

*Анастасія
Аветисян*

УДК 130.2

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВІЗУАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ¹ У ФІЛОСОФСЬКИХ ПРОЕКТАХ МОРИСА МЕРЛО-ПОНТІ І ЖИЛЯ ДЕЛЬОЗА

Цю статтю присвячено аналізу філософсько-методологічного підґрунтя напрямку візуальних студій, означеного одним із ключових її представників Кітом Моксі (Keith Moxey) як презентативний [Моксі, 2008]. Згідно з класифікацією Моксі, підходи дослідників-візуалістів можна умовно розділити на два методологічні крила: репрезентативний і презентативний.

Прихильники репрезентативного підходу у візуалістиці будують своє дослідження навколо з'ясування значення візуального об'єкта, його повідомлення та шляхів його інтерпретації [Моксі, 2008]. Такий семіотико-герменевтичний спосіб налаштування критичної оптики щодо фактів візуального досвіду на довгий час стає панівним фокусом візуальних досліджень. Повідомлення артефакту візуальної культури стає центральним об'єктом студій: його значення, адресат, намір тощо.

¹ Візуальною теорією ми називаємо корпус міждисциплінарних досліджень, спрямованих на вивчення візуальної культури у різноманітті її проявів, у тому числі на з'ясування фундаментальних структур візуального досвіду. Синоніми: візуальні студії, візуальні дослідження. Докладніше про розмаїття дослідницьких програм у межах візуальної теорії див. статті «Мапа візуальних студій: основні напрямки дослідження» [Аветисян, 2016] та «Культурфілософські акценти візуальної теорії Томаса Мітчела» [Аветисян, 2017 b].

На протипагу цьому підході розвивається інший теоретико-методологічний вектор візуальних досліджень, який Моксі називає презентативним. Він об'єднує теоретиків, що зосереджують свою увагу на самому візуальному об'єкті в його присутності і на особливостях досвіду його переживання глядачем. Головні теоретики цього напрямку — Томас Мітчел (W.J.T. Mitchell) і Готфрід Бьом (Gottfried Boehm) [Boehm, Mitchell, 2009] — відкрили перспективи візуальних досліджень нового рівня, коли наголос переносять з об'єкта бачення на акт його досвідчування.

Згідно з головним положенням, що його ми виносимо на захист у цій статті, методологічні засади презентативного підходу слід шукати у феноменології сприйняття Мориса Мерло-Понті і філософському проекті Жиль Дельоза, адже саме вони обґрунтували можливість подолання суб'єкт-об'єктного кліше, з яким пов'язують візуальне переживання, і відкрили перспективи для розкриття гносеологічної (повно)цінності досвіду бачення.

Отже, головним завданням статті є експлікація принципів і положень, запропонованих Мерло-Понті і Дельозом, що стали методологічною основою для візуальних досліджень презентативного напрямку. Потрібно зауважити, що прямих посилань на Мерло-Понті або Дельоза у працях дослідників візуальної культури ми не зустрінемо (за рідкісним винятком, яким є стаття Кіта Моксі, до якої ми тут і звертаємося). Отже, засадовою для методології розвідки, поданій у цій статті, є феноменологічна теорія в її антропологічному вимірі. Залучення до розгляду позиції Жиль Дельоза зумовлене тематичною і методологічною близькістю його проекту до розробки цієї теми у вченні Мориса Мерло-Понті.

Обидва філософи вдаються до дослідження художнього досвіду, особливостей погляду митця і шляхів втілення художнього бачення в полотні (Мерло-Понті у низці праць, особливо в есеях «Око і дух» [Merleau-Ponty, 1964] і «Сумніви Сезана» [Merleau-Ponty, 1966]; Жиль Дельоз у праці «Френсис Бейкон: логіка відчуттів» [Deleuze, 2002]). Втім, їхні теоретичні висновування безумовно виходять за межі естетичної експертизи, перетворюючись на онтологію бачення з її специфічним словником і граничними принципами.

1. Передусім обидва філософи наголошують на тому, що *бачення є чуттєвим актом, його досвід не може бути вичерпаний думкою (словом) і, зрештою, не потребує цього.*

Морис Мерло-Понті описує досвід бачення, зокрема художнього, як особливого роду зверненість до світу, специфічний пізнавальний акт, результат якого виражається так само у формі, зрозумілій очам, але не завжди доступній для прочитання розумові. Так, не існує зору без мислення (*Il n'y a pas de vision sans pensée*) [Merleau-Ponty, 1964: p. 33], але недостатньо мислити, аби бачити, оскільки бачення — це мислення за певних умов, яке «народжується “з приводу” того, що відбувається у тілі, “збуджується” тілом до думки» [Merleau-Ponty, 1964: p. 33].

