж таки у своїй вищості, у житті без обмежень, маса чується нижчою, бо непевна свого призначення та водночас остерігається власних сил.

Серед переважаючих негативних тенденцій Ортега-і-Гасет переконаний, що поняття «занепад» – це такі перебільшення. Оскільки маси приймають свою епоху та не виявляють бажання жити в одній з минулих. Це є проявом впевненості, життєвої енергії, які рухають суспільство вперед і утверджують його в історії як творче, діюче та живе.

У своїй фундаментальній праці «Бунт мас» автор окреслює нову соціально-політичну трансформацію, яка сформувала індустріальне суспільство, де масова людина переживає кризу внутрішнього ядра, віддаляючись від культурного та духовного. Адже вона зосереджується на кількісних характеристиках, позиціонуючи якісні як другорядні. Загалом Хосе Ортега-і-Гасет попереджає людство про наслідки інтелектуальної і моральної деградації.

Проте втілення такого передбачення тільки частково виправдало себе. У книзі «Настання постіндустріального суспільства» Деніел Белл аналізує сучасне явище масового через осмислення сукупності тенденцій у соціумі. Центральною визначимо інноваційність як необхідний рушій для розвитку. Використовуючи головний ресурс – знання як спадок поколінь, вона зумовлює розвиток технологій, економічне зростання та поступ як такий. Тобто, саме перетворення теоретичного на практичне та дієвість індустріальних мас відбувається становлення нового устрою.

Дослідник виділяє новий соціальний прошарок «клас знань», який заснований на експертності та володінні знанням. Інакше, посткласова еліта є провідною силою, що здійснює стратегічне управління та займає ключові позиції у суспільстві. Це породжує відмінну від індустріального суспільства професійно-інтелектуальну стратифікацію, засновану на рівні освіти, кваліфікації та можливості продукувати нові знання.

Таким чином відбувається ускладнення структури суспільства загалом. Белл зазначає найяскравішим проявом є функціонування інституцій, які є частиною процесів раціоналізації, бюрократизації та інформатизації. Мова йде не лише про зростання кількості інституцій, що поділяються на дрібніші підрозділи, а й про втрату їхньої автономності. Вони діють як елементи в мережі

інформаційного обміну. Це сприяє появі вузькоспеціалізованих фахівців у зв'язку з появою нових сфер діяльності. А метою стає продуктивність, ефективність та передбачуваність, що досягаються завдяки плануванню та статистиці. Відтак відбувається формалізація процедур через впровадження стандартів, протоколів та інструкцій, яка полегшує роботу з великим масивом знань.

Тобто, відбувається утвердження технологічного раціоналізму, який нівелює ідеології, відкидає капітал і працю як ключові фактори для розвитку, а натомість формує логіку організації суспільства засновану на науковому знанні. Впливовим засобом продовження політики є технології як її практичне втілення. Вони присутні у більшості структурних підрозділів суспільства, оскільки містять, аналізують, поширюють інформацію та постають джерелом нових форм праці, комунікації та управління. Белл виділяє три типи технологій як основні сфери їхньої присутності:

1. інформаційні технології – безпосередньо працюють з інформацією як стратегічним ресурсом, тому, крім обробки даних та автоматизації процесів, формують «інформаційне суспільство»
2. технології обробки знань – допомагають у прогнозуванні та оптимізації, інтерпретуванні даних і побудові моделей
3. технології планування і моделювання – займаються системним аналізом, математичним і кібернетичним розрахунком у політиці, економіці та соціології

Таким чином, Даніел Белл дає цілісне уявлення про процеси у постіндустріальному суспільстві та акцентує увагу на особливому класі людей, що володіють науковими або технічними знаннями як нової еліти [20].

Подібну риторику веде і Жиль Липовецькі у книзі «Епоха пустоти», але аспект його досліджень зосереджується на загальному стані соціуму та політичному огляді. Для характеристики обох сфер суспільства автор використовує термін «індивідуалізм», що перестає розумітися як опозиція до масового, проте водночас переходить від колективних цінностей до свободи, самореалізації та задоволення. Так виникла нова форма соціального синтезу, яка

через механізми масового виробництва пропонує людині широку різноманітність продуктів та створює ілюзію свободи вибору, хоча насправді уніфікує та керує нею. Тобто, масовість як стандартизація поєднується з логікою індивідуальності як самовираженням. Липовецькі визначив цей соціокультурний феномен як масовий індивідуалізм, де унікальність розглядається як центральне прагнення індивіда. Для реалізації бажаного він добровільно погоджується стати підвладним системі «м'якого» контролю, яка здійснює несвідомий примус за допомогою медіа, розваг та моди. Через створені образи про продуктивність, ефективність та щастя, які заохочують до самопідпорядкування, породжується ефект замкнутого кола: чим більше індивід намагається втілити свою винятковість, тим більше занурюється в регламентовану систему норм та ідеалів.

Загалом презентоване дослідником у праці «Епоха пустоти» діалектичне явище у постіндустріальному суспільстві становить парадокс культурної логіки опосередкованих зв'язків між індивідом і масовою культурою, які розглядаються у межах структурних антиномій – свобода і контроль, унікальність і повторюваність, естетика і підлеглість. Це утверджує появу та розвиток гнучких, естетизованих форм соціальної інтеграції, в яких індивід сам погоджується на участь у системі, що його формує [40].

Отож, трансформація суспільства зумовлена змінами у соціальній ієрархії, комунікаційних технологіях та механізмах культурного відтворення призводить до становлення масової культури як такої. Відповідно можемо спостерігати зниження культурного бар'єру між низьким і високим, домінування принципів розваги, тиражованості й комерціалізації, а також переорієнтація культурного змісту на масове споживання з мінімізацією когнітивного та естетичного зусилля. Це в свою чергу перетворює культуру зі сфери індивідуального пошуку на інструмент колективної ідентифікації й соціальної стабілізації. Тому масова культура розуміється як соціокультурний інструмент, який формує спільне символічне поле для індивідів, уніфікуючи їхній досвід, емоції та уявлення.

2.2 Глобалізаційні модифікації сприйняття візуального в культурі

У новому суспільному ладі, побудованому великою мірою на засадах масової культури, виникла потреба у візуальних засобах, котрі б відображали його ідеї, заклики та запити, сприяли ефективній комунікації з соціумом. Аспект економічних відносин під впливом явища споживацтва вносить свої корективи на мистецькому ринку. Відповідно змінюється і саме розуміння твору мистецтва, що у глобальному просторі технологізації та інформатизації водночас зачіпає питання про місце творця та спостерігача. Тому перед нами постають засадничі питання – Як трансформується простір культурного? Чи зберігається мистецтво як культура самовираження? Або ж цінність залежить від вартості?

Як зазначає Жан-Луї Комолі, з початку другої половини XIX століття відбувається «шаленство видимого» – інтенсифікація процесів візуалізації, яка є постійним елементом модернізаційного розширення у просторі і часі [24, с.122]. А Деніел Бурстін означив такий поступ як «Графічна Революція», що з розвитком медіа розгортається певною формою кризи [22, с.13]. Часто вживаним є визначення «іконічний поворот», що для Готфріда Бьома розуміється як зміщення науки про мистецтво (Kunstwissenschaft) до науки про образи (Bildwissenschaft) у контексті гадамерівської герменевтики, уникаючи політичних конотацій та критичних парадигм [56]. Проте найбільш вживаною вважається назва «пикторальний поворот», яку ввів американський теоретик В. Дж. Т. Мітчелл у книзі «Теорія картин». Звідси ж постає поняття «образу», яке для нової візуальної епохи становить ідеологічно навантажений культурний конструкт, який функціонує у міждисциплінарному вимірі [45].

