

УДК 7.067
ББК 85.100,01
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-2-188-196

И.А. АФАНАСЬЕВА

ЛАБИРИНТЫ «ПОВОРОТОВ» В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ: ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ, ИКОНИЧЕСКИЙ, ВИЗУАЛЬНЫЙ

Ирина Анатольевна Афанасьева,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
факультет креативных индустрий,
стажер-исследователь,
аспирант
Покровский бульвар, д. 11,
Москва, 109028, Россия

магистр искусств
ORCID 0000-0002-5109-5949; SPIN 6383-3344
E-mail: IAAfanaseva@hse.ru

Реферат. В статье исследуется проблема соотношения парадигм лингвистического (*linguistic*), иконического (*iconic*) и визуального (*visual*) «поворотов», связанных с современным искусством. Рассматривается история этих терминов, анализируется специфика каждого из них, выявляются их роль и значение в искусстве, истории и культуре, приводятся конкретные примеры произведений XX–XXI веков. Попытки преодоления методологического кризиса в искусствоведении сделали эти подходы влиятельными и актуальными в мировой искусствоведческой практике. В задачу настоящего исследования входит раскрытие ряда проблем: изменения концепции искусства и границ языка;

выразительных возможностей образа и нарратива; художественного видения; изображения «неизобразимого»; статусов произведений искусства, авторства, восприятия, символов, а также диалектических переходов произведений искусства от визуальности к изобразительности. Показано, что искусствоведение, исследуя историю искусства как часть культуры, научилось находить в особенностях формы, структуры, композиции не только художественные черты, но и социально-культурные признаки. Проводя сравнительный анализ лингвистического, иконического и визуального «поворотов», автор отмечает диалектику концептуального «перформативирования» философско-культурного дискурса, меняющего направленность с «лингвистического» на «иконическое» и «визуальное», а также приходит к выводу о том, что в тонких модификациях языка искусства проявляется непрерывная эволюция художественных форм, искусствоведческих, культурных и социальных смыслов. Искусство созерцает мир непосредственно, воплощая его в образы, знаки (семантический, визуальный, иконический и др.). Именно благодаря своеобразной целостности (междисциплинарности) искусствоведения, достигнутой в художественном переосмыслении исторической действительности, раскрывается поразительная глубина дополнительных смыслов искусства.

Ключевые слова: лингвистический поворот, иконический поворот, визуальный поворот, визуальная риторика, нарратив, механизмы восприятия информации, искусствознание, культурный конструкт.

Для цитирования: Афанасьева И.А. Лабиринты «поворотов» в современном искусстве: лингвистический, иконический, визуальный // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 188–196. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-188-196.

Междисциплинарная среда, которую можно связать с визуальными исследованиями, включена в сложный философско-культурный дискурс и имеет «поливалентную» структуру. В конце 1960-х гг. американский философ Р.М. Рорти в книге «Лингвистический поворот» ввел в научный тезаурус слово «поворот» [1, р. 2]. Этот термин оказался настолько удачным, что после «лингвистического» стали появляться «иконические», «пространственные», «интерпретативные», а затем — «визуальные» повороты. Подобный всплеск можно объяснить при помощи концепции научных революций американского историка и философа науки Т. Куна [2]. Стремясь раскрыть причины прогресса научного знания, он пришел к выводу о том, что научная истина определяется научным сообществом и не может быть установлена исключительно на основе объективных критериев. В понятие «нормальной науки», по мнению Т. Куна, входят только те исследования, которые ученые ведут в рамках текущей парадигмы [2, р. 2]. Искусствоведы, историки, философы, культурологи, психологи, социологи, а также многие представители других социально-гуманитарных наук в настоящее время активно используют терминологию «поворотов».

В статье проводится сравнительный анализ парадигм лингвистического (linguistic), иконического (iconic) и визуального (visual) «поворотов» (как наиболее связанных с современным искусством), позволяющий ответить на вопрос о роли каждой из них в искусстве.

«ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ»: ПРИОРИТЕТ НАРРАТИВА НАД ИЗОБРАЖЕНИЕМ

Приоритет нарратива над изображением, названный «лингвистическим поворотом» в философии, обозначился в начале XX в.,

когда представители аналитической философии заинтересовались проблемами языка и его выразительными возможностями. Один из влиятельнейших мыслителей современности Л. Витгенштейн (1889–1951) писал: «Границы моего языка означают границы моего мира. Логика заполняет мир: границы мира суть и ее границы» [3, с. 56].

Интерес к «лингвистическому повороту» был обусловлен развитием печатной продукции. Широкое распространение книг, газет, журналов способствовало лингвоцентризму в трактовке общественного сознания и в способах познания мира. Нарратив в это время превращается в важную концептуальную схему [4, с. 327]. Самую известную формулировку текстуальной традиции предложил французский философ Ж. Деррида (1930–2004): «Вне текста не существует ничего» [5, с. 318]. Для Ж. Деррида и его последователей любой текст содержит бессознательный, материальный слой, который делает невозможным полное осознание текста. Знак, символ, слово превращаются в самостоятельные объекты, которые призваны обозначать фрагменты реальности. Весь мир, в том числе и человек, воспринимается как текст, сложно сконструированная семиотическая система, поскольку считается, что все его действия и поступки предопределены текстуальным и культурным опытом [5, с. 318].

