

Алина Владимировна ВЕНКОВА

| Феномен иммерсивности в эстетике атмосфер и теории «оптического бессознательного» |

Алина Владимировна ВЕНКОВА

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48
Институт философии человека, Кафедра теории и истории культуры
Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва
129301, Российская Федерация, г. Москва, ул. Космонавтов, 2
Ведущий научный сотрудник Центра фундаментальных исследований в сфере культуры
Доцент, кандидат культурологии
ORCID 0000-0002-3075-612X
E-mail: venkova@mail.ru

**ФЕНОМЕН ИММЕРСИВНОСТИ В ЭСТЕТИКЕ АТМОСФЕР
И ТЕОРИИ «ОПТИЧЕСКОГО БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО»**

В статье проводится критический анализ влияния эстетики атмосфер и теории оптического бессознательного на междисциплинарный статус исследований феномена иммерсивности, определяется место иммерсии в данной группе теоретических установок, раскрывается понятие иммерсии в эстетике атмосфер Г. Беме и теории «оптического бессознательного» Р. Краусс. Для рассмотрения первого подхода привлекаются тезисы феноменологической эстетики М. Мерло-Понти, для анализа второй концепции – отдельные положения психоанализа Ж. Лакана.

В тексте статьи показано, что обе теории закладывают основания для междисциплинарного исследования иммерсивности как части мультисенсорного поворота в культуре, который характеризуется в контексте этих подходов опорой на неопределенность, нелокализуемость и неартикулируемость атмосфер; рассмотрением атмосфер как средовых пространств; постановкой акцента на телесном ха-

рактере взаимодействия человека и вещи внутри атмосферы; интерпретацией восприятия как телесного присутствия. Подчеркивается важность бессознательных ощущений, вызываемых атмосферами, утверждается приоритетность для «оптического бессознательного» не визуальной, неэмпирической, бессознательной силы рецепции.

В целом, обе концепции отражают наблюдающийся в современных гуманитарных исследованиях перенос акцента внимания с эмпирических, рационалистических предпосылок наблюдения субъектом видимого и слышимого мира на телесную погруженность когнитивного агента в этот процесс, что может быть описано как утверждение мультисенсорного режима восприятия в современной культуре.

Ключевые слова: иммерсия, атмосфера, оптическое бессознательное, аудиальное бессознательное, бесформенное.

При теоретическом осмыслении понятия иммерсии нельзя обойти вниманием концепции «производства атмосфер» и «оптического бессознательного», оказавшие существенное влияние на понимание описываемого явления.

Понятие «атмосфера» и широкий спектр явлений с ним связанных последовательно разрабатывает немецкий теоретик Гернот Беме. Беме обосновывает необходимость обновления теоретической базы эстетики в направлении усиления важности учета окружающей среды,



Алина Владимировна ВЕНКОВА

| Феномен иммерсивности в эстетике атмосфер и теории «оптического бессознательного» |

понятой через погружение в нее воспринимающего сознания и тела человека. Свой подход он называет «новой эстетикой» или «эстетикой атмосфер». Производство атмосфер – это то, чем должна заниматься практическая эстетика. Понятие атмосферы остается неопределенным. Автор сознательно оставляет многозначность в терминологии, поскольку данный подход противостоит рационалистическим, объективистским установкам. «Атмосферы остаются неопределенными прежде всего в отношении их онтологического положения. Нет окончательной уверенности, стоит ли относить их к объектам или к свойствам среды, из которых они исходят, или к субъектам, которые испытывают их на себе их воздействие. Мы также не уверены, где, располагаются, атмосферы. Они, словно туман, заполняют пространство определенным тоном ощущений»¹. Атмосфера таким образом находится «между» различными действующими элементами процесса взаимодействия человека и мира и свою задачу новая эстетика в понимании Гернота Беме видит в том, чтобы изучать и сформировать посреднические механизмы, окружающие реципиента, помещенного в различные ситуации, где основную роль играют среды (атмосферы), а не коммуникативные целеполагания действия. Нелокализуемость и онтологическая неопределенность атмосфер являются частью задачи новой эстетики по снятию субъект-объектной модели мышления и взаимоотношения человека с миром.