Брюховецька Ольга простежує, що хоч візуальний образ і є виявом позитивних процесів, що співвідносяться зі становленням нової епохи, але можливість його використання владними структурами задля маніпуляцій, створення ілюзій та притуплення критичного мислення викликають занепокоєння [5].

З цього приводу пише американська політична теоретикня Джоді Дін, критикуючи уявлення про те, що візуальні образи у будь-якому разі ведуть до маніпуляції. Перш за все вона визначає ключовий концепт – «комунікативний капіталізм», де інформація не веде до дії, а є самодостатнім видовищем. Адже у цьому режимі інформаційне перенасичення стає механізмом відволікання. Дослідниця переконана, що у потоці інформація швидко споживається та забувається, бо розчиняється у словесно-візуальному шумі і таким чином знижує здатність до концентрації та критичного мислення [29]. Тут можемо побачити діалектичний закон, суть якого полягає в тому, що «...нагромадження дрібних, спочатку непомітних кількісних змін на певному етапі неминуче призводить до корінних, якісних змін, внаслідок яких одна якість поступається місцем іншій» [16, с.103-104].

Варто розглянути ще одну характеристику образу в межах «візуального повороту» – дієвість. Вона втілюється у перформативному характері та здатності викликати емоції, впливати на поведінку та змінювати сприйняття. Це зумовлює потребу у поглибленні інтерпретації, котра не спроможна охопити аналіз впливу дії [5, с. 147-148].

Хосе Естебано Муноза в контексті окресленої проблематики наголошує на тому, що відбувся перехід у розумінні образу – від «що це означає?» до «що це робить?». Таким чином, розширюється критичне бачення, яке, не тільки розглядає системи знаків, а й включає сферу матеріального, що проявляється у впливі та дії. Це спонукало дослідника звернутися до письменниці Сильвії Вінтерс і створити операцію – дешифрування – котра здатна з'ясувати механізм роботи самого процесу символічної містифікації, який виконує образ. Окрім цього, у своїй концепції Муноза наділяє образ пікторальним інтелектом, що дає йому здатність мислити візуально, а також виконувати низку таких дій як імітація, приваблення, заміщення реального, створення ілюзій і викликання емоцій у глядача. Цей підхід кубинсько-американського науковця демонструє функціонування візуальної влади, яка не обмежується лише значеннями і потребує нових методів аналізу [48].

Детальніше концепцію «пiкторального iнтелекту» розвивають Свiтлана Альперс i Майкл Баксандал. Для них образ не потребує особливої iнтенцiї митця чи культурного контексту, бо є автономним iнтелектуальним актом, котрий бере участь у пiзнаннi свiту специфiчними вiзуальними засобами. Вiн може стверджувати, показувати, структурувати простiр i формувати досвiд. А мистецтво як iнструмент образного мислення вважається самодостатнiм способом «мислення у зображеннях». Тому воно як безпосередньо i самi образи не пiдлягають прочитанню чи iнтерпретацiї з позицiй текстової моделi європейської естетики. Внаслiдок iдеї дослiдникiв-мистецтвознавцiв утверджується теза про невичерпнiсть зображення словами, де образ дiє i переконує своєю видимiстю та композицiєю [18].

Дослiдникiв також турбує питання розрiзнення вiзуального як риси сучасної епохи, що через медiа перенасичує простiр соцiуму образами чи як унiверсальний метод вивчення культури, що може застосовуватися до будь-якого iсторичного перiоду. Вiдтак, за допомогою аналізу в iсторичному розрiзi, простежуємо тенденцiї до розумiння мистецтва не iзолювано i в попереднiх столiттях. Тому можемо стверджувати, що вiзуальнiсть – це унiверсальна властивiсть людського сприйняття, яке втiлювалася у рiзних формах [18, с. 135-136].

Такого ж висновку доходить Норман Брайсон i вважає, що вiзуальне проявляється як реакцiя науки на явище, яке вже давно стало нормою у масовiй культурi. У своїй концепцiї режим невидимого» вiн використовує два термiни – бачення як елемент класичного мистецтва, що є стабiльним, центрованим, культурно керованим та погляд як конструкт модерну та повсякдення, який характеризується мимовiльнiстю, швидкiстю та тiлеснiстю. Вони протиставляються один одному задля критичного осмислення захiдної традицiї у мистецтвi. Чим автор утверджує думку про iснування та всюдисущiсть саме «бачення», котре дозволяє виокремлювати з потоку образiв тi, що важливи та потрiбнi у конкретнiй ситуацiї. Але водночас не бачити внутрiшнього конструкту через замасковану «природну» видимiсть [23, с. 231].

У подальшому аналізі візуального відійдемо від розгляду механізмів та окреслимо більш загальні тенденції культури у суспільстві. Тому спершу звернемося до аналізу індустрії культури німецького філософа і соціолога Теодора Адорно, який розглядає її як форму глобалізованої візуальності. Вона функціонує згідно з логікою капіталізму. І з цієї причини дослідник вважає, що термін «масова культура» не виражає потрібних наративів як безпосередньо індустрія культури, котра акцентує увагу на контрольованій виробничій природі культурного продукту, що не постає з мас, а приходить як штучний конструкт. Відтак, індивідуальне сприйняття та відчуття замінюються на шаблонні, типізовані образи, які спричиняють втрату критичності та рефлексивності. А ілюзія вибору, що постає перед індивідом є формальним елементом, який все рівно входить до процесу системної уніфікації. Таку глобальність та безвихідність науковець у своїй книзі «Індустрія культури» визначає поняттям «схема масової культури» як регулярне перед-формування візуального досвіду суб'єкта. Він нав'язується та спрощується до рівня автоматизму. Здебільшого ефект досягається завдяки візуальним комфортним середовищам, котрі дозволяють розслабитись та відкинути думки, спрямовані на осмислення становища. Як наслідок, людина перетворюється на пасивного споживача образів і відкидає можливості взаємодії з ними.

В контексті критики індустрія культури розуміється дослідником як нова форма міфу, яка легітимізує приховані структури впливу. За допомогою образів, що не піддаються сумніву та ритуалу повторюваності формуються ідеологічні конструкції, котрі можуть сприйматися лише на емоційному рівні, бо передбачають сліпу віру. Фактором, який сприяє несвідомому засвоєнню інформації у капіталістично-медійному міфі є розмивання історичної конкретики через узагальнення у стандартних архетипів і сюжетів. Звідси, логічним елементом, що присутній як у традиційному міфі, так і у масовому середовищі постає наявність «священних» об'єктів – товарів – які потребують демонстрації для визнання сили, вищості та статусу.