Нарратология и лингвистический поворот утверждают повествовательную природу невербальных объектов (в том числе произведений искусства) [6, р. 630]. В этом контексте французский философ и психоаналитик Ж. Лакан утверждал, что наша субъективность принадлежит языку и человек не может выйти за его пределы [см. цит. по: 7, с. 500]. Языком для произведений искусства выступает весь спектр изобразительной деятельности, развернутый на горизонте культуры.

В начале XX в. переосмыслением роли языка стали активно интересоваться художники. «Заумный язык», придуманный футуристами, изменил статус нарратива и расширил границы семантического поля. «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью», — писал один из крупнейших деятелей русского авангарда В. Хлебников в 1912 г. [8, с. 200]. Выразительный синтез слова и изображения характерен для произведений К.С. Малевича «Авиатор» (1914) и «Частичное затмение в Москве» (1915–1916), Н.С. Гончаровой «Велосипедист» (1913), Л.С. Поповой «Кубистический городской пейзаж» (1914), А.А. Моргунова «Чайная №5» (1910-е), И.В. Клуна «Чайник» (1925) и ряда других.

В европейском искусстве показательным примером «лингвистического поворота» является картина художника-сюрреалиста Р. Магритта «Вероломство образов» (1928–1929) (рис. 1), на которой запечатлена курительная трубка с подписью: «Это



Рис. 1. Р. Магритт.
Вероломство образов. 1928–1929.
Холст, масло. 59 × 65. Инв.: 78.7.
Музей искусств округа Лос-Анджелес,
Лос-Анджелес, США

Источник: <https://www.renemagritte.org/the-treachery-of-images.jsp>

не трубка» (*Ceci n'est pas une pipe*). Изображенный объект призван отсылать к изображаемому (обозначать связь между означаемым и означающим), однако в искусстве эта связь ограничена промежуток времени, длящимся, когда зритель смотрит на картину и пока он способен представлять себе произведение, которое и является «изображающим» [9, с. 188]. Холст с изображением трубки — это не сама трубка, а ее образ. Р. Магритт объяснял свою идею следующим образом: «Эта знаменитая трубка. Как люди попрекали меня ей! И все же, вы можете набить ее табаком? Нет, это ведь всего лишь изображение, не так ли? Так что, если бы я написал под картиной “Это трубка”, я бы солгал!» [10, с. 28].

Проблему нарратива у Р. Магритта внимательно изучал французский философ, теоретик культуры М. Фуко (1926–1984) в книге «Это не трубка» [11]. Философ обратил внимание на привычный механизм восприятия, который смешивает «название» с видимым, т. е. называет изображение объекта его именем, полагая, что видит сам объект. Французский исследователь рассматривает язык как мир, располагающийся между зримыми формами реального мира и тайными соответствиями эзотерических смыслов. В творчество многих сюрреалистов включены элементы воображаемого, фантастического, что зачастую провоцирует когнитивное замешательство зрителя [9, с. 188].

В 1960-е гг. в искусстве появляется новое направление — концептуализм. Американские художники Дж. Кошут, Л. Вайнер, Р. Берри и английская группа «Искусство и язык» (*Art and Language*):

Т. Атkinson, Д. Байнбридж, М. Балдуин, Х. Харрелл — стали ярчайшими выразителями концептуализма. Философия логического позитивизма, структурализм, герменевтика, лингвистика и теория языковых игр Л. Витгенштейна сформировали научную базу, на которую опиралось это направление. «Ничего нельзя сказать вне языка», — гласит ключевой парадокс концептуализма [12, с. 16]. В число знаковых работ концептуального искусства входит инсталляция американского художника Д. Кошута «Один и три стула» (1965). Она состоит из трех объектов: стула, его полноразмерной фотографии и выписки словарной статьи «стул». В этом произведении художник, продолжая поиски Р. Магритта, поднимает проблему отношения между предметными, визуальными (изобразительными) и словесными референциями (денотатами).

Концептуализм, как и почти все «измы» в культуре XX в., стал интернациональным. В 1970-е гг. он получил распространение в Италии, Германии, Франции, во многих странах Восточной Европы и Латинской Америки [12]. С начала 1970-х гг. концептуализм формировался в московской «неофициальной» культуре. Представитель московского концептуализма И.И. Кабаков (р. в 1933) в 1970-х гг. описывал советскую действительность в терминах витгенштейновской концепции «языковых игр»: «Мы как бы все живем внутри единого Текста. <...> Все у нас становится “языком”, многими звучащими, пересекающимися в разных уровнях языками» [13, с. 161]. Основоположники московского концептуализма И.И. Кабаков и В.Д. Пивоваров, активно используя текст в художественных работах, настаивали на универсальности своего опыта. Они вели повествование не от себя, а от лица выдуманных персонажей, уступая его другим «реципиентам»: воображаемым «рассказчикам» вроде Вшкафусидящего Примакова и Вокноглядыщего Архипова (И.И. Кабаков) или «действующим лицам», «агентам» (В.Д. Пивоваров, И.Г. Макаревич, Е.В. Елагина). Известная концептуальная схема взаимодействия «автор — нарратор — персонаж — читатель» находит яркое воплощение в работах московских концептуалистов.