В атмосферах особую роль играет их пространственный характер. Атмосферы лишены четких границ, у них отсутствует закрепленное местоположение, они рассеяны и не поддаются локализации. Зато они полны эмоциональной энергией, заряжены определенным

чувственным настроем и обращены к телу человека². Атмосфера словно «захватывает» всего человека³.

Атмосферы могут улавливаться и удерживаться объектами и вещами. Эстетика атмосфер включает раздел, связанный с онтологией и феноменологией предмета. «Объект может улавливать атмосферы, которые сопровождают его словно своеобразный ореол»⁴. Работая с объектом, взаимодействуя с ним можно «извлечь» из него сопровождающую его атмосферу. Воздействие предмета на реципиента заключается в распространении на него влияния атмосфер. Беме ссылается на работы В. Бенямина и анализирует понятие ауры в связи со своей концепцией, но предлагает собственный термин для описания характера влияния объекта на окружение – «экстаз» вещи.

Экстаз вещи описывает способ, которым вещь выходит за пределы самой себя и распространяет влияние на реципиента⁵. «Ауру» вещи по В. Бенямину и ее «экстазы» по Г. Беме объединяет феноменологическое описание пространственного опыта человека, основанного на его теле. Экстаз вещи, как и ее аура, воспринимаются и проживаются прежде всего телесно. Телесный характер взаимодействия человека и вещи позволяет атмосфере разворачивать свою расширенное напряжение. При этом то, что воспринимается, – это атмосфера, – неопределенное и четко не локализуемое в пространстве чувство. Воспринимаемое мной – неопределенное, протяженное в пространстве качество чувства.

Беме следует феноменологической традиции описания опыта тела как пространствен-

¹ Böhme, G. (2017) *Atmosphäre: essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 22.

² Ibid. 29, 31.

³ Ibid. 30.

⁴ Ibid. 31.

⁵ Ibid. 31, 32.



Алина Владимировна ВЕНКОВА

| Феномен иммерсивности в эстетике атмосферы и теории «оптического бессознательного» |

ного, самоданного и самоосознанного состояния. Феноменология атмосфер тесно смыкается с энвайронментализмом, понятным не как экология отделившейся от человека природы, а как совместное творение иммерсивных сред. Эмоциональное и чувственное начало играют здесь существенную роль.

Восприятие понимается Беме, прежде всего, как телесное присутствие в энвайронментальной обстановке, как проживание атмосферы среды. «Мы воспринимаем прежде всего не наши чувства, формы или объекты, (...), то, что мы воспринимаем прежде всего – это атмосферы»⁶. Атмосфера – это среда, общая для реципиента и воспринимаемого контекста. Учитывая важность разработки прежде всего теории восприятия, Беме называет свою новую эстетику «общей теорией восприятия»⁷.

Атмосферы как нелокализуемые присутствия лежат в основе феноменологической интерпретации объекта и создаваемых им рецептивных механизмов Ж. Диди-Юберманом. Описание погружения реципиента в неопределенный, но экзистенциальный и чувственный контакт с произведением искусства открывает феноменологическое изменение иммерсивности.