У системі глобалізованої індустрії головними стають ефективність, передбачуваність та керованість, котрі підтримуються адміністративними інститутами через процеси обмеження та уніфікації. Така позиція позбавляє культуру значення естетичного сенсу, а натомість перетворює її на частину соціального механізму, який за допомогою об'єктивізації відкидає будь-які форми істин. Адорно зазначає, що «культура стає функцією – так само як транспорт чи утилізація відходів» [17, с.100]. Тобто, вона більше не є автономною сферою, а суто в ролі інструмента для управління сприйняттям. Це приводить науковця до думки, що єдиним шляхом до порятунку культури є опір раціональному адмініструванню, де мистецтво має постати складним та ірраціональним.

Загалом Теодор Адорно окреслює стандартизовану культуру, яка підпорядковується механізмам глобального та з простору самовираження та свободи трансформується у алгоритми контролю, використовуючи візуальну мову.

Продовжуючи задані вище наративи, роздуми Катерини Гончаренко спрямовані на встановлення провідних тенденцій візуального внаслідок капіталізму. Тому в першу чергу вона зазначає, що постать творця стає неважливою, оскільки зацікавлення становить продукт діяльності, визначення котрого постає через елементи креативності. Відповідно увага на виробництві та збуті породжує явище гіпермобільності, яке поширюється на всіх суб'єктів взаємодії та «...тиражує множинність...встановлює й правила за якими розвивається культура» [6, с.18]. Таким чином відбувається стирання меж культурного простору між мистецьким і економічним.

Позитивним аспектом в контексті глобалізації Гончаренко виділяє «саме відхід від транскультурних процесів і пошук ідентичності через звернення до національних, етнічних явищ» [6, с.18-19].

У підсумку дослідниця стверджує, що сучасна візуальна культура є новим типом візуального досвіду, який експериментує з образами та ідеями у

соціальному просторі, щоб знайти сенс та визначити, що варто залишити у культурному середовищі [6].

Наступним розглянемо осмислення сучасного стану суспільства бельгійського соціолога культури Паскаля Гілена. Він розгортає свої думки довкола поняття «креативності», яка постала вимогою сьогодення та займає місце майже у всіх суспільних сферах життя людини, бо її сприймають як позитивну якість. Дослідник пише, що креативність почала трансформуватися у 1970-их роках. Цьому передусім сприяв злет культурної економіки та креативної індустрії.

Відтак «нову візуальність» Паскаль Гілен бачить у момент остаточного утвердження медійних образів над візуальним мистецтвом на початку XXI століття. Оскільки класична візуальність не здатна забезпечити таких потужних вражень, або ж інакше «перформативності», як це робить індустрія розваг.

Причинами встановлення нового сприйняття автор називає низку політичних подій та економічний крах, які поєднуються у терміні «знесення». Такого роду явище супроводжувалося зміною полярності світу, де фіктивне стає реальним і навпаки. Гілен ще визначає його як «розірваність».

У вирі становлення нового суспільного ладу дослідник виділяє ірраціоналізм, що виявляється у все більшій схильності точних сфер до творчої діяльності. У своїй книзі «Креативність та інші фундаменталізми» він вказує, що фінанси опираються на культурну інтерпретацію, а інвестування стає творчістю, що породжує фікцію загрозову для реальності. Тобто, показ діяльності заміщує виробництво та ефективний поступ. А це в свою чергу породжує тотальну міфологізацію суспільства, яка через віру веде до зневіри і все одно продовжує діяти. Бачимо це як своєрідну боротьбу із тінню.

Щоб вийти за межі згаданої ірраціональності та відчути реальність, Паскаль Гілен пропонує тільки один спосіб – креативність, яку вже можна простежити через креативні індустрії та «креативний капіталізм» Білла Гейтса. Проте досягнення мети значно ускладнюється факторами глобалізації, що творить єдину культуру та технологізації, яка виявляється у мережевому

сполученні користувачів інтернету. Таким чином сформувалася горизонтальна площина – мережа, що тримається на адаптивності та посередності через страх вертикальної боротьби між уявним і реальним.

Як зазначає автор, зміни у суспільно-політичній площині пропорційно впливають і на інституції, які з часів виникнення були основними у творенні та демонстрації візуального мистецтва. Наприклад, музеї ставали метою для митців, спонукали їх до вдосконалення своїх навичок та стилю, оскільки тільки найкращі мали змогу експонувати твори. Це формувало жорстку конкуренцію та ієрархію стосунків, що спиралася на повагу та довіру до старшого (авторитету) у мистецькій сфері. Адже його досягнення та знання принесли йому визнання. Такий механізм, пише Гілен, дозволяв оцінювати і розвивати креативність, яка ставала фактором продовження класичної візуальності.

Також вертикальна традиція цінностей передбачала якість як вияв майстерності, проте у зміненому соціокультурному просторі бачимо її знецінення та погіршення. Натомість постає і вимірюється кількісний показник, за яким оцінюють успішність творця чи твору. Соціолог культури наголошує, що така тенденція стирає та узагальнює культурні відмінності через чисельне охоплення. Цьому сприяє і мережевість, яка розчиняючись у горизонтальній структурі, породжує запити на універсальність і міждисциплінарність. Тому можемо спостерігати втрату культурної ієрархії, що демонструє одну з ключових проблем сучасності – брак саморефлексивності.

Творча особистість у наш час перестає бути лише митцем. Задля визнання та успіху вона також повинна стати підприємцем, який будує зв'язки і через них дбає про поширення і реалізацію своїх творів. Тобто, індивід потрапляє у ситуацію сам на сам, де цінності свободи і самопорятунку є ключовими для провадження подальшої діяльності. Першочергово це стосується більше економічної сфери, ніж мистецької, оскільки мережеве суспільство, побудоване на ринкових засадах, визначає орієнтацію на задоволення потреб і вирішення проблем споживачів. Відповідно креативність також зазнає змін і «...перетворюється на «фінансово обґрунтовану креативність»[7, с.39]. Гілен у

своїй роботі пов'язує нове становище митця зі становленням креативного капіталізму, який нав'язує йому моральний обов'язок персональної відповідальності. В обмін на вдавану свободу, яка реалізується у саморегуляції творча особистість опиняється у позиції «само-невизначеності». Відтак знецінює свою роботу та виконує її задарма або за дуже низьку ціну. У контексті цієї амбівалентної ситуації звернемося до політологині Ізабель Лорей, котра у статті «Віртуози свободи» відзначає: «Фінансуванн власної творчості, примусове й водночас добровільне, постійно зумовлює обставини, у яких людина страждає, але zarazом прагне бути їхньою частиною. Можливо, саме через те творчих працівників, цих вільнонайманих митців, так легко використовувати. Вони начебто мають безконечне терпіння, відтак миряться з обставинами життя і праці, позаяк вірують у свободу й автономію, а ще – у фантазію про самореалізацію»[7]. Звідси бачимо, що положення творчих особистостей значною мірою стає залежним від мінливої мережевої структури.