Мерло-Понті обстоює бачення і живопис як альтернативний до мови акт творення сенсів в есеї «Непряма мова і голоси тиші» [Merleau-Ponty, 1952]. У ньому він подає митця як дослідника світу, що вдивляється у простір, прислухається до його глибини та форм присутності і здатен перекласти побачене мовою живопису. Ремесло митця схоже на зусилля думки, існує «мова» живопису, яка має свою систему еквівалентів, вилучену з видимого світу. Митець занурює її у фарби, у певний квазіпростір — на полотно. Втім, всупереч принципам мови, «сенса радше насичує картину, ніж картина «виражає» сенс» [Merleau-Ponty, 1952: р. 56]. Як спосіб трансляції сенсів, точніше, уможливлення їхньої читабельності, Мерло-Понті виокремлює стиль митця. Це те, що дає змогу перевести живописне враження в інтерсуб'єктивну площину осягнення. Втім, митець не є свідомим власного стилю, який водночас може бути впізнаним і прочитаним іншими. Мерло-Понті підсумовує: «мова говорить, а голоси живопису — це голоси тиші» [Merleau-Ponty, 1952: р. 79].

Жиль Дельоз прямо протиставляє живопис наративізації — це стає методологічною магістраллю його аналізу живопису британського митця Френсиса Бейкона [Deleuze, 2002]. Метою Бейкона як митця є не репрезентувати річ, не передати сенс і навіть не транслювати відчуття, а створити простір, де б Фігура (поняття Бейкона, яке Дельоз прописує його саме так, з великої літери) могла існувати не в межах наративу, а просто бути присутньою. Він називає це уникненням фігуративності. Зображення Фігури без того, щоб тим самим розповісти історію, Бейкон проголошує одним з головних художніх завдань. На його думку, «в той момент, коли історія набирає розвитку, починається нудьга, — історія стає голоснішою за живопис» [Sylvester, 1975: р. 22]. Метою живописного акту натомість є надання можливості проявитися Фігурі.

В широкому розумінні Фігура — це те, що митець пише, уникаючи обмежень ілюстративної живописності. Це образ, який не транслює, а створює відчуття, точніше, є самим відчуттям. Фігуративністю і Бейкон, і Дельоз називають зображальність, ілюстративність, наративність, які позбавляють картину можливості створення власної реальності, можливості бути фактичною. Історія в полотні змушує картину бути ще чимось, крім себе, співвідноситись з іншими об'єктами, що робить картину як факт світу недостатньою, аби бути самою по собі. Ілюстрування є оповіданням, а саме оповідь, розказана між фігурами на полотні, є тим, що відбирає, за словами самого Бейкона, можливості у живопису [Sylvester, 1975: р. 23].

Дельоз переконаний, що оповідальність неодмінно зашкодить живописності, позаяк усе, що йде від історії та від оповіді, — все йде від мови, яка працює з досвідом на іншому рівні. Це рівень предикацій та усвідомлення, класифікації та оброблення за допомоги готових патернів, де первинний досвід губиться за готовими моделями сюжетності. Схопити глибину первинного, шокового досвіду мистецтва можливо лише тоді, коли глядачеві

представлений чистий живописний факт. Сама його присутність є кінцевою метою митця. Щойно на Фігуру накладають якусь мету поза її простою фактичністю (щось довести, переконати, зобразити), вона стає частиною історії, яку, знову ж таки, прочитують у спосіб, що є рідним не художньому мистецтву, а радше літературі.

Міркування Мерло-Понті і Дельоза щодо чуттєвої природи бачення і незвідності смислів візуального до слова закладають методологічний фундамент презентативного підходу, сформованого у рамках візуальних досліджень. Центральні представники цього підходу Томас Мітчел і Готфрид Бьом закликають розглядати зображення так само цінними для пізнання, як і письмо. Разом із тим, тут у жодному разі не йдеться про заміщення мови або «перемогу» зображень над нею. Пікторіальний/іконічний поворот, який, на їхню думку, приходить на зміну повороту лінгвістичному, є не зміною епістемологічних режимів, а розширенням існуючої програми. Іншими словами, поворот не значить «поворот від» мови, а є терміном-закликом до розширення царини пошуку змістів [Boehm, Mitchell, 2009].