Стоит отметить, что многие современные российские художники продолжают работать в традиции концептуализма. Так, текстовые инсталляции уличного художника из Екатеринбурга Т. Ради «Я бы обнял тебя, но я просто текст» (2013) и «Я, конечно, мало знаю о тебе, а ты — обо мне, но теперь у нас есть кое-что общее» (2014) демонстрируют, что текст и его образ существуют независимо друг от друга. Современный представитель стрит-арта играет с категориями «одушевленного» и «неодушевленного», включая в эту игру текст, его визуальный образ и семантическое значение.

«ИКОНИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ»: СМЫСЛОВАЯ АВТОНОМИЯ ОБРАЗОВ

Перенасыщение к концу XX в. визуальными образами многих сфер — от рекламы до новых медиа — дало возможность говорить о явлении «иконического поворота». Термин «иконический поворот» был предложен в 1994 г. швейцарским искусствоведом Г. Бёмом [14, р. 17], близко знакомым с основателем философской герменевтики Х.-Г. Гадамером [15, с. 187] и с немецким историком искусства М. Имдалем, специализирующимся на интерпретации современного немецкого искусства. Их идеи о семантике акта зрения и артикуляции творческого опыта повлияли на интеллектуальное становление Г. Бёма.

В рамках концепции «иконического поворота» последний анализирует внутреннюю структуру образа. В статье «Возвращение образов» Г. Бём рассматривает онтологические и эпистемологические вопросы, связанные с визуальной проблематикой [14, р. 17]. В определенном смысле «иконический поворот» Г. Бёма продолжает глубоко укоренившуюся в немецкой традиции идею абсолютности ауры искусства.

Данная концепция продолжает методологическое развитие искусствознания от иконографии к иконологии, заложенное А. Варбургом и Э. Панофским в 1930-е годы. Попытка преодоления методологического кризиса истории искусства под знаком историко-философского, эстетического и социологического синтеза сделала влияние этой школы ощутимым не только в Германии, но и во всем мире. Во многом ее идеи продолжают оставаться интересными для современных исследователей. Можно привести немало примеров неподдельного внимания теоретиков немецкой школы к вопросам иконического анализа произведений искусства, культурной типологии художественного процесса, культурных общностей [15, с. 56].

Несмотря на то что живопись широко использует весь типологический спектр знаков, иконический тип остается безусловно преобладающим. Однако все элементы произведения нельзя представить в виде словаря символов с фиксированными значениями. Для зрителя объект изобразительного искусства становится загадкой, процесс творчества — таинством, а художник — творцом. Действие иконического знака основано на фактическом подобии означающего и означаемого. «Иконический поворот» связан с определением логики образа. Г. Бём уверен, что изображения наделены жизнью, а визуальное мышление может доминировать над лингвистическим. Автономная по отношению к языку «логика образа» обуславливает конкретизацию общих

рассуждений о функциях и структуре изображения [16, с. 125]. Задача «иконических» исследований, по Г. Бёму, состоит в возвращении образам их статуса «источников», «корней» культуры. Он, приводя в качестве примеров произведения П. Сезанна, А. Матисса, М. Дюшана, Р. Делоне и Р. Магритта, акцентирует внимание на операции «показывания» («представления»), не связанного напрямую с вербальным языком [14, р. 38]. В своих текстах Г. Бём неоднократно подчеркивает, что способности разума распространяются за пределы языка и что там, где заканчивает свой путь семиотика, начинается история искусства [14, р. 14]. Автор играет на многозначности понятия Bild (картина, портрет, изображение) в современном ему немецком языке, обозначающего также и фотографию, и художественный образ, а кроме того, образ духовный.

Возникнув в начале XX в., науки об образах (Bildwissenschaft), основывавшиеся на проекте А. Варбурга «История культуры» (Kulturgeschichte), в 1990-е гг. заняли лидирующие позиции в искусствознании. Их методология, основанная на формально-стилистическом анализе, позволяла создать целостную концепцию анализа произведений изобразительного искусства. Разграничение таких понятий, как реальный и воображаемый визуальный образ, тесно связано с концепцией «иконического поворота» [17, с. 51]. Символ — одно из центральных и сложных понятий в иконологии. О символе в искусстве невозможно говорить как о чем-то окончательно устоявшемся. Как писал исследователь символического и дословного в искусстве XX в. О.В. Беспалов: «Произведения разных эпох демонстрируют нам, как искусство, с одной стороны, старательно “возводит” свою символику, созидает подлинные художественные образы. <...> Но с другой, — одновременно отвергает те символы и языковые формы, которые “окаменевают”, становятся расхожими, кочуют из произведения в произведение, подхватываются эпигонами» [18, с. 6].