Ще одним аспектом творчої діяльності є короткотерміновість зв'язків, які здебільшого реалізуються у межах проектів. А французькі соціологи Люк Болтанські та Єва Чіапело уточнюють, що у світі, де домінує індивідуалізм «проект – це підстава і причина для взаємодії»[21]. Але водночас з вигодами як підвищення продуктивності і креативності, можемо спостерігати розумову, соціальну та фізичну експлуатацію через обмеження у часі та високі вимоги до роботи та жорстку конкуренцію. У зв'язку з цим митці часто обирають легший шлях і підпадають під моду чи тренди, які значно спрощують творчість як таку, що передбачає глибину та самоаналіз. Такий вибір ще підлягає поясненню з фінансового боку. Адже оплата за проект не є стабільною, тому творчі особистості під час реалізації поточного задання, весь час перебувають у пошуку наступного. Борис Гройс, німецький філософ, пояснює культурне явище за допомогою часових вимірів: «Кожен проект – це передусім заява про намір зайнятися іншим, новим майбутнім, що мусить настати після закінчення попереднього проекту. Якщо у людей є проект або вони радше живуть проектом, то постійно бачать себе в майбутньому. Працюють над тим, що

невидиме для інших, приховане й не для розголосу. Завдяки проекту можна мандрувати з теперішнього у віртуальне майбутнє, тим самим створюючи тимчасовий розрив між самим собою та іншими...» [35].

Отож, Паскаль Гілен, розглядаючи поняття креативності, утверджує критерії для ефективного функціонування творчості – гнучкість і незалежність (віра, ідеології та переконання), які відкидають будь-які форми критичності. Адже тільки так можна реалізувати креативність заради креативності, мобільність заради мобільності, плинність заради плинності та зміни заради змін, що ведуть до несвідомого [7].

Вальтер Беньямін зміщує увагу на трансформацію візуального об'єкту у глобалізованому суспільстві та його взаємозв'язок з глядачем. Вся концепція розгортається довкола поняття «аури», яке розуміємо як своєрідну неповторну присутність, що поєднується з історією, ритуалом та традицією. Для твору мистецтва вона втрачається після появи засобів механічного відтворення. Кількісне відтворення оригінальної картини позбавляє контексту, а відтак і унікальності. Це, в свою чергу, робить мистецтво доступним для мас і створює глобальне візуальне середовище, де функціонують образи та ідеї на відміну від цілісних картин, які транслиють неповторний досвід. Тобто, постає і нова форма сприйняття творчості – фрагментована та механізована – яка також використовується в політичному контексті для маніпуляцій та боротьби. У своєму есе «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» Беньямін зауважує зміну ролі глядача з спостерігача, який здобуває індивідуальний досвід на масового суб'єкта, котрий активно споживає, критикує, порівнює. Як пише автор: «Пересічним насолоджуються, а по-справжньому нове з відразою критикують» [1, с.72]. Додаючи аспект медіа, бачимо, що увага глядача розсіюється, бо наявність багатьох зображень та образів не дає «належно» відчувати кожен по окремо.

Таким чином представлена концепція зосереджується на впливі технічного прогресу на мистецтво, що зачіпає всю сферу взаємозв'язків, порушуючи встановлені «класичні» процеси творчості та оцінки.

Британський арткритик Джон Берджер у своїй книзі «Як ми бачимо» продовжує розвивати ідеї Вальтера Бенґяміна та займає позицію, що візуальне сприйняття передує словесному. Спираючись на живописну європейську традицію, він демонструє твердження про взаємозв'язок між баченням і знанням, яким завжди бракувало визначеності. З цієї причини слова не можуть передати спектру відчуттів, що у нас викликають ті чи інші предмети. Тому дослідник вводить своєрідного посередника, що здатен визначити та тлумачити об'єкти – віру (як релігійна, так і епістемологічна). Відтак, «кожне зображення втілює певний спосіб бачити...чиєсь бачення»[1, с.14]. Але не менш важливим вважається сприйняття зображення глядачем через призму його соціальних стереотипів, власного досвіду або нав'язаних уявлень у вигляді культурної містифікації, яка може вдаватися до цілеспрямованої маніпуляції. Берджер здебільшого розглядає саме історичну містифікацію, що зумовлюється недостатнім знанням минулого. На думку дослідника, явище візуального мистецтва присутнє у кожному творі, але в різній мірі. У живописних полотнах, де присутня лінійна перспектива, котра дає тільки один фіксований погляд на світ і ставить суб'єкта у центральну позицію, сприйняття можливе в одному варіанті. Але ситуацію змінює винахід фотоапарата, який відокремлює глядача від твору мистецтва. А також дозволяє організовувати візуальне поле так, як мережу рухомих, контекстуально незалежних образів, які відкриті до множинного тлумачення. Тобто, з'являється можливість багатьох трактувань і відповідно маніпуляцій.

Поява засобів відтворення безпосередньо трансформувала і категорію неповторності, яка була притаманна картинам – з унікальності як втілення сакрального, що було ознакою автентичності, незамінної присутності в конкретному часі й просторі перетворилася на унікальність як рідкісність, представлену оригінальною картиною. Іншим боком є поширення репродукцій, що створюють симулякр, відриваючи від першопочаткового контексту, часто фрагментуючись окремими образами. Як пише Берджер, «репродукція не лише відсилає до свого оригіналу, а й стає точкою відліку для інших зображень» [1,

с.33]. Таке кількісне розповсюдження позбавляє автентичний твір влади, що оприявнювалась через фізичну форму. Адже важливішим наразі є враження, зручність та впізнаваність. Це, в свою чергу, формує відмінний механізм оцінки вартості мистецтва на ринку, який орієнтується на історичне значення, іменем автора, пов'язаною подією або підвищення соціального статусу. Таким чином у глобальному середовищі найважливішим для картини стає медійна видимість через резонанс.

Згідно з концепцією Джона Берджера, розуміємо, що твори мистецтва не можна розуміти так само, як до технологічних і світоглядних змін. Бо тиражування дозволило розподіляти владу, яка раніше належала одному соціальному класу та позбутися «святості», яка перебирала глибину значень. Однак доступ до так званого «високого» мистецтва не зацікавив маси, тому що їхню увагу привертає мова зображень, яка використовується для конструювання значень, переконання і формування досвіду. Тому всі процеси обернулися політичними питаннями (хто? з якою метою?) [1].

«Зміна однієї сфери суспільства призводить до зміни всіх інших» – таку тезу можемо визначити провідною, спираючись на опрацьовані у підрозділі концепції візуального. Адже явище глобалізації, яке виконує функцію зрівняння та уніфікації соціальних відмінностей, надає масам раніше недоступний соціокультурний досвід, що приносить суттєві трансформації структур, механізмів і цінностей.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

Масова культура як феномен новітньої доби пройшла всі етапи появи та становлення, які викликали як негативні реакції, що були спричинені передчасним висновком про занепад і кризу духовного життя, так і позитивні, які у свободі бачили велике майбутнє. Попри всі здогадки справжню сутність можемо побачити у історичному розвитку – з XIX століття до сьогодення.

Процеси глобалізації та індустріалізації встановили світогляд, за якого закони ринку та комерційна логіка диктують смисли. У суспільстві відповідні тенденції підтримуються механізмами стандартизації, доступності та повторюваності, спричиняючи спрощення культурних кодів і змістів, і засобами медіа технології, які їх безпосередньо втілюють. Відтак всі сфери діяльності людини розглядаються з позиції вартості та популярності, яка її формує.