Диди-Юберман начинает с обращения к критике визуального иллюзионизма, для чего обращается к понятию «специфических объектов». Термин используется скульптором Дональдом Джаддом для обозначения объекта, обладающего собственной «специфической пространственностью», заменяющей иллюзионистские, репрезентационистские и иконографические измерения традиционного визуального искусства, обращенного к глазу: «нужно создать трехмерный, пространственный объект, вырабатывающий свою собственную «специфиче-

скую» пространственность. Объект, способный преодолеть в таком качестве и иконографичность традиционной скульптуры, и закоренелый иллюзионизм живописи, даже модернистской. Согласно Джадду, нужно создать объект, не представляющий собой (и не репрезентирующий) ничего, кроме свойственной ему как объекту объемной характеристики, – например параллелепипед; объект, не изобретающий ни времени, ни пространства по ту сторону самого себя, устранить всякую детализацию и представить объекты, понятые как неделимые, нерасторжимые тотальности, «целостности без частей», объекты, характеризующиеся в связи с этим как «несоотносительные»⁸. Такие объекты не содержат в себе «симптомов», лишены измерений репрезентации, они ничего не представляют кроме самих себя и в полной мере проявляют свои свойства в процессе рецепции.

В ситуации восприятия объект, как и в концепции Г. Беме, источает силу, организует пространство, создает атмосферу. Он словно бы указывает на переход от материального к нематериальному. Как и в случае с производством атмосфер, объект в минимализме по мнению Диди-Юбермана выступает как темпоральная единица. Развертывание пространства атмосферы происходит во времени. «Парадокс минималистских объектов: парадокс не только теоретический, но и почти сразу же, причем *визуально* замечаемый. Итак, с одной стороны, объекты привязаны, или склонны к формальной *специфичности*, к геометрической «буквальности», недвусмысленных объемов; с другой же стороны, они испытывают непреодолимое влечение к *присутствию*, достигаемому неминуемо двусмысленной игрой на собственных размерах

⁶ Ibid. 48.⁷ Ibid. 47.⁸ Диди-Юберман, Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. – М.: Наука, 2001. – С. 31.

Алина Владимировна ВЕНКОВА

| **Феномен иммерсивности в эстетике атмосферы и теории «оптического бессознательного»** |

или на расположении по отношению к зрителю»⁹.

Возникающая здесь проблема присутствия является одной из центральных в осмыслении феномена иммерсивности. Присутствие как нерелективный акт рецепции также является свойством другого важного компонента иммерсивности – перформативности. Именно возникающий в минимализме эффект перформативности, критиковал в ключевом эссе «Искусство и предметность»¹⁰ М. Фрид, усматривая в нем театральность. Скульптор-минималист Тони Смит утверждал, что думает о своих скульптурах как «неких присутствиях». Говоря об объекте «Die» он подчеркивал, что хочет создать не объект, не монумент, «но нечто вроде места»¹¹. Место определяет присутствие, противостоит иконичности и требованиям репрезентации, но содержит в себе интенсивности, потоки, производит атмосферы, определяет аффекты и становления. Производство пространства становится процессуальным, содержащим в себе одновременно присутствие и дистанцию.

Следующим шагом на пути от объекта к атмосфере являются работы, где специфичность медиума преодолевается окончательно, например, такие как «Без названия. 1968–1969. Пар» Роберта Морриса: «Работа 1968–1969 годов становится радикализацией этой эвристики невозможной дистанции: это произведение без близости и дали, абсолютно неосязаемое и тем не менее обволакивающее все тело зрителя, повторяю: без близости и дали – а значит, без деталей и рамы; это всего-навсего производство

пара»¹². Феноменологическая очевидность присутствия в работах минималистов позволяет Диди-Юберману говорить об активности объекта, как сказал бы Гернот Беме об его «экстазах»: «это состояние опыта выявляет некую изначальную форму чувственной организации. В этом смысле мы можем сказать, что черный куб Тони Смита, как и распространение пара у Роберта Морриса, «смотрят» на нас из места, способного вернуть наше «видеть» в фундаментальные условия его собственной феноменологии»¹³.

Интенсивность присутствия, производимая вещью, возвращает к пониманию ее аура-тичности, пространственности, атмосферности: «Благодаря тревожной странности мы обладаем не только «секуляризированным», но и *метапсихологическим* определением ауры как «странного сплетения пространства и времени», как силы взгляда, желания и памяти вместе взятых, наконец, как силы дистанции»¹⁴.