Иконический принцип в искусстве — изображение «неизобразимого». Именно поэтому иконический принцип является неотъемлемой особенностью авангардного искусства. Г. Бём в своих текстах неоднократно упоминает творчество П. Пикассо. Именно П. Пикассо посвящают свои статьи Н.А. Бердяев и С.Н. Булгаков, когда анализируют состояние современного им искусства. Картина «Менины» (1957) П. Пикассо представляет уникальный пример изопарафразы, созданного по мотивам одноименной картины испанского художника Д. Веласкеса (1599—1660), написанной в 1656 году. Произведение П. Пикассо через прием удвоения, построения типа «текст в тексте» («картина в картине»), появившийся после «Герники», продолжает тему протеста против бомбардировок

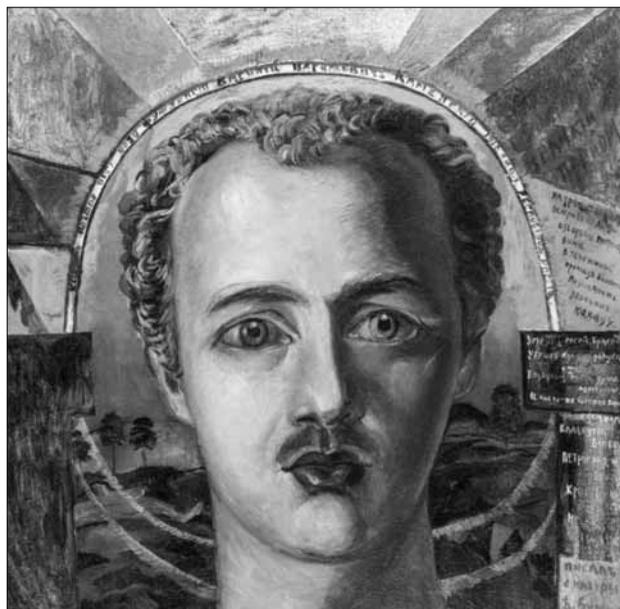


Рис. 2. Д.Д. Бурлюк.
Портрет поэта-футуриста Василия Каменского.
1917. Холст, масло. 104 × 104.
Инв.: Ж-10133. Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург
Источник: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/burluk_d.d._portret_poeta-futurista_vasiliya_kamenskogo._1917._zh-10133/index.php

и чудовищного обращения с республиканцами в Испании. В работе П. Пикассо присутствуют все основные персонажи полотна Д. Веласкеса: художник, маленькая инфанта, король и королева в отражении зеркала, собака. Однако метаморфозы образов и пространства представляют совершенно иную реальность.

В искусстве русского авангарда иконоический принцип становится особенно популярным, потому что живописцы устремляют свои художественные поиски за пределы земного, человеческого. Так, Д.Д. Бурлюк в «Портрете поэта-футуриста Василия Каменского» (1917) (рис. 2) изображает своего друга в соответствии с иконографией Иисуса Христа. К.С. Малевич во многих произведениях («Голова крестьянина», 1929; «Спортсмены», 1930; «Женщина с граблями», 1932; «Девушки в поле», 1932), сочетая прямоугольные и круглые элементы, создает образы, напоминающие композиции икон. В творчестве М.Ф. Ларионова («Купающиеся солдаты», 1911) и Н.С. Гончаровой («Купание лошадей», 1911) мотивы купания отсылают к крещению Христа, а мотивы трапезы и вина (Н.С. Гончарова, «Пьющие вино», 1911) — к Тайной вечере. Художники-авангардисты, обращаясь в своем творчестве к метафизическому духу, становятся очевидцами незримого.

«ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ»: ИЗУЧЕНИЕ ПРОБЛЕМ ВИЗУАЛЬНОСТИ

Справедливо заметить, что история искусства является одновременно историей визуальных открытий. Выражение «визуальный поворот» в 1992 г. ввел в научный оборот американский теоретик и историк искусства У.Дж.Т. Митчелл. Его одноименная статья также включена в сборник «Теория изображений», вышедший в свет в 1994 г. [19, р. 16]. У.Дж.Т. Митчелл опирается на идеи К. Маркса и З. Фрейда, чтобы показать, что произведения искусства можно рассматривать не только как неодушевленные объекты, но и как «живые существа». Отдельно отметим, что понятия «визуальная культура», «визуальный опыт», активно используемые У.Дж.Т. Митчеллом, встречались и ранее: например, в книге английского историка искусства М. Баксандалла «Живопись и опыт в Италии XV в.: введение в социальную историю живописного стиля» (1972) [20] и американского историка живописи С. Альперс «Искусство описания: голландское искусство XVII в.» (1983) [21].