Складова візуального мистецтва не стала винятком. Окрім зміни форми вираження ідей з початком модерну, твори вийшли за межі класичних інституцій та зазнали трансформації через сприйняття. А завдяки появі репродукцій важливими стали не тільки історичний контекст і майстерність творця, а й представлення у соціумі та пов'язані події для привернення уваги. З цього приводу Джон Берджер згадує, що ескіз Леонардо да Вінчі «Свята Анна з Богородицею, немовлям Христом та Іваном Хрестителем» уславився тільки після того, як «один американець схотів придбати її за 2,5 мільйона фунтів.» [2, с.27] На прикладі бачимо, що в постіндустріальну епоху не існує відокремлених сфер суспільства. Все пов'язане зі всім через мережеві структури. Не важливо чи відбувається це всередині локального (мистецтво – творчість – митець – глядач), чи на глобальному рівнях. Однаково «мистецтво розчиняється наче таблетка аспірину в стакані води» [56].

РОЗДІЛ III. КУЛЬТУРНИЙ СУБ'ЄКТ НОВОГО ТИПУ: ОСОБИСТІСТЬ ЯК КАНАЛ АФЕКТИВНОГО РОЗПОВСЮДЖЕННЯ МИСТЕЦТВА

3.1 Конститування культурного суб'єкта нового типу в контексті масової культури

З точки зору історії й культурології, мистецтво завжди відігравало важливі суспільні функції – сакральну, репрезентативну, критичну – які разом з естетичним задоволенням надавали власнику владу. Усвідомивши вагомість і можливості творчості вищий прошарки суспільства зробили її власним надбанням, часто для демонстрації статку, соціального статусу або для задоволення відчуття привласнення. До прикладу період Відродження, коли впливові родини Італії такі як Медічі та Сфорца були меценатами для найвідоміших художників періоду – Сандро Боттічеллі, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело Буонарроті та Рафаель Санті [8]. А на іншому боці Європи поширеним було проявляти власну могутність через портрети та натюрморти, зображуючи предмети розкоші [2]. Відтоді мистецтво остаточно пов'язується з політичним та економічними аспектами. І така тенденція зберігається і до сьогодні, але в дещо зміненому вигляді.

Ми вже з'ясували лад сучасного постіндустріального суспільства, де з появою медіа, утвердженням механізмів масової культури та процесами глобалізації цінність мистецької одиниці стала визначатися популярністю творця, зображуваного чи ідейного змісту. Вона перетворилася на товар, який перш за все має бути впізнаваним, спричинити резонанс.

Це спонукало культурологиню та науковицю медіа Маккензі Уорк у своїй статті «Цифрове походження та твори мистецтва як похідні» визначити новий тип мистецтва – похідне, яке розвивається довкола поняття «цитати» як способу легітимації мистецької цінності. На основі концепції Беньяміна, вона стверджує, що відтворення трансформує ауру мистецтва, бо копія може передувати оригіналу і створювати його провенанс. Також за допомогою цитат можна створювати симулякри, які будуть відсилати до певних постатей, подій

або інших творів мистецтва. Тобто, мова йде про метарефлексивний рівень цитування, що осмислює зв'язки з мистецьким твором не тільки через глядача та митця, а й інших постатей, котрі певним чином дотичні до нього [44].

3.2 Особистість як канал афективного розповсюдження

З розділу 2 нам відомо, що у мережевій структурі суспільства одні зміни породжують інші. У контексті похідного мистецтва нас цікавить суб'єкт мецената, що безпосередньо залучений до популяризації мистецтва. Його трансформація відбувається у соціальних мережах, які дозволяють так само безкорисно, як і в класичній фінансовій підтримці розвивати мистецтво. Зазначимо, що через медіа зазвичай не поступає матеріальної допомоги, але вони функціонують як галереї нового типу, які за мету мають зробити твір мистецтва впізнаваним, переважно завдяки авторитетам, які забезпечують так званий «соціальний капітал».

Розглянемо на прикладі лідера та учасника гурту BTS Кім Намджуна (RM), який є не тільки меценатом, а й колекціонером мистецтва та інфлюенсером, що дозволяє йому глобально впливати на аудиторію фанатів. Сам себе він вважає ентузіастом мистецтвах [37]. У своєму Instagram акаунті та відео блозі на каналі гурту артист демонструє твори мистецтва, які його надихають на пісенну творчість, допомагають знайти відчуття рівноваги між роботою та повсякденням, спонукають розвиватися і ставати кращою людиною [50, с.48]. Його захоплення мистецтвом на просторах Інтернету визнають і культурні інституції. Так 27 липня 2021 року Лондонська Національна галерея опублікувала твіт, де вказала, що улюбленим художником південнокорейської знаменитості є Дж. М. В. Тернер, відразу після того, як він зазначив інформацію на інтерв'ю на BBC1 Live Lounge [15].

Згідно з виданням Tatler Asia ще одним аспектом культурної діяльності Намджуна є залучення художників для малювання обкладинок для його пісень, оскільки так він найкраще може себе транслювати. Спостерігаємо таку взаємодію з Мун Сок Сіком, який створив ілюстрацію до пісні «Bicycle». Також

звернемо увагу на відеокліп на пісню сольну «Indigo», який знімався у Художньому музеї Dia:Beacon, відображаючи митців – Ден Флавін, Річард Сера тощо – чиї роботи там демонструються. РМ згадував, що таким чином хотів донести історичну цінність будівлі та творів мистецтва.[50, с.47]. У відповідь про нього схвально відгукуються працівники сфери культури: «Спостерігаючи за айдолом–співачом, який невпинно стежить за корейським мистецтвом, я подумав, що корейський світ мистецтва не позбавлений свого майбутнього.» – Лі Син Хьон, художній керівник арт-центру Jeongdong 128[34]. Намджун долучається і до міжнародних художніх ярмарок. Зокрема, Делія Гаррінгтон пише, що знаменитість «під час Art Basel ... представив низку робіт сучасних корейських художників, зокрема Ю Йонгкука, Лі Син Чжо, До Хо Соха та Нам Джун Пайка»[36]. Саме тих, які є в його колекції. Така різноманітна активна діяльність відповідає темпу глобалізаційного часу, який водночас характеризується з поверхневистю та несвідомими інтенціями по типу «дія заради дії».

Але з численних висловлювань для видань бачимо протилежне. Намджун каже, що для нього важливо відчувати простір, де знаходиться твір мистецтва, бо так він зможе відчувати його позачасовість[42]. У GQ Japan (листопад 2023) під час розмови з Хіроші Сугімото він наголосив, що часто думає про те, чому людям потрібні мистецтво. А в інтерв'ю для Vogue Korea знаменитість конкретизує свої уподобання до живопису та ремесла, саме у музеях, адже це дозволяє відчувати мистецтво. Ще одне підтвердження розуміння духовної сфери у мистецтві зустрічаємо на сторінках Vogue Korea, де артист пише те, що «мистецтво зрештою походить від життя»[39, с.190] і тому він «не бажає займатися музикою заради музики, мистецтвом заради мистецтва»[39, с.190]. Відтак ключовою фразою він визначає: «Життя з мистецтвом – це як ділитися частинкою душі»[50, с. 48], яка корелює як з його публічною діяльністю, так і особистими зацікавленнями.

Таким чином Намджун дбає про своїх фанатів, даючи їм доступ до мистецтва через Instagram, де можемо помітити картини від Пікассо та Ель

Греко до Нам Джун Пайка та Такаші Муракамі[11–14]. Знаменитість бажає, щоб аудиторія так само, як і він отримувала від художніх творів задоволення та почала більше цікавитися мистецтвом[39]. А на запитання: «Яку пораду ви можете дати своїм шанувальникам або іншим людям, які зацікавлені дізнатися більше про мистецтво, але не знають, з чого почати?» арт-інфлюенсер відповів, що їм варто не просто сприймати потік мистецьких об'єктів, а знайти той тип мистецтва, який більше до вподоби і так почати досліджувати сферу[37]. До цього врахуємо регулярне опублікування дописів у Instagram з 47 мільйонною аудиторією, де переважна більшість публікацій постають у формі фіксування життя та містять щонайменше одне фото твору образотворчого мистецтва.