У своїй резонансній статті «Чого насправді хочуть зображення» (*What do pictures really want*) Мітчел пише, що бачення є так само важливим, як і мова, у справі медіації соціальних відносин і воно не може бути зведеним до мови, до знака або до дискурсу. Врешті, зображення хочуть рівних прав із мовою, аби не бути перетвореними на неї [Mitchell, 1996: p. 84].

2. Згідно з наступним значущим для візуальної теорії принципом, який розробляють Мерло-Понті і Дельоз, *досвід бачення є значно ширшою формою досвідчування, ніж це можна описати діяльністю ока*. Іншими словами, не існує суто візуального досвіду, а оптика Декартового штибу, згідно з якою зір є лише недосконалим інструментом проекції об'єктів світу до розуму, не охоплює візуальне переживання в його повноті. Репрезентованість тіла у просторі інших речей уможливорює бачення, і навпаки, бачення відкриває тілу його вписаність у світ інших предметностей. Мерло-Понті називає це «прогулянкою [духу] серед речей» (*promener dans les choses*) і наголошує на тому, що умова можливості бачення вкорінена в нашій тілесності, так само як наше тіло вкорінене у просторовості. Бачення — це не певний спосіб думки чи присутності, «це те, що дає нам змогу бути поза самим собою, зсередини взяти участь у розщепленні Буття (*à la fission de l'Être*), в кінці якого я замикається саме на собі (*je me ferme sur moi*)» [Merleau-Ponty, 1964: p. 47].

Наші плотьські очі (*yeux de chair*) є чимось значно більшим, ніж просто рецепторами світла, кольорів і ліній. Вони є чимось на кшталт комп'ютерів світу (*des ordinateurs du monde*), які мають дар до бачення. Втім, цей дар може бути розвиненим практикою, чого, власне і прагнуть митці, які можуть проводити місяці, вдивляючись у пейзаж, який їм належить писати (як приклад він наводить спосіб роботи Сезана над серією пейзажів гори Сент-Віктуар). Таким чином, для Мерло-Понті не лише бачення не може бути зведеним до ока, але й око не можна розуміти лише як детектор дистанційованих

об'єктів простору. У праці митця тіло відіграє особливо важливу роль, адже картина — це результат праці не тільки ока, але й руки. Так само, як око не є просто проектором простору, рука не є лише інструментом проекції даних ока на полотно. Цитуючи Валері, Мерло-Понті говорить, що художник привносить своє тіло (*apporte son corps*) і що він здатний перетворювати світ на живопис саме тому, що віддає натомість своє тіло. І додає: «Аби зрозуміти ці обопільні заміни, потрібно знайти тіло діюче і тіло дійсне (*le corps opérant et actuel*) — не шматок простору, а пучок функцій (*un faisceau de fonctions*), який є переплетенням бачення і руху» [Merleau-Ponty, 1964: p. 12].

Жиль Дельоз підхоплює і поглиблює ідею принципової вкоріненості зорового досвіду в досвіді тіла. Він виходить з того, що митець змушений постійно працювати з обмеженнями: йому потрібно написати образ, але уникнути зображальних кліше; потрібно передати відчуття, створити афективний живописний факт, але не вдатися до розповідання історій. Боротьба з кліше часто стає марною, адже ми оточені фотографіями-ілюстраціями, газетами-нараціями, кіно- і телеобразами, які формують наративну матрицю культури, що зумовлює не лише фізичні шаблони, але й психологічні — готові перцепції, враження, спогади тощо. Отже, кліше вже є частиною полотна ще до того, як пензлі митця його торкнулися. Дельоз називає це драматичним для митця досвідом і зазначає, що завданням митця стає відчищення полотна від наперед даних сюжетів і звільнення місця для Фігури.

Оскільки клішованість та оповідний характер будь-якого мистецького акту містяться в самій інтенції творення, їх можна подолати лише засобами, що протистоять задуму. Йдеться про випадкові штрихи, які є продуктом довільного руху руки митця, що не перебуває під авторитарною владою ока.