Понятие «визуальный поворот» У.Дж.Т. Митчелл связывает с методологическими моделями, в основе которых лежат нелингвистические символистские системы. В этом заключается сходство его идей с рассуждениями Г. Бёма. Отказываясь от семиотического анализа, который был характерен для исследовательской парадигмы 1980-х гг., У.Дж.Т. Митчелл показывает, что изображения следует рассматривать независимо от языка. Текст и образ, тесно связанные друг с другом, представляют две формы познания, которые, тем не менее, не могут быть отождествлены друг с другом [19].

Отличительная черта концепции «визуального поворота» заключается в том, что в рамках этого термина У.Дж.Т. Митчелл не ограничивается изучением тех изображений, которые традиционно входят в категорию произведений искусства. Исследователь относит к ней различные медиа: от рекламных до живописных. «Визуальный поворот» охватывает ряд критических проблем в гуманитарных и социальных науках, которые исследуют визуальность как социально сконструированный опыт. В книге «Образ. Текст. Идеология» У.Дж.Т. Митчелл пишет о том, что открытие перспективы, появление станковой живописи, фотографии воспринимались человечеством как одновременно заманчивые и пугающие визуальные повороты [22]. У.Дж.Т. Митчелл рассматривает концепцию искусства как некоего коммуникационного механизма языка эпохи и подробно анализирует вопросы соотношения иконологии и идеологии: контексты, системы концептуальных идей классов, наций, об-

щественных движений, социальные и политические трактовки произведений.

Причиной появления исследовательской парадигмы У.Дж.Т. Митчелла можно считать открытие в университетах США новых кафедр, где преподавалась история искусства, отдававших предпочтение не классическим образовательным традициям, основанным на иконологическом анализе, а практической направленности обучения. Например, в Чикагском университете, где преподавал У.Дж.Т. Митчелл, магистерские программы по истории искусства появились только в начале 1970-х годов.

В рамках концепции «визуального поворота» У.Дж.Т. Митчелла визуальные образы живут собственной жизнью и их существование лишь частично контролируется их авторами — художниками [23, р. 12]. Люди могут наделять изображения человеческими качествами, а «вторичная жизнь» произведений искусства позволяет им воспроизводить самих себя. Здесь теория У.Дж.Т. Митчелла частично перекликается с идеями британского социального антрополога А. Гелла, который в своем исследовании «Искусство и агентность» демонстрирует, как социальная агентность может распространяться на материальные объекты культуры [24]. В связи с этим У.Дж.Т. Митчелла и А. Гелла можно считать представителями «социологии перевода» (т.н. «акторно-сетевой теории»), поскольку они утверждают, что в роли агентов могут выступать не только люди, но и вещи (в данном случае — произведения искусства).

Важную роль в изучении «иконического» и «визуального» поворотов сыграла статья отечественного исследователя, доктора философских наук И.Н. Инишева. В статье «“Иконоический поворот” в науках о культуре и обществе» [16] автор анализирует современную ситуацию в социальных науках и культуре, связанную с проблематикой образа. И.Н. Инишев внимательно рассматривает структурную специфику «иконического» и «визуального» поворотов, приобретающих особое значение в контексте вербальных и дискурсивных практик.

В контексте теории «визуального поворота» У.Дж.Т. Митчелла наиболее остро ставится проблема подмены изобразительности визуальностью. Изобразительность отличается от визуальности тем, что требует изменения реальности, воспринятой человеческим разумом, ее трансформации в ценностные или идейные суждения мастера [9, с. 223]. Изобразительные источники представляют собой художественные воплощения идей, образов, смыслов. Важную роль здесь играют мышление, фантазия и воображение. Визуальность, в свою очередь, подразумевает все относящееся к непосредственному зрительному наблюдению. По У.Дж.Т. Митчеллу, любой объект можно сделать произведением

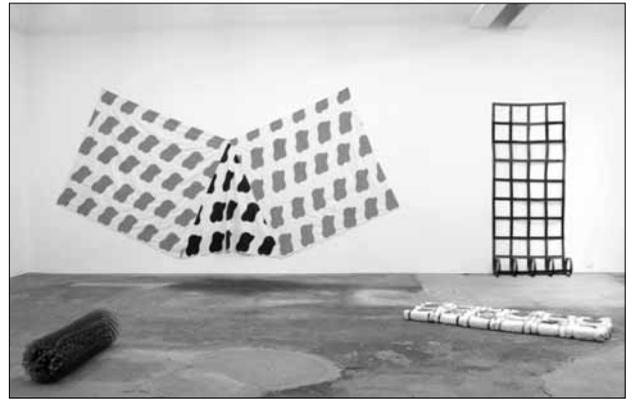


Рис. 3. Группа «Опоры/поверхности» (Supports/Surfaces). Инсталляция. 2014. Смешанная техника. Частная коллекция, Канада
Источник: <https://www.artforum.com/picks/supports-surfaces-47414>

искусства, поместив его в определенный контекст. При переходе от формы к форме-значению в миметическом смысле происходит обретение произведением черт классического и статуса классики. Так, еще «Фонтаном» М. Дюшана с подписью «R. Mutt»¹ (1917) была обозначена готовность видеть за любым объектом историю, которую можно рассказать, и «где предмет выступает своего рода стенограммой этого рассказа» [9, с. 224].