Шанувальники відкликаються на старання артиста. Наприклад, одна з фанаток у своїй статті «Мистецтво RM: перспектива» пише, що з 2017 року відчула любов Намджуна до мистецтва. З появою профілю у соціальній мережі вона спеціально сідає подивитися і розшифрувати картини, які їй подобаються. Його транслювання мистецтва спонукало авторку переосмислити свою ідентичність та вплив історії на сучасну творчість її рідної країни Кенії[43]. А у обговоренні «Ніжна любов Намджуна до мистецтва (і що це означає для мене як фанатки K-pop)» користувачі зазначили, що почали вважати мистецтво менш лякаючим та претензійним, позбавилися упередженості щодо «високого» мистецтва, адже їхній кумир продемонстрував їм новий спосіб любити творчість. Таку ж думку висловила дилер мистецтва Пак Кьон Мі: «Він руйнує бар'єр між мистецькими установами – галереями та музеями – і молоддю»[52]. У коментарях до статті New York Times зазначили, що стали більше щиро цінувати мистецтво крізь почуття та не перейматися інтелектуальною неповноцінністю[9]. Прозвучало навіть припущення, що нове розуміння та взаємодія трансформують капіталістичні засади культури[52].

З цього приводу зауважимо, що Кім Намджун немає спеціальної мистецької освіти та бачить себе у статусі аутсайдера, а тому не претендує на науковість. Проте внаслідок широкої та активної діяльності, постійних досліджень творчості митців його фанатська база вважає його

арт–експертом[52]. Таким чином завдяки механізмам дії похідного мистецтва через свідомість та відчуття південнокорейській знаменитості вдалося створити резонанс у суспільстві, що сприяє його інтелектуалізації та самоусвідомленню.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III

Історична взаємодія мистецтва та донаторів ґрунтувалася на засадах вимоги для обох сторін. Але у глобалізованому та медіатизованому світі, де фінансове не несе жодної інформації, крім показу багатства. Це тільки сприяє традиції розподілу на «елітне» та «масове» мистецтво. Про це пише Діана Крейн, коли виокремлює прошарок мегаколекціонерів, які купують мистецтво задля реалізації у голодних до товарів масах. Вони використовуючи сучасні ринкові відносини, створюють ілюзію причетності до творів мистецтва для решти соціуму, який не володіє активами вартістю щонайменше 30 мільйонів доларів – ключовий фактор приналежності. Репродукування та тимчасова можливість зустрічі з об'єктом не задовольняє духовної потреби людей, за якою вони першочергово приходять. Навпаки вона спонукає їх до повторної дії, залучаючи до циклу споживацтва[].

З цієї позиції публікація Кім Намджуна може здатися тим самим. Проте головна відмінність в тому, що людина не витрачає жодного свого ресурсу, а навпаки поповнює його за рахунок жесту поділу – приєднання до досвіду іншого без зобов'язань та без володіння, але з довірою. Таким чином проявляється «м'яка сила», що заманює спокоєм і рівновагою серед безперервного потоку інформації та метушні. Митець ніби демонструє, що фінанси є другорядними, а на головному місці знаходиться особистий зв'язок з глядачем. Це дозволяє зосередитися на індивідуальному та переосмислити за допомогою твору мистецтва певні аспекти життя, наслідуючи RM через вибір твору за критерієм емоційного переживання, а не цінності чи вартості у суспільстві. Відтак помічаємо, що мистецтво більше не надає власникові статусу, все відбувається навпаки – через надання власних сенсів об'єкт набуває вагомості. Адже так працюють механізми похідного мистецтва. Тобто, трансформація меценатства постає новою естетикою особистісної участі в культурі, де Намджун є публічним інтерпретатором або ж своєрідним медіатором між приватним і публічним.

ВИСНОВКИ

Робота була націлена на аналіз соціокультурних явищ у суспільстві, щоб простежити проникнення, закріплення та вплив візуального з періоду індустріальних змін до сучасності у різних сферах життєдіяльності людини – економічній, політичній, соціальній, технічній, медійній. Таким чином вдалося сформулювати нову форму культурного посередництва через постать південнокорейської знаменитості як представника еліти – Кім Намджуна – та зафіксувати реакцію мас, що в більшості становить його фанатську базу.

Теоретичним підґрунтям дослідження стали концепції з естетики, філософії, аналітики та соціології, що за мету мали сформулювати чітке бачення ключових явищ та чинників, які вплинули на трансформацію процесів взаємодії у соціумі між об'єктами мистецтва та суб'єктами, представленими різноманітністю груп і прошарків та однаково важливими для утвердження остаточної позиції. Це дозволило встановити, що духовне сприйняття чимдалі набуває більшої ваги для розуміння мистецтва і зумовлене модернізаційними процесами, які передбачали вихід за усталені рамки та класифікації «класичної» школи науковців.

Представниками напрямку інституціоналізму, функціоналізму, номіналізму та формалізму було розглянуто твори мистецтва як зв'язку об'єкту та суб'єкту через категорії формального вираження, емоційного переживання та історичного. Така широка оцінка здійснювалася внаслідок зміни у мистецтвознавстві, яке, розширюючи межі взаємодії, поєдналося з іншими науками задля розгляду нових перспектив та уворило візуальну культуру. Відтоді візуальне у різних контекстах демонструє інтерпретацію візуальних образів, що формують соціальні цінності та норми. Або ж, як пишуть Бойлен та Мітчелл, приходить усвідомлення не тільки статичної природи мистецького об'єкту, а й дієвої, що здатна впливати і формувати уявлення про ті чи інші речі.

В контексті теми варто наголосити на розподілі Ірини Бондаревської. Оскільки у головному об'єкті аналізу у Розділі 3 поєднуються обидва види визначених суб'єктів – колективний у ролі любителя мистецтва і одиничний як знавець теорії мистецтва – які представляють інтуїтивне та логічне відчуття.

Бачимо, що несвідоме передує свідомому розумінню мистецтва та спонукає до глибшого його вивчення. Підтвердження знаходимо у словах Бенедетто Кроче, який вважає кожен твір унікальним актом духу.

З аспекту суспільних змін було доречно проаналізувати попередній етап розвитку, що Хосе Ортегою-і-Гасетом визначався безнадійним, деградуєчим та бунтівним у контексті становлення мас, технологічного покращення та втратою еліт фактичної влади. Така ситуація передбачалася дослідником як початок занепаду людства. Натомість постіндустріальне суспільство, яке постало наступним установило напрям ще ширшого технологічного та економічного поступу, що в свою чергу спричинив цілісні трансформаційні процеси у сприйнятті навколишньої дійсності. Саме в цей період спостерігаємо становлення мережевих зв'язків, які за структурою є горизонтальними та аналогічними до функціонування інтернету – ключового винаходу епохи. Відтак економічна сфера реалізується у ринкових відносинах і встановлює культуру споживацтва. А для індивіда як одиничного суб'єкта, що безпосередньо бере участь у системі глобального – це передбачає залежність на економічному і моральному рівнях.