Акт живопису є єдністю таких вільних, випадкових штрихів та їхньої взаємодії і способу, в який вони стають частиною художнього ансамблю. Вони (штрихи) дезорганізують первинну фігурацію, створюючи замість правдоподібного ансамблю неправдоподібну Фігуру, даючи шлях вторинній фігурації. Ця набута фігурація, що пройшла через деформацію штрихами, не схожа на первинну. Так Бейкон формулює незмінний підхід до зображення об'єктів дійсності у своїх працях: «досягти схожості засобами випадковості і несхожості» [Deleuze, 2002: p. 125]. Штрихи, про які тут ідеться, є результатом роботи не ока, а руки, і вони складають один з двох базових аспектів живопису, де другим є лінія і колір. Якщо штрихи йдуть від руки, то лінії і колір — від ока. Жоден з цих елементів живопису не є самостійним, а визначення стосунку між оком та рукою як таких, де око визначає напрямок, а рука ним рухається, є обмеженим. Цей стосунок набагато складніший і проходить через динамічні сплески, логічні перетворення, компенсації та обміни.

Дельоз виокремлює кілька рівнів залученості руки в процесі творення живописного образу: цифровий (*le digital*), тактильний (*le tactile*), суто ручний (*manuel propre*) і гаптичний (*l'haptique*). На цифровому етапі рука максимально підпорядкована оку, її робота зводиться до реалізації форм, що їх

диктує зір. На тактильному етапі до цього простору додаються тактильні референти — глибина, контур і моделювання. Око поступово втрачає безроздільну владу над рукою, аж доки на ручному етапі рука не вивільняється остаточно. На цьому рівні картина розпадається, втрачає видиму структуру, втікає від ока і, врешті, не може існувати. На останньому етапі стосунок руки та ока перестає бути конфліктним, вони переходять у стан плідного взаємообмеження. Строгої субординації між ними більше немає, немає також і підпорядкування. Око відкриває в собі можливості дотику, що не суперечить, а розширює його оптичну функцію до гаптичної. Воно вже не лише бачить, сканує, проектує, але мацає, відчуває рельєф і фактуру, око торкається.

Фактично прописування драматизму стосунку ока та руки стає кульмінацією побудови того, що Дельоз називає логікою відчуття. Принципова вписаність зорового досвіду в досвід тіла розкривається в діяльності митця, який здатний проявити інтегральність художнього бачення, техніки і чуттєвого поривання.

Але не лише митцеві відкривається синестеза бачення. Дельоз випишує суб'єктивний та об'єктивний рівні дії живопису. На суб'єктивному рівні живопис трансформує, дезорганізує наше тіло, змушуючи не тільки око, але й усі інші його органи брати участь в акті споглядання. Кажучи точніше, розрізнення між органами вже перестає бути таким строгим: («живопис наділяє нас очима скрізь» [Deleuze, 2002: р. 72]); бачити можна руками, черевом, легенями. На об'єктивному рівні живопис являє нам реальність тіла, ліній і кольорів, звільнених від органічної репрезентації. Обидва процеси відбуваються одночасно, проходять один через одного: чиста присутність тіла оприявнюється, стає видимою, а око перетворюється на орган цієї присутності [Deleuze, 2002: р. 72]. Таким чином, істерія живопису залучає до контакту із Фігурою все наше тіло, перетворюючи суто візуальний, вуайєристський досвід на досвід участі.

Отже, бачення належить не лише окові. Воно є інтегральною формою досвіду, що залучає дотик і всі форми просторового чуття — перспективи, балансу, фактури тощо. Втім, і для Дельоза і для Мерло-Понті важливою є саме гаптичність — дотиковий характер бачення. «Тіло бачить себе і, відповідно, торкається себе, здійснюючи бачення речей і разом із тим торкання до них» [Merleau-Ponty, 1979: р. 189]. Для Дельоза ж саме гаптичний рівень створення живописного образу є таким, на якому око митця знаходить баланс із рукою, тобто перетворюється на орган чуття, який здатен охопити і передати присутність Фігури.

Цей принцип є надзвичайно важливим для розуміння центрального об'єкта візуальних студій — візуального досвіду. Приміром, Томас Мітчел наполягає, що не існує суто візуальних медіа [Mitchell, 2005] (під медіа він розуміє будь-який візуальний артефакт, носій візуального повідомлення). Медіа завжди є поєднанням сенсорних і семіотичних елементів, вони є гібридними формуваннями, що містять звуковий, зоровий, образний і текстуальний складники.

Ба більше, навіть зір сам по собі не є суто оптичним явищем, він потребує координації оптичних, тактильних і просторових операторів. Він також наголошує, що твердження про винятковість і найбільшу значущість візуального сприйняття серед інших перцепцій є фундаментальною хибкою у розумінні досвіду медіа взагалі. Втім, у такій формі принцип «візуальний досвід ширший за досвід ока» залишається без граничного обґрунтування. Передусім тому, що Мітчел намагається пояснити його через обмеження можливостей зору і властивостей самого медіа, що є ширшими за сенсорні можливості ока. Таким чином, він випускає з рівняння поняття тіла і синестичність візуального досвіду, яку натомість детально прописують Мерло-Понті і Дельоз.