Художники объединения GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel, 1960–1968), работая с реальными объектами — вещами, купленными в магазине или подобранными на свалке, возобновляли линию дадаистов. Французское объединение «Опоры/Поверхности» (Supports/Surfaces) подвергало критической аналитике основы живописи (рис. 3). Холсты, рамы, подрамники, красочные слои и способы нанесения последних экспонировались на выставках отдельно, неся пропедевтический смысл [25, с. 350].

Идею контекста как катализатора смыслов ярко иллюстрируют инсталляции Д. Бюрена 1960–1970-х гг., в которых лоскут ткани в разных контекстах претерпевал эффектные превращения: то появлялся среди флагов, то становился рекламой, то парусами, то каннелюрами на колоннах [25, с. 351]. Соприкасаясь с окружающей средой, объект получал новые смыслы и порождал неожиданные ассоциации. Подобные неожиданные парадоксы в развитии художественной формы отражают определенные сдвиги в способах бытования сознания в том или ином типе культуры.

¹ Речь идет об известном реди-мэйде М. Дюшана, созданном для выставки Общества независимых художников в 1917 году. Переосмысляя роль художника, М. Дюшан радикально подверг сомнению привычные категории классического искусства.

В теории «визуального поворота» важным также является вопрос о том, кто может придавать объекту статус искусства. Произведение сохраняет момент передачи художественной энергии от одного поколения к другому сквозь историю [9, с. 226]. Человек — незамкнутая, открытая система (микрокосм), существующая в постоянном взаимодействии с окружающим миром и внутренними «мирами» [26, с. 43]. Для того чтобы произведение искусства вошло в историю искусства, необходимо время, которое означает адекватную историческую дистанцию, позволяющую поместить произведение в контекст. Способность сохранять следы времени и аккумулировать идеи делает произведения искусства материальными носителями культурных ценностей. Именно историческая традиция определяет способ отношения общества к прошлому и меру его актуализации, устанавливает границы своего и чужого в совокупности ценностей и культурно-социальных смыслов [9, с. 156].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, все три подхода представляют различные, но тесно связанные друг с другом методологии интерпретаций. Парадигма «лингвистического поворота» предполагает, что язык является конструирующим условием познания и опыта. Философия языка тесно связана с доминирующей в это время картиной мира [18, с. 24]. Наиболее интересными представляются характеристики соотношения методологий иконического и визуального поворотов. Сторонники «иконического поворота» обращают внимание на способ воздействия произведения на зрителя. Последователи «визуального поворота», в свою очередь, рассматривают содержание образа и содержание мышления (идей, мыслей). В концепции У.Дж.Т. Митчелла, в отличие от теории Г. Бёма, важной становится роль «коммуникативного моста» — художественного критика, влияющего на интерпретацию образа. В теории «иконического поворота» позиция авторского голоса (в качестве автора мнения может выступать и художник, и критик, и публика) намеренно опущена. Слова и высказывания критиков, научного сообщества о произведениях искусства создают своего рода миры, которые могут совпадать или не совпадать с той парадигмой, в которой находится зритель. Слова способны впитывать контекст, поэтому значения слов нельзя считать полностью фиксированными. В рамках концепции «визуального поворота» становится справедливым высказывание Б. Латура о том, что язык — это не средство, которым человек описывает реальность, чтобы придать ей смысл, а то, что само конструиру-

ет объекты реальности и отношение человечества к ним [27, р. 227].

Явные переключки художественной и научной культурной рефлексии порождают немало специальных исследований. В науке несколько раз менялось направление перспективы, в которой рассматривалась история искусства [15, с. 12]. На основе анализа исторической эволюции стилей создано значительное количество отечественных и зарубежных исследований, раскрывающих панораму художественных поисков [15, с. 9].

Рассматривая соотношение парадигм трех «поворотов», стоит отметить, что тип искусствоведческого мышления, который стал доминирующим в XIX в. и сохраняет приоритет сегодня, свойствен высокий уровень суверенности. Немалое количество искусствоведческих исследований замыкается в области изучения языка, формы, содержания, способов репрезентации и их внутренней преемственности [15, с. 28]. Между различными сферами художественного мышления искусствоведческое мышление нередко стремится установить перегородки, а не выявить, по возможности, взаимосвязи и взаимоотношения [9, с. 158]. Таким образом, искусство выступает как способ примирения интеллекта и интуиции, двух сфер человеческой природы — рациональной и иррациональной, аполлоновской и дионисийской, познавательной и гедонистической. Человеческое восприятие никогда не бывает чистым, оно всегда искажено идеями или опытом. Художественный опыт содержит в себе элементы обыденного, фиксирующего жизнь во всем ее многообразии. Безграничные возможности художественной формы проявляются в репрезентации экзистенциальных значений и смыслов в многообразии их оттенков. Многие, что доступно человеческому глазу, одновременно рассматривается и анализируется как «культурный конструкт». В тонких модификациях языка искусства проявляется непрестанная эволюция художественной формы, ее искусствоведческих и культурологических смыслов. Творческое наследие многих живописцев полно аллюзий, связанных с иконологическими, символическими, культурными, социальными аспектами произведений.