Атмосфера, распространяемая и творимая объектом, заставляет реципиента утрачивать привычные пространственно-временные координаты. Диди-Юберман называет это состояние «перед-внутри»: «Смотреть значит принимать во внимание то, что образ структурирован как перед-внутри: недоступный и навязывающий свою дистанцию, какой бы близкой она ни была, – ибо это дистанция отложенного контакта, невозможности соприкосновения»¹⁵.

Это состояние считывается как вызывающее бессознательное беспокойство: «всякая интенсивная, всякая аура-тическая форма дается как «странно тревожная» в той самой мере, в какой помещает нас визуально перед «возвра-

⁹ Там же. С. 49.

¹⁰ Fried, M. (1998) *Art and Objecthood. Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago; London: University of Chicago Press.

¹¹ Диди-Юберман, Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. – М.: Наука, 2001. – С. 110.

¹² Там же. С. 145.

¹³ Там же. С. 147.

¹⁴ Там же. С. 215.

¹⁵ Там же. С. 230.



Алина Владимировна ВЕНКОВА

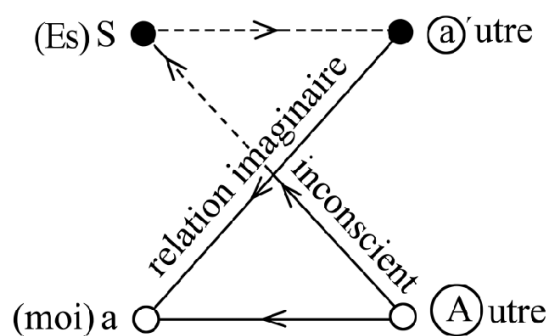
| Феномен иммерсивности в эстетике атмосферы и теории «оптического бессознательного» |

щением чего-то вытесненного»¹⁶ (...) «Вот почему место образа может быть постигнуто лишь сквозь призму двойного смысла слова *там*, то есть сквозь призму показательных диалектических опытов ауры или тревожной странности. Образы – визуальные вещи – всегда уже являются местами: они являются нам как парадоксы в действии, в которых пространственные координаты рвутся, открываются нам и, в конечном итоге, открываются в нас, чтобы открыть и тем самым впустить в себя нас»¹⁷.

Бессознательные ощущения, вызываемые атмосферностью и ауратичностью объектов, лишенных риторического, изобразительного или иллюстративного измерения, исследуются американским теоретиком искусства Розалиндой Краусс в концепции «оптического бессознательного».

Понятие «оптического бессознательного» показывает смену гносеологической установки в искусстве XX века, где видение, основанное на картезианской рационалистической модели, претерпевает существенные изменения в пользу нарастания иррационалистических тенденций. В книге «Оптическое бессознательное»¹⁸ и в работе «Бесформенное. Руководство пользователя»¹⁹, написанной совместно с А.-И. Буа, Розалинда Краусс показывает, как это происходит в искусстве XX века.

Свой анализ Краусс основывает на структуралистском и психоаналитическом инструментарии. Отправной точкой ее рассуждений становится известная L схема Жака Лакана, которая выглядит следующим образом:



В ней Лакан наглядно показывает, как связаны между собой субъект, бессознательное, язык, воображаемое и символическое. В левом верхнем углу располагается субъект S, рядом с которым расположено Оно (Es), в левом нижнем углу находится я (moi), в правом верхнем углу – (воображаемый) другой a'utre, в правом нижнем – (символический) другой – Autre. Все эти позиции связаны между собой. Из правого верхнего угла в нижний направлена ось воображаемых отношений (*relation imaginaire*), из правого нижнего в левый верхний – энергия бессознательного – *inconscient*. Я (moi) испытывает на себе воздействие (большого, символического) Другого, воздействие языка и порядка дискурса (нижняя горизонтальная ось из правого нижнего угла в левый нижний), а субъект S под давлением Оно (Es) создает воображаемого (маленького) другого a'utre. Из схемы видно, что работа бессознательного по Лакану определена языком, то есть, порядком символического, что находит выражение в его известных фразах «Бессознательное – это дискурс Другого» и «Бессознательное структурировано как язык». Работа воображения определяется позицией воображаемых других в структуре я и отделяется от символического порядка.