3. Бачення не є привласнювальним, об'єктивувальним актом. Те, на що ми дивимось, є не пасивним реципієнтом погляду, а активним учасником двобічної зорової комунікації. Коріння цього принципу слід шукати в описі допредикативного досвіду та його структури, яке провадив Едмунд Гусерль у своїй праці «Досвід і судження» [Гусерль, 2009]. Докладніше про це йдеться у праці «Гусерлеве поняття афектації як основа концепції «поверненого погляду» у візуальній теорії» [Аветисян, 2017а], зараз же коротко нагадаємо головну ідею. Вона полягає в тому, що важливим етапом розгортання допредикативного досвіду є момент афектації нашої свідомості зовнішнім об'єктом. Тобто першим до зорового контакту запрошує нас саме об'єкт: він збуджує, афектує нас, «впадає у вічі». Таким чином, речі, на які ми дивимось, не є просто пасивними даностями, вони притягують нас до зорового контакту. Для Мерло-Понті допредикативний досвід, як його розробляє Гусерль, має велике значення. Він наголошує, що «буття видимого є допредикативним буттям, стосовно якого поляризоване все наше існування» [Мерло-Понті, 2001: р. 487]. Так само важливою для нього є і афектація навколишньої предметності як невід'ємна частина нашої перцептивності. Але він виводить її не із структури допредикативного досвіду, а з факту включеності тіла у світ інших тіл і речей.

Згідно з теорією бачення, яку розробляє Мерло-Понті, людина перетворюється з упривілейованого, дистанційованого від світу глядача на тіло серед інших тіл, знаходить своє місце у світі речей, який розгортається навколо неї через бачення. Послаблюється дуалізм суб'єкта та об'єкта, натомість обидва учасники зорового акту (глядач і те, на що він дивиться) увіходять у специфічний конститутивний для обох контакт. Розмірковуючи про це, Мерло-Понті пише, що погляд огортає, обмацує видимі речі і прилягає до них. Він рухається на свій манер і в своєму переривчастому владному стилі, немовби між ним і речами була встановлена гармонія і немовби він знав речі ще до того, як їх впізнати. А проте зафіксовані точки зору не є абсолютно довільними: «я розглядаю не хаос, а речі, отже, зрештою неможливо сказати, хто всім керує: погляд чи речі» [Merleau-Ponty, 1979: р. 173].

У художньому досвіді активність світу, що його розглядає митець в акті бачення, стає ще наочнішою. Вище ми казали про те, що «митець віддає тіло

світові», це означає, що у тому числі він віддає своє тіло речам на розгляд: «Ролі між митцем та видимим неунікнено змінюються. Ось чому так багато митців говорили, що речі дивляться на них» [Merleau-Ponty, 1964: p. 18].

Жилію Дельозу теж є близькою феноменологічна інтерпретація досвіду бачення. На його думку, кінцевою метою художнього акту є написати відчуття, позаяк саме відчуття є протилежністю всього готового, простого, кліше. І це відчуття має два обличчя: одне звернене до суб'єкта (нервова система, життєвий рух — *«le mouvement vital»*), інше — до об'єкта («факт», місце, подія). Точніше, відчуття «є просто неділимою сумішшю цих двох речей, воно є буттям-у-світі (*elle est être-au-monde*): я одночасно постаю у відчутті, і щось трапляється через відчуття, одне через інше, одне в іншому (*l'un par l'autre, l'un dans l'autre*)» [Deleuze, 2002: p. 52].

Дельоз удається до детального аналізу механізму афектації на прикладах творів Бейкона, головний об'єкт яких, Фігура, притягає до контакту не лише око, але все тіло глядача. У своїх полотнах Бейкон прагне усамітнити Фігуру, вирвати з контексту і помістити в коло-контур — просторовий і смисловий ізолятор, що дає тілу Фігури змогу замкнутись на собі і при цьому досягти максимальної напруги в межах цього суперечливого руху (від себе і до себе). Напруга, істерія, що виникає в межах цього обмеженого простору, тригерує конститування відчуття, що його вловлює не око глядача, а тіло. У такий спосіб тіло реципієнта стає оком, а око перетворюється на універсальний орган сприйняття, орган чуттєвої емпатії: який вловлює відчуття тіла Фігури. Тіло стає дезорганізованою масою плоті, концентрованим напруженням без наголосів на особливостях його структури. Іншими словами, воно стає тілом без органів, в якому важливою є не відсутність органів як таких, але відсутність їхньої диференціації, відсутність організму.