Таким чином за словами Даніела Белла виник новий соціальний прошарок – клас знань, який по можливостям і спроможностям займає позицію між елітами та масами, хоча часто також ототожнюється з трансформованими масами. Він втілює інтелектуальні надбання у практичну діяльність, тому можемо його вважати новим соціальним класом, який поєднує елементи рутинної фізичної праці з індустріального періоду та постійний розвиток здібностей з постіндустріального. Це дозволяє класу знань створювати інституції, які підтримують новий суспільний устрій та водночас здійснює управління ними.

Попри всі поділи, у соціумі простежується тенденція до індивідуалізації, яка, як ми вже з'ясували, є умовною, адже масова культура найкраще відповідає умовам сучасного постіндустріального середовища. Тому Теодор Адорно зауважив, що доречнішою назвою буде індустрія культури, що відтворює у мистецтві фінансові та політичні механізми, які нівелюють смислову глибину, критичність та унікальність. В результаті поєднання з'являється явище

репродукції, яке супроводжується перетворенням цілісного твору мистецтва на образи, а з урахуванням швидкості функціонування, людина отримує набір симулякрів, що дають тимчасове відчуття володіння та значущої дії. Це призводить до втрати сакральності та сприйняття об'єктів творчості як даності, елементу повсякденності.

Від цього також страждають інституції, які досі закріплюють за собою роль чогось привілейованого, сакрального і тим самим не здатні ефективно підлаштовуватися під суспільні трансформації. Вони, пропонуючи духовний простір і пряме сприйняття твору мистецтва, згідно з усталеним уявленням передбачають попередні знання та інтенцію до взаємодії. Внаслідок цього вони важко підлаштовуються до функціонування у структурі як елемент глобалізаційного інформаційного потоку, який першочергово забезпечує короточасні емоції.

За допомогою концепції Паскаля Гілена ми збагнули маніпуляцію термінами у просторі мистецтва, що здебільшого стосується митців. А саме, креативність набуває інноваційної функції, за якою ховаються удавана свобода та само-невизначеність, котрі все ж сприймаються як позитивні завдяки маніпуляціям. Вимога креативності мовби передбачає безперестанну роботу, яка у своїй інтенсивності не дозволяє створювати постійні зв'язки, котрі б сприяли утвердженню якісних характеристик, а не кількісних. Це становить ще одну прикметну рису культурної індустрії – масштабність роботи, яку бачимо у тиражуванні знецінює вартість. Єдиним варіантом, який здатен вплинути на розподіл грошей та роботи для митця є розголос, увага до його творчої діяльності, що завдяки наявності медіа здатна реалізуватися через соціальні мережі. Таким чином утверджується похідне мистецтво, яке завдяки взаємодії усіх компонентів має змогу привернути увагу до конкретного твору, навіть без певного роду дотичності.

У ході аналізу нової парадигми фіксуємо схожість – як митець перебирає на себе декілька ролей, так і особа мецената набуває нових рис, які органічно поєднуються у соціумі завдяки механізмам мережевого середовища.

Послугуючись новими медіа та інституціями, сформована культурна особистість будує зв'язки між ними та допомагає інтегруватися у систему «класичним» інституціям, ніби знімаючи з них клеймо недоступності та приналежності до «вищого» класу.

Відтак трансформації підлягає категорія індивідуального, яка встановилася у глобалізованому середовищі. Вона стала більш осмисленою, такою, що спонукає до саморозуміння та втратила асоціацію з самотністю. Індивідуалізація набула форми простору, де можна зупинитися між усією швидкою інформацією та образами, при тому не втрачаючи орієнтації у актуальних трендах та тенденціях. Деякі з розглянутих нами дослідників наголошують, що це призводить до локалізації культури, яку вже можна простежити у творчості.

В контексті розгляду явища варто з'ясувати чи є новий тип культурного суб'єкту одиничним феноменом, чи буде поширюватися та призведе до творення нового соціокультурного порядку. На це безпосередньо впливає традиційна культура – корейська – в якій виховувався суб'єкт розгляду. Оскільки згадані в інтерв'ю поняття балансу, споглядання та позачасовості відповідають рисам східних культур. Обрані критичні питання вважатимемо напрямом подальшого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Беньямін В. Вибране / пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Львів : Літопис, 2002. 214 с.

2. Берджер Дж. Як ми бачимо / пер. з англ. Ярослава Стріха. – Харків: ist publishing, 2025. – 176 с.
3. Бойлен А. Л. Візуальна культура / пер. з англ. Г. Лелів. Київ : ArtHuss, 2021. 208 с.
4. Бондаревська І. А. Межі Мистецтва. *Українські культурологічні студії*. 2017. Т. 1, № 1. С. 5–9.
5. Брюховецька О. В. Візуальний поворот у культурі і культурології / Брюховецька О. В. // *Культурологія : Могилянська школа : колективна монографія* / наук. ред. та упоряд. М. А. Собуцький, Д. О. Король, Ю. В. Джулай ; Нац. ун-т «Києво–Могилянська академія», Каф. культурології.. – Київ : Олег Філюк, 2018. – С. 130–165.
6. Гончаренко К. Візуальне мистецтво в контексті глобалізаційних процесів. *Соціальні проєкти в контексті пошуку відповіді на глобальні виклики*. С. 17–19. URL:
<https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/59742>
7. Гілен П. Креативність та інші фундаменталізми / Паскаль Гілен; пер. із гол. О. Смерек. – Харків: ist publishing, 2023. – 112 с.
8. Кінг Р. Леонардо і тайна вечерея. *UkrainianArtBook* / пер. з англ. Р. Свято. ArtHuss, 2020. 352 с.
9. Коментар до статті New York Times. URL:
<https://www.nytimes.com/shared/comment/3ig2v6?rsrc=cshare&smid=url-share>
10. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас. *Чтиво*. Вибрані твори. К.: Основи, 1994. 424 с. – С.: 15–139. URL:
https://shron1.chtyvo.org.ua/Ortega_y_Gasset_Jose/Bunt_mas.htm (дата звернення: 01.06.2025).
11. Пост в Instagram з фото картини Пабло Пікассо «Меніни» (фото 6) URL:
https://www.instagram.com/p/Cpcrjxaolka/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==
12. Пост в Instagram з фото картинами Пабло Пікассо «Людина з мандоліною» та Ель Греко «Воскресіння Христа» (фото 5). URL:

https://www.instagram.com/p/CfNh1a4PDKW/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==

13. Пост в Instagram з фото картиною Нам Джун Пайка «Enlightenment Compressed» (фото 11). URL:
https://www.instagram.com/p/DHfwU7evZq-/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==
14. Пост в Insragram з Такаші Муракамі. URL:
https://www.instagram.com/p/CiOuX1IvBd7/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==
15. Твіт Національної Художньої галереї про Тернера – улюбленого художника Кім Намджуна. URL:
https://x.com/NationalGallery/status/1419995782082662441?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1419995782082662441%7Ctwgr%5Ecd289fb20a433e64b78ac0b0374923beb8490cae%7Ctwcon%5Es1_c10&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.tatlerasia.com%2Flifestyle%2Farts%2Fbts-rm-favourite-art-artists
16. Щерба С., Щедрін В., Заглада О. Філософія: навч. посібник. Київ : МАУП, 2004. 216 с. URL: <http://politics.ellib.org.ua/pages-cat-12.html> (дата звернення: 03.06.2025).
17. Adorno T. W. The culture industry: Selected essays on mass culture. London : Routledge, 2001. 210 p.
18. Alpers S. and Baxandall M. Tiepolo and the Pictorial Intelligence. New Haven : Yale University Press, 1996. 196 p.
19. Bell C. Art. *Free eBooks | Project Gutenberg*. URL:
<https://www.gutenberg.org/cache/epub/16917/pg16917-images.html> (date of access: 27.05.2025).
20. Bell D. The coming of post-industrial society: a venture in social forecasting. New York : Basic Books, 1973. 507 p.
21. Boltanski L., Chiapello E. The new spirit of capitalism. New York, NY : Verso, 2005. 601 p.
22. Boorstin D. The Image: A Guide to Pseudo-Events in America. New York : Vintage Books, 1992. 319 p.