¹⁶ Там же. С. 218.

¹⁷ Там же. С. 232.

¹⁸ Krauss R. (1994) *The Optical Unconscious*. MIT Press.

¹⁹ *Formless: A User's Guide*. (1997) Ed. By Yve-Alain Bois and Rosalind E. Krauss. New York: Zone Books.



Алина Владимировна ВЕНКОВА

| Феномен иммерсивности в эстетике атмосферы и теории «оптического бессознательного» |

Эту схему Краусс приводит на странице 22 «Оптического бессознательного»²⁰ в качестве опоры для выстраивания собственных рассуждений. Первая и самая основная схема – Краусс называет ее «графемой» или «графом» – демонстрирует ситуацию разрушения модернистского канона видения, основанного на субъект-объектной модели:

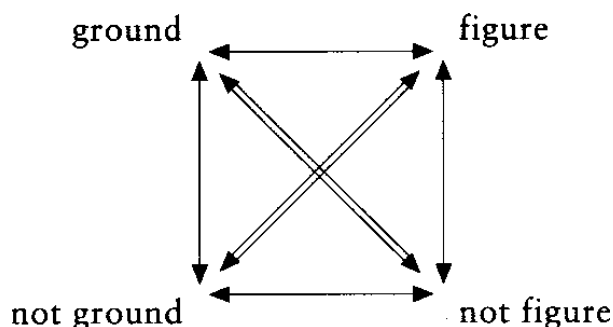
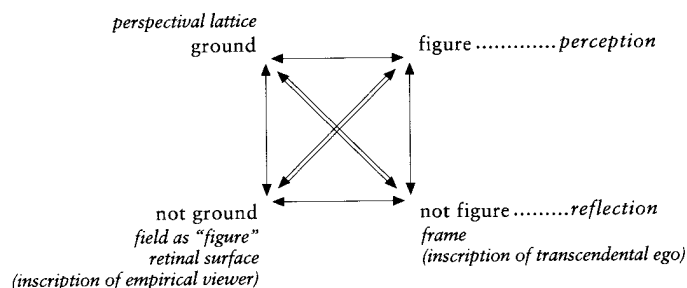


Схема демонстрирует картезианскую модель видения, принятую в западном искусстве до наступления современной эпохи и перспективу ее разрушения в модернизме. Эмпирическое видение западного мира, воплощенное в его искусстве, отражено в противопоставлении фигуры и фона в верхней паре оппозиций. Противостоящее ей в нижней части схемы взаимное отталкивание не-фигуры и не-фона рождает, по мнению Краусс, революционное модернистское искусство, разрушающее картезианский эмпирический идеал. Среди примеров такого разрушения Краусс называет культовые для модернизма визуальные паттерны, такие как решетка, монохром, живопись цветового поля, мизанабим классического коллажа, гнезда концентрических квадратов или кругов, характерные для постживописной абстракции²¹. В подобных конструкциях исчезает субъект-объектный детерминизм фигуры и фона и зри-

тель оказывается предоставлен игре оптического бессознательного, поскольку у него отсутствует любая возможность идентифицировать, ранжировать и вербализировать увиденное. Краусс отмечает, что при этом сама картезианская оппозиция фигуры и фона сохраняется, хотя и снимается.