Істерія належить не митцеві, але живопису — він руками митця перетворює істерію на мистецтво. І ця істерія не є негаційною, навпаки, вона оприявнює життєвість, фактичність, зрештою присутність, які стоять за грою ліній і кольорів. Живопис перетворює песимізм мозку (*le pessimisme cérébral*) на оптимізм нерва (*optimisme nerveux*) [Deleuze, 2002: p. 72]. Істеричність тіла, про яку говорить Дельоз і зображення якої прагне Бейкон, переносить тіло в один простір з тим, хто його спостерігає. Таким чином, воно діє безпосередньо на нервову систему, дається у досвіді, який ще не встигає обрости судженням. На вплив такої сили репрезентація як зображення не здатна, на нього здатна лише презентація, оприсутнення. З приводу саме «поцейбічності» Фігур Дельоз стверджує, що «перше слово, яке спадає на думку перед полотнами Бейкона, є «присутність» [Deleuze, 2002: p. 77].

Наголос на присутності (презентації на противагу репрезентації) — це наголос на важливості тілесного (дорефлексійного) переживання, що його забезпечує істерія, яка оголює нерв присутності. Ця істерія хоча й реалізується через гру кольорів і ліній, але афектує не лише око. Точніше, через око вона впливає на тіло загалом, у такий спосіб звільняючи його від статусу

стаціонарного спеціалізованого органа. Натомість око стає нерозрізненим полівалентним органом, що здатний бачити Фігуру як факт, як чисту присутність.

Отже, Мерло-Понті виписує погляд предметності як імпліцитну складову досвіду бачення, а Дельоз уточнює сам механізм афектації на прикладі нервової емпатії тіла глядача щодо тіла Фігури.

В межах візуальних студій цей сюжет найбільш повно представлений у праці одного з центральних американських дослідників-візуалістів Джеймса Елкінса під назвою «Об'єкти дивляться у відповідь: про природу бачення» [Elkins, 1999]. Елкінс на конкретних прикладах (обличчя, тіло, вади тіла) показує, що об'єкт функціонує як комунікатор, як співрозмовник, що акт бачення не є актом домінування глядача, а є розмовою (іноді скандалом, боротьбою) між об'єктом та тим, хто його споглядає. Ця робота виводить на поверхню принцип, який у менш декларативний спосіб присутній у дослідженнях багатьох теоретиків візуального, включаючи Томаса Мітчела і Готфрида Бьома [Boehm, Mitchell, 2009]. Ідея «поверненого погляду» спонукає трансформацію об'єктної сфери візуальної теорії: якщо спочатку об'єктом дослідження є предметність, те, «на що дивляться», то згодом фокус зміщується на момент контакту глядача і цього предмета, іншими словами, на *досвід* візуального.

Висновки. Базові принципи візуальної теорії презентативного напрямку знаходять своє обґрунтування у теоретичних розробках Мориса Мерло-Понті і Жюльєн Дельоза. До них належать принцип смислової незалежності візуального виміру культури від мови, принцип тілесної вкоріненості бачення і принцип активності візуального об'єкта. Саме звернення до феноменології сприйняття Мерло-Понті і теорії гаптичної природи погляду Дельоза дають змогу розв'язати низку суперечностей, з якими зіткнулися дослідники-візуалісти у своїх теоретичних розвідках. Зокрема, особливого значення набуває розуміння бачення як передусім тілесного досвіду, який не можна обмежувати розглядом роботи ока. Наративізація, семіотизація та інтерпретація як підходи до візуального виміру культури є наслідком наголошення на оптичному характері нашого досвіду. Око є органом читання, але як орган чуття воно стає полівалентним інструментом, вписаним та узалежненим тілом. Ми відчуваємо простір не лише оком, а й шкірою, внутрішніми органами, руками і самим способом розташування нашого тіла. Тому оптичність, яка має амбіції на осягнення позамовних чуттєвих смислів, має трансформуватися в гаптичність.

Отже, у фокусі досліджень, що представляють презентативний напрямок візуальної теорії, має постати *не візуальний досвід*, а *досвід візуального*. Такий поняттєвий шифт дасть змогу уникнути концептуальних обмежень, що накладає оптико-зорієнтованість візуальних студій, які прагнуть досліджувати не світ візуальних даностей, а структуру та особливості взаємодії з ними глядача.