23. Bryson N. Responses to Mieke Bal's 'Visual Essentialism and the Object of Visual Culture': Visual Culture and the Dearth of Images // *Journal of Visual Culture*. 2003. Iss. 2. P. 229–232.
24. Comolli J.–L. *Machines of visible // The Cinematic Apparatus* / ed. Stephen Heath and Teresa de Lauretis. New York : St. Martin's Press, 1980. P. 121–142.
25. Crane D. Reflections on the global art market: implications for the Sociology of Culture. *Sociedade e estado*. 2009. Vol. 24, no. 2. P. 331–362. URL: <https://doi.org/10.1590/s0102-69922009000200002> (date of access: 08.06.2025).
26. Croce, Benedetto. *Aesthetic as Science of Expression & General Linguistic*. Great Britain: Transaction Publishers, 1995. 503 p.
27. Danto A. The artworld. *The journal of philosophy*. 1964. Vol. 61, no. 19. P. 571. URL: <https://doi.org/10.2307/2022937> (date of access: 29.05.2025).
28. Danto A. C. *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Harvard University Press, 2006. 222 p. *Scribd*. URL: https://www.scribd.com/document/666085398/The-Transfiguration-of-the-Commonplace-a-Philosophy-of-Art-Arthur-C-Danto-Z-lib-org?language_settings_changed=English (date of access: 27.05.2025).
29. Dean J. Know it all: WikiLeaks, Democracy and the Information Age // *Open*. 2011. No. 22. Transparency. P. 46–55.
30. Duve T. D. *Pictorial nominalism: on marcel duchamp's passage from painting to the readymade (theory and history of literature)* / trans. from french by D. Polan. Univ Of Minnesota Press, 2005. 246 p.
31. Eaton M. M., Danto A. C. After the end of art: contemporary art and the pale of history. *The journal of aesthetics and art criticism*. 1998. Vol. 56, no. 3. P. 309. URL: <https://doi.org/10.2307/432373> (date of access: 29.05.2025).
32. Elkins J. *Domain of images*. Cornell University Press, 2018. 304 p.
33. Elkins J. *The object stares back: on the nature of seeing*. New York : Simon & Schuster, 1996. 271 p.
34. Grouard S, Soriano J. From Kim Chong–hak to Joung Young–ju, discover ten of BTS' RM favourite artists. *TatlerAsia.com*. URL: <https://www.tatlerasia.com/lifestyle/arts/bts-rm-favourite-art-artists> (date of access: 07.06.2025).

35. Groy B. The Loneliness of the Project. *New York Magazine of Contemporary Art and Theory*, 2008. 1: 3
36. Harrington D. BTS's RM reveals the major artworks in his collection, including a recently purchased \$1.2M roni horn. *ARTnews.com*. URL:
<https://www.artnews.com/art-news/news/bts-rm-art-collection-1234638646/>
 (date of access: 07.06.2025).
37. Harrington D. BTS's RM talks about his growing influence and appreciation of art. *ARTnews.com*. URL:
<https://www.artnews.com/art-news/news/btss-rm-interview-kpop-fine-art-1234635267/> (date of access: 07.06.2025).
38. Iseminger, Gary. The aesthetic function of art. Cornell University Press, 2004.
39. Kim N. The joy of admiring beauty, the passion to humble oneself and learn, the determination to fight complacency: The essence of youth, the essence of RM. *Vogue Korea*. 2023. Vol. 323. P. 185–190.
40. Lipovetsky G. L'ere du vide. *Scribd*. URL:
<https://www.scribd.com/document/694024095/Lipovetsky-1999-l-Ere-Du-Vide>
 (date of access: 02.06.2025).
41. Lorey I. Virtuosos of freedom. *transversal texts*. URL:
<https://transversal.at/transversal/0207/lorey/en> (date of access: 04.06.2025).
42. Matsubara M. Art talk: Dialogue with Hiroshi Sugimoto. *GQ Japan*. 2023. No. 229. P. 55–58.
43. May O. RM's art: a perspective. *Medium*. URL:
<https://pagefold.medium.com/rms-art-a-perspective-830608aba02a> (date of access: 08.06.2025).
44. McKenzie W. Digital Provenance and the Artwork as Derivative [Електронний пецыпс] / Wark McKenzie // E-flux Journal. – 2016. – Режим доступу до пецыпсу:
<https://www.e-flux.com/journal/77/77374/digital-provenance-and-the-artwork-as-derivative/>
45. Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation. Chicago : University of Chicago Press, 1994. 445 p.

46. Mitchell W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture. *journal of visual culture*. 2002. Vol. 1(2). P. 165–181.
47. Moxey K. Visual time: The image in history. Durham: Duke University Press, 2013.
48. Muñoz J. E. Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts // *Woman & Performance: A Journal of Feminist Theory*. 1996. Vol. 8. Iss. 2. P. 5–16.
49. Nakamura S. RM's growing influence in the art world. *GQ Japan*. 2023. No. 229. P. 51.
50. Nakamura S. RM's passion for art. *GQ Japan*. 2023. No. 229. P. 47–48.
51. Rylova O. Mass society concept by Jose Ortega-y-gasset. *Visnyk of the Lviv university*. 2020. No. 30. P. 109–115. URL: <https://doi.org/10.30970/ppp.2020.30.15> (date of access: 01.06.2025).
52. Russeth A. RM, boy band superstar, embraces new role: art patron. *New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2022/08/24/arts/design/rm-bts-band-art-korea.html> (date of access: 07.06.2025).
53. Stecker R. The aesthetic function of art. *Philosophical review*. 2007. Vol. 116, no. 1. P. 115–118. URL: <https://doi.org/10.1215/00318108-2006-024> (date of access: 28.05.2025).
54. Sturkin M., Cartwright L. Practices of looking: an introduction to visual culture. 2nd ed. Oxford : OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2009. 504 p.
55. The Visual Culture Reader. Routledge, 2003. 776 p.
56. Virno P. A Grammar of the Multitude. Semiotext(e) foreign agents series. Cambridge : The MIT Press, 2004.
57. Visual Culture: What is visual culture studies?. Norway: Routledge, 2006.
58. Was ist ein Bild? / herausg. Gottfried Boehm, 2. Aufl. edition. Munich : W. Fink, 1995. 458 s