Возможность полного снятия этой оппозиции в оптическом бессознательном Краусс показывает в дополненной схеме, которую она прочитывает через L схему Лакана. Эмпирическую рецепцию, отраженную в верхней оппозиции фигуры и фона, преодолевает взаимодействие не-фигуры и не-фона в нижней части, сведенное к взаимосвязи элементарной биологической данности (поверхность сетчатки) и трансцендентального эго, образующего «рамку» рефлексии.



В этом случае рецептивный агент утрачивает картезианскую позицию надзора, обеспечиваемую парой «фигура–фон» и гарантирующую конвенциональное набрасывание смысла: «Субъект может быть не более чем эффектом, результатом собственной динамики внутреннего противоречия структуры»²².

Подобную ситуацию утраты субъектом определяющего положения в процессе рецепции Лакан называет «остановкой»: «Это совершенно особая темпоральность, для определения которой я пользуюсь термином *остановка*, –

²⁰ Krauss, R. (1994) *The Optical Unconscious*. MIT Press. 22.

²¹ Ibid. 14–15.

²² Ibid. 23.



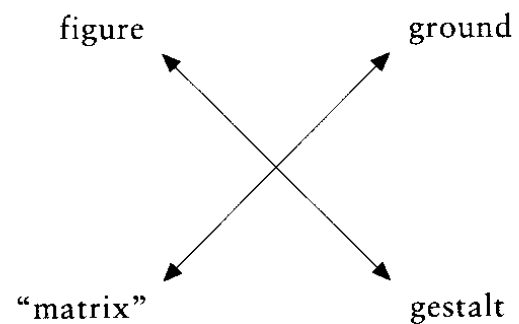
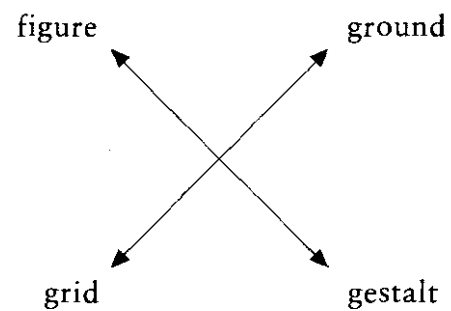
Алина Владимировна ВЕНКОВА

| Феномен иммерсивности в эстетике атмосфер и теории «оптического бессознательного» |

темпоральность, которая созидает позади себя собственное значение»²³. Важной для оптического бессознательного является свойство «остановки» различать жест и действие²⁴. Это обусловлено темпоральным режимом ее производства, а также характером взаимодействия «не-фигуры» и «не фона». «В момент, когда субъект замирает в застывшем жесте, он умерщвлен. Анти-жизненная, анти-двигательная функция этого конечного момента и есть *fascinum* – одно из тех измерений, где сила взгляда осуществляется непосредственно. Если и вмешивается здесь момент видения, то вмешивается он исключительно как своего рода шов, как сочетание между воображаемым и символическим. Именно так оказывается он включен в ту диалектику, в тот поступательный временной ход, который называется *спешкой*, порывом, стремлением вперед, – ход, завершением которого и является как раз *fascinum*»²⁵.

Остановка связывается с *fascinum* непосредственной, невизуальной бессознательной силой рецепции, которая переводится из созерцательного, эмпирического, рационалистического регистра в мультисенсорный. Оптическое бессознательное перестает быть в полной мере оптическим и становится телесно-тактильным, гаптическим бессознательным. Движение рецепции от эмпирического к бессознательному регистру закрепляется Краусс в понятии «матрицы», которая приходит на смену «решетке»²⁶ – важнейшему визуальному и теоретическому

концепту модернизма. В заключительных двух графемах Краусс показывает, как «матрица», еще дальше отстоящая от модели картезианского видения, заменяет частично связанную с ней «решетку» в производстве образа²⁷.



Последние схемы демонстрируют, как «матрица» в качестве фигуры бесформенного ложится в основу оптического бессознательного и преодолевает удержание базовых понятий фигуры и фона на первой схеме.