ДЖЕРЕЛА

- Аветисян, А. (2017а). Гусерлеве поняття афектації як основа концепції «поверненого погляду» у візуальній теорії. В: *Дні науки філософського факультету — 2017 [матеріали доповідей та виступів]* (ч. 2. сс. 132—134). Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет».
- Аветисян, А. (2017б). Культурфілософські акценти візуальної теорії Томаса Мітчела. *Філософія і політологія в контексті сучасної культури. Науковий Журнал*. Дніпро: Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара, 2 (17), 4—11
- Аветисян, А. (2016). Мапа візуальних студій: основні напрямки дослідження. *Гілея: науковий вісник*, 112, 241—244
- Аветисян, А. (2018). Феноменологічне дослідження візуального досвіду: погляд художника (за творами Мориса Мерло-Понті). *Філософська думка*, 1, 95—105
- Гусерль, Е. (2009). *Досвід і судження. Дослідження генеалогії логіки*, пер. з нім. В. Кебуладзе. Київ: ППС-2002.
- Мерло-Понті, М. (2001). *Феноменологія сприйняття*, пер. з франц., післямова та прим. О. Йосипенка, С. Йосипенко. Київ: Український Центр духовної культури.
- Мерло-Понті, М. (2003). *Видиме й невидиме: З робочими нотатками*, пер. з франц. Є. Марічева. Київ: Видавничий дім «КМ Академія».
- Boehm, G., Mitchell, W.J.T. (2009). Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters. *Culture, Theory and Critique*, 50(2—3), 103—121.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon*. Paris: Seuil.
- Elkins, J. (1999). *The object stares back*. San Diego, CA: Harcourt.
- Merleau-Ponty, M. (1966). Le doute de Cézann. In: *Sens et Non-sens* (pp. 15—44). Paris: Les Éditions Nagel. Retrieved from: http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice.sens_et_non_sens.sens_et_non_sens.pdf.
- Merleau-Ponty, M. (1952). Le langage indirect et les voix du silence (pp. 41—82). In: *Signes*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard. Retrieved from: http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice.oeil_et_esprit.oeil_et_esprit.pdf.
- Merleau-Ponty, M. (1979). *Le Visible et l'Invisible. Notes de travail. sous la direction de C. Lefort*. Paris: Gallimard. Retrieved from: https://monoskop.org/images/c/c6/Merleau_Ponty_Maurice_Le_Visible_et_L_Invisible_1979_2001.pdf.
- Mitchell, W. (1996). What Do Pictures «Really» Want? *October*, 77, 71.
- Mitchell, W. (2005). There Are No Visual Media. *Journal of Visual Culture*, 4(2), 257—266.
- Moxey, K. (2008). Visual Studies and the Iconic Turn. *Journal of Visual Culture*, 7(2), 131—146.
- Sylvester, D. (1975). *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. New York: Pantheon Books.

Одержано 06.10.2018

REFERENCES

- Avetyasian, A. (2016). The Map of Visual Studies: the Main Lines of The Research. [In Ukrainian] *Hileia: academic bulletin*, 112, 241—244. [= Аветисян 2016]
- Avetyasian, A. (2017a). Husserl's notion of affectation as a basis of the conception of the «looking back» (part 2, pp. 132—134). In: *Days of science of philosophy faculty — 2017 [report and presentations materials]*. [In Ukrainian] Kyiv: Editorial polygraphical center «Kyiv university». [= Аветисян 2017]
- Avetyasian, A. (2017b). Cultural and philosophical accentuations of Thomas Mitchell's visual theory. [In Ukrainian] *Filosofia i politologia v konteksti suchasnoi kultury. Scientific journal*.