Список источников

1. *Rorty R.* The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method. Chicago : The University of Chicago Press, 1967. 416 p.
2. *Kuhn T.* The Structure of Scientific Revolutions. Chicago : The University of Chicago Press, 1962. 210 p.
3. *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат // Философские работы : [в 2 ч.]. Ч. 1 / [пер. с нем. М.С. Козловой и Ю.А. Асеева]. Москва : Гнозис, 1994. С. 1–74.
4. *Борисенкова А.* Нарративный поворот и его проблемы (Обзор публикаций по нарратологии) // Новое литературное обозрение. 2010. № 103. С. 327–332.

5. Деррида Ж. О грамматологии / пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. Москва : Ad Marginem, 2000. 511 с.
6. Kreisworth M. Trusting the Tale: the Narrativist Turn in the Human Sciences // *New Literary History*. 1992. Vol. 23. № 3. P. 629–657.
7. Дьяков А.В. Жак Лакан. Фигура философа. Москва : Территория будущего, 2010. 560 с.
8. Хлебников В. Собрание сочинений в 6 т. Москва : ИМЛИ РАН, Наследие, 2005. Т. 6. Кн. 1 : 1904–1922. [Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления]. 446 с.
9. Гор В. Классическое в неклассическую эпоху : эстетические аспекты модификации языка изобразительного искусства. Москва : Индрик, 2010. 248 с.
10. Рене Магритт / [автор текста Н.В. Геташвили]. Москва : Комсомольская правда : Директ-Медиа, 2016. 70 с. (Лучшие современные художники).
11. Фуко М. Это не трубка. Москва : Художественный журнал, 1999. 142 с.
12. Бобринская Е.А. Концептуализм. Москва : Галарт, 1994. 216 с.
13. Кабаков И.И. 60–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. Москва : Новое литературное обозрение, 2008. 365 с.
14. Voigt G. Die Wiederkehr der Bilder // *Was ist ein Bild?* Munchen, 1994. P. 11–38.
15. Кривцун О.А. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ. Москва : Наука, 1992. 299 с.
16. Инишев И.Н. «Иконический поворот» в науках о культуре и обществе // *Логос*. 2012. Т. 85. № 1. С. 184–211.
17. Селиванова Е.В. Истоки формирования визуальной культуры // *Обсерватория культуры*. 2014. № 2. С. 50–55.
18. Беспалов О.В. Символическое и дословное в искусстве XX в. Москва : Памятники исторической мысли, 2010. 237 с.
19. Mitchell W.J.T. The Pictorial Turn // *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago; London, 1994. P. 11–34.
20. Baxandall M. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford : Oxford University Press, 1972. 192 p.
21. Alpers S. *The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago : University of Chicago Press, 1983. 302 p.
22. Mitchell W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago : University of Chicago Press, 2013. 236 p.
23. Mitchell W.J.T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. 380 p.
24. Gell A. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford : Clarendon Press, 1998. 296 p.
25. Крючкова В.А. Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы. Москва : Прогресс-Традиция, 2010. 472 с.
26. Ступин С.С. Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенциального искусствознания. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2020. 256 с.
27. Latour B. Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern // *Critical Inquiry*. 2004. № 30. P. 225–248.

Labyrinths of “Turns” in Contemporary Art: Linguistic, Iconic, Visual

Irina A. Afanasyeva

National Research University Higher School of Economics, 11 Pokrovsky Boul., Moscow, 109028, Russia
ORCID 0000-0002-5109-5949; SPIN 6383-3344
E-mail: IAAfanaseva@hse.ru

Abstract. *The author of the article focuses on the problem of correlation between the paradigms of “linguistic”, “iconic” and “visual” turns associated with contemporary art. The text discusses the history of the terms, analyzes the specifics of each of these turns, reveals their role and significance in art, history and culture, and provides specific examples of works of the 20th and 21st centuries. Attempts to overcome the methodological crisis in art studies have made the impact of these approaches felt throughout the world. The article pays special attention to a num-*

ber of issues, which include changes in the concept of art and the boundaries of language; the expressive opportunities of the image and narrative; artistic vision; depiction of the “unimaginable”; the statuses of works of art, authorship, perception, symbols, as well as dialectical transitions of works of art from visibility to pictoriality. The article shows how, by studying the history of art as a phenomenon of culture, art studies have learned to find not only artistic characteristics, but also social and cultural features in the specifics of forms, structures and compositions. Carrying out a comparative analysis of the linguistic, iconic and visual “turns”, the author notes the dialectic of “reformatting” the view from the linguistic to the iconic and visual, and also comes to the conclusion that, the subtle modifications of the language of art demonstrate the constant evolution of artistic forms, art criticism, cultural and social meanings. Art contemplates the world directly, embodying it in images (semantic, visual, iconic, etc.). It is thanks to the peculiar integrity (interdisciplinarity) achieved in the artistic rethinking of historical reality that art reveals an amazing depth of meaning.