Оптическое бессознательное, интерес к которому наблюдался на протяжении всего XX века, дополняется в современных исследованиях понятием «аудиального бессознательного», появляющегося в текстах теоретика sound studies Кристофа Кокса. Под аудиальным бессозна-

²⁷ Krauss, R. (1994) *The Optical Unconscious*. MIT Press. 191–192.

²³ Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2004. – С. 128.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 129.

²⁶ Подробнее о концепции «решетки» как части модернистской оптики и экзистенции у Краусс см. Краусс Р. Решетки // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифа. – М.: Издательство «Художественный журнал», 2003. – С. 79–32.



Алина Владимировна ВЕНКОВА

| Феномен иммерсивности в эстетике атмосфер и теории «оптического бессознательного» |

тельным он понимает «поля тесной фактической связи спектра восприятия с материальными сетями колебаний интенсивных качеств давления, плотности, скорости, вязкости, эластичности и температуры, играющих решающую роль в звуковом поле»²⁸. Здесь, как и в случае с оптическим бессознательным, происходит перенос внимания с эмпирических условий наблюдения субъектом видимого и слышимого мира на телесную погруженность в этот процесс.

Оптическое и аудиальное бессознательное формируют таким образом мультисенсорный ответ реципиента на «атмосферу» среды, открывающий эффект иммерсии при восприятии как пространственных, так и временных форм искусства. Качества среды создают через бессознательные механизмы эффект погружения, который Лакан называет «остановкой». Похожие идеи высказывает Г. Беме, отмечая важность состояний реципиента для улавливания атмосфер: «Новая эстетика строится вокруг взаимоотношений качеств окружающей среды и состояниями человека. Благодаря этому «и», этому промежутку происходит связь качеств окружения и человеческих состояний, что и есть – атмосфера»²⁹.

Суммируя установки эстетики атмосфер и концепции оптического бессознательного можно заключить, что для понимания феномена иммерсии особое значение будут иметь такие их элементы как:

– неопределенность, нелокализуемость и неартикулируемость атмосфер;

– промежуточность атмосфер, их расположенность «между» объектами, средами и реципиентами;

– понимание атмосфер как средовых пространств;

– телесный характер взаимодействия человека и вещи внутри атмосферы;

– понимание восприятия как телесного присутствия;

– важность бессознательных ощущений, вызываемых атмосферами;

– утверждение в оптическом бессознательном невизуальной, неэмпирической бессознательной силы рецепции;

– утверждение мультисенсорного режима восприятия;

В целом, описываемые концепции отражают наблюдающийся в современных гуманитарных исследованиях перенос внимания с эмпирических, рационалистических предпосылок наблюдения субъектом видимого и слышимого мира на телесную погруженность когнитивного агента в этот процесс.

Список литературы

Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. – М.: Наука, 2001. – 263 с.

Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2004. – 304 с.

Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М: Художественный журнал, 2003. – 318 с.

Сафонов Н. Потоки и сенсоры: краткая история звукового рационализма // Неприкосновенный запас. – 2020. – № 6(134). – С. 71–84.

Böhme, G. *Atmosphäre: essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2017. 303 p.

²⁸ Cox, C. (2018) *Sonic Flux: Sound, Art and Metaphysics*. Chicago: The University of Chicago Press. 115–119. Цит. по: Сафонов Н.А. Потоки и сенсоры: краткая история звукового рационализма // Новое литературное обозрение. – 2018. – № 6 (134). – С. 78.

²⁹ Böhme, G. (2017) *Atmosphäre: essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 22–23.



Алина Владимировна ВЕНКОВА

| Феномен иммерсивности в эстетике атмосфер и теории «оптического бессознательного» |

Cox C. *Sonic Flux: Sound, Art and Metaphysics*.
Chicago: The University of Chicago Press, 2018. 272 p.

Fried M. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*.
Chicago and London: University of Chicago Press,
1998. 353 p.

Krauss R. *The Optical Unconscious*. MIT Press. 1994.
366 p.