- Dnipro: Oles Honchar Dnipro national University, 2 (17), 4—11 [= Аветисян 2017]
- Avetyasian, A. (2018). Phenomenological Research of Visual Experience: the Look of a Painter (Based on the Works of Maurice Merleau-Ponty). [In Ukrainian] *Philosophical thought*, 1, 95—105. [= Аветисян 2018]
- Boehm, G., Mitchell, W.J.T. (2009). Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters. *Culture, Theory and Critique*, 50(2—3), 103—121.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon*. Paris: Seuil.
- Elkins, J. (1999). *The object stares back*. San Diego, CA: Harcourt.
- Husserl, E. (2009). *Experience and Judgment: Investigations in A Genealogy of Logic*. [In Ukrainian] Kyiv: PPC-2002. [= Гусерль 2009]
- Merleau-Ponty, M. (2001). *Phenomenology of Perception*. [In Ukrainian] Kyiv: Ukrainian Center of the Spiritual Culture. [= Мерло-Понті 2001]
- Merleau-Ponty, M. (2003) *The Visible and the Invisible. Followed by Working Notes*. [In Ukrainian]. Kyiv: Publishing House KM «Academy». [= Мерло-Понті 2003]
- Merleau-Ponty, M. (1952) Le langage indirect et les voix du silence (pp. 41—82). In: *Signes*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.. Retrieved from: http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice.oeil_et_esprit.oeil_et_esprit.pdf.
- Merleau-Ponty, M. (1966). Le doute de Cézann. In: *Sens et Non-sens* (pp. 15-44). Paris: Les Éditions Nagel. Retrieved from: http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice.sens_et_non_sens.sens_et_non_sens.pdf.
- Merleau-Ponty, M. (1979). *Le Visible et l'Invisible. Notes de travail. sous la direction de C. Lefort*. Paris: Gallimard. Retrieved from: https://monoskop.org/images/c/c6/Merleau_Ponty_Maurice_Le_Visible_et_L_Invisible_1979_2001.pdf.
- Mitchell, W. (1996). What Do Pictures «Really» Want? *October*, 77, 71.
- Mitchell, W. (2005). There Are No Visual Media. *Journal of Visual Culture*, 4(2), 257—266.
- Moxey, K. (2008). Visual Studies and the Iconic Turn. *Journal of Visual Culture*, 7(2), 131—146.
- Sylvester, D. (1975). *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. New York: Pantheon Books.

Received 06.10.2018

Анастасія Аветисян

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВІЗУАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ У ФІЛОСОФСЬКИХ ПРОЕКТАХ МОРИСА МЕРЛО-ПОНТІ І ЖИЛЯ ДЕЛЬОЗА

Дана стаття спрямована на виокремлення методологічних основ презентаційного напрямку візуальної теорії — її представники розуміють бачення не як досвід об'єктивності речі, а як особливу форму контакту між річчю і тим, хто на неї дивиться. Реконструйовано філософсько-методологічні підвалини такого підходу на основі теорій бачення, розроблених у творах Мориса Мерло-Понті і Жюльєн Дельоза. Відповідно, у роботі наголошені три базових принципи дослідження візуального, що їх пропонують у свої творах означені філософи: (1) принцип незвідності візуального досвіду до мови, (2) принцип тілесної обумовленості зору і (3) принцип активності об'єкта споглядання у зоровому акті. У підсумку, на основі підходів Мерло-Понті і Дельоза, запропоновані термінологічні уточнення, що дозволяють уникнути базових методологічних суперечностей у дослідженнях візуального. Зокрема йдеться про зміну формулювання «візуальний досвід» на «досвід візуального», адже так ми запобігаємо обмеженню досвіду бачення лише його оптичною складовою.

Ключові слова: тіло, бачення, досвід візуального, гаптичний, афектація.

Anastasiia Avetysian

METHODOLOGICAL FUNDAMENTALS OF VISUAL THEORY
IN THE PHILOSOPHICAL PROJECTS OF MAURICE MERLEAU-PONTY
AND GILLES DELEUZE

This article aims to outline the methodological fundamentals of a presentational approach within a visual theory. Its supporters consider vision not as an act of objectivation but as a special form of contact between an object and a beholder. The article reconstructs philosophical foundations of this approach, basing on the vision theories developed by Maurice Merleau-Ponty and Gilles Deleuze. Therefore, the article outlines three primary principles of understanding vision: (1) visual experience cannot be reduced to the language or described through the language-derived structures; (2) the vision is an integrally corporeal experience that cannot be considered separately from the body itself; (3) the object takes an active part in the act of vision. Based on the works Merleau-Ponty and Deleuze, the article offers terminological refinements that help avoid some methodological controversies of the visual theory. In particular, this refers to the reformulation of «visual experience» into «experience of the visual» — in this way we prevent the limitation of the vision to only *its optical component*.

Keywords: the body, the sight, experience of the visual, the affectation, the haptic.

Аветисян, Анастасія — аспірантка кафедри теоретичної і практичної філософії філософського факультету Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

Avetysian, Anastasiia — postgraduate student at the Theoretical and Practical Philosophy department, Taras Shevchenko National University of Kyiv.