Key words: linguistic turn, iconic turn, visual turn, visual rhetoric, narrative, information perception mechanisms, art history, cultural construct.

Citation: Afanasyeva I.A. Labyrinths of “Turns” in Contemporary Art: Linguistic, Iconic, Visual, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 2, pp. 188–196. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-188-196.

References

1. Rorty R. *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*. Chicago, The University of Chicago Press Publ., 1967, 416 p.
2. Kuhn T. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, The University of Chicago Press Publ., 1962, 210 p.
3. Wittgenstein L. Tractatus Logico-Philosophicus, *Filosofskie raboty* [Philosophical Works], part 1. Moscow, Gnozis Publ., 1994, pp. 1–74 (in Russ.).
4. Borisenkova A. The Narrative Turn and Its Problems (A Review of Publications on Narratology), *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2010, no. 103, pp. 327–332 (in Russ.).
5. Derrida J. *O grammatologii* [Of Grammatology]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2000, 511 p.
6. Kreisworth M. Trusting the Tale: the Narrativist Turn in the Human Sciences, *New Literary History*, 1992, vol. 23, no. 3, pp. 629–657.
7. Dyakov A.V. *Zhak Lakan. Figura filozofa* [Jacques Lacan. The Figure of the Philosopher]. Moscow, Territoriya Budushchego Publ., 2010, 560 p.
8. Khlebnikov V. *Sobranie sochinenii v 6 t. T. 6. Kn. 1: 1904–1922* [Collected Works in 6 volumes. Volume 6. Book 1: 1904–1922]. Moscow, IMLI RAN Publ., Nasledie Publ., 2005, 446 p.
9. Gor V. *Klassicheskoe v neklassicheskuyu epokhu: esteticheskie aspekty modifikatsii yazyka izobrazitel'nogo iskusstva* [A Classical in the Non-Classical Era: Aesthetic Aspects of Modifying the Language of Fine Art]. Moscow, Indrik Publ., 2010, 248 p.
10. Getashvili N.V. *Rene Magritte*. Moscow, Komsomol'skaya Pravda Publ., Direkt-Media Publ., 2016, 70 p. (in Russ.).
11. Foucault M. *Eto ne trubka* [This Is Not a Pipe]. Moscow, Khudozhestvennyi Zhurnal Publ., 1999, 142 p.
12. Bobrinskaya E.A. *Kontseptualizm* [Conceptualism]. Moscow, Galart Publ., 1994, 216 p.
13. Kabakov I.I. *60-70-e... Zapiski o neofitsial'noi zhizni v Moskve* [60-70s... Notes on Unofficial Life in Moscow]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2008, 365 p.
14. Bohm G. Die Wiederkehr der Bilder, *Was ist ein Bild?* Munich, 1994, pp. 11–38.
15. Krivtsun O.A. *Evolyutsiya khudozhestvennykh form. Kul'turologicheskii analiz* [The Evolution of Artistic Forms. Cultural Analysis]. Moscow, Nauka Publ., 1992, 299 p.
16. Inishev I.N. The “Iconic Turn” in the Theories of Culture and Society, *Logos*, 2012, vol. 85, no. 1, pp. 184–211 (in Russ.).
17. Selivanova E.V. Sources of Visual Culture Formation, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 2, pp. 50–55 (in Russ.).
18. Bespalov O.V. *Simvolicheskoe i doslovnnoe v iskusstve XX v.* [The Symbolic and Verbatim in the Art of the 20th Century]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 2010, 237 p.
19. Mitchell W.J.T. The Pictorial Turn, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London, 1994, pp. 11–34.
20. Baxandall M. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford, Oxford University Press, 1972, 192 p.
21. Alpers S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, University of Chicago Press, 1983, 302 p.
22. Mitchell W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 2013, 236 p.
23. Mitchell W.J.T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 2005, 380 p.
24. Gell A. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1998, 296 p.
25. Kryuchkova V.A. *Mimesis v epokhu abstraktsii. Obrazy real'nosti v iskusstve vtoroi parizhskoi shkoly* [Mimesis in the Age of Abstraction. Images of Reality in the Art of the Second Parisian School]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2010, 472 p.
26. Stupin S.S. *Iskusstvo i predely chelovecheskogo. Opyt ekzistentsial'nogo iskusstvoznaniya* [Art and the Limits of the Human. An Experience of Existential Art Studies]. Moscow, St. Petersburg, Tsentri Gumanitarnykh Initsiativ Publ., 2020, 256 p.
27. Latour B. Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern, *Critical Inquiry*, 2004, no. 30, pp. 225–248.