Formless: A User's Guide. Ed. By Yve-Alain Bois and
Rosalind E. Krauss. New York: Zone Books, 1997. 296
p.



Alina V. VENKOVA

| The Concept of Immersion in the Aesthetics of Atmospheres and the Theory of the "Optical Unconscious" |

Alina V. VENKOVA

Herzen State Pedagogical University
 48, Moika Emb., St. Petersburg, Russian Federation, 191186
 D. S. Likhachev Russian Institute of Cultural and Natural Heritage, Moscow
 2, st. Cosmonauts, Moscow, Russian Federation, 129301
 Principal Research Fellow of the Center for Basic Studies in the Sphere of Culture
 Associate Professor, PhD in Cultural Studies
 ORCID 0000-0002-3075-612X
 E-mail: venkova@mail.ru

THE CONCEPT OF IMMERSION IN THE AESTHETICS OF ATMOSPHERES AND THE THEORY OF THE "OPTICAL UNCONSCIOUS"

The article provides a critical analysis of the influence of the aesthetics of atmospheres and the theory of the optical unconscious on the interdisciplinary status of studies of the phenomenon of immersion, determines the place of immersion in this group of theoretical attitudes, reveals the concept of immersion in the aesthetics of atmospheres by G. Boehme and the theory of the "optical unconscious" R. Krauss. To consider the first approach, the theses of the phenomenological aesthetics of M. Merleau-Ponty are used, for the analysis of the second concept – some ideas of the psychoanalysis of J. Lacan.

The article shows that both theories lay the foundations for an interdisciplinary study of immersion as part of a multisensory turn in culture, which, in the context of these approaches, is characterized by reliance on uncertainty, non-localizability and non-articulability of atmospheres; consideration of atmospheres as environmental spaces; placing an emphasis on the corporal nature of the interaction between a person and

a thing inside the atmosphere; interpretation of perception as embodied presence. The importance of unconscious sensations caused by atmospheres is emphasized, the priority for the "optical unconscious" of the non-visual, non-empirical, unconscious power of reception is affirmed.

In general, both concepts reflect the shift in focus of attention observed in modern humanitarian studies from the empirical, rationalistic premises of the subject's observation of the visible and audible world to the corporal immersion of a cognitive agent in this process, which can be described as an assertion of a multisensory mode of perception in contemporary culture.

Key words: immersion, atmosphere, optical unconscious, sonic unconscious, formless.

References

Böhme, G. (2017) *Atmosphäre: essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Didi-Yuberman, ZH. (2001) *To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas. [What we see, what looks at us]* Moscow: Nauka. (In Russian)

Fried, M. (1998) *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Krauss, R. (1994) *The Optical Unconscious*. MIT Press.

Formless: A User's Guide. Ed. By Yve-Alain Bois and Rosalind E. Krauss. (1997) New York: Zone Books.

Lacan, ZH. (2004) *Chetyre osnovnyye ponyatiya psikoanaliza (Seminary: Kniga XI (1964). [Four basic concepts of psychoanalysis (Seminars: Book XI*



Alina V. VENKOVA

| The Concept of Immersion in the Aesthetics of Atmospheres and the Theory of the "Optical Unconscious" |

(1964)]. Izdatel'stvo Gnozis, Izdatel'stvo Logos, 2004. (In Russian)

Krauss, R. (2003) Podlinnost' avangarda i drugiye modernistskiye mify. [Authenticity of the avant-garde and other modernist myths] *Khudozhestvennyy zhurnal*. (In Russian)

Cox, C. (2018) *Sonic Flux: Sound, Art and Metaphysics*. Chicago: The University of Chicago Press.

Safonov, N. (2020) Potoki i sensory: kratkaya istoriya zvukovogo ratsionalizma [Streams and sensors: a short history of sound rationalism] *Neprikosnovennyy zapas*, 6(134). 71–84. (In Russian).

