

УДК 101.808 (0758)

DOI: 10.17223/1998863X/44/

А.П. Артеменко, Я.И. Артеменко

ОТ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПРОСТРАНСТВА К ПРОСТРАНСТВУ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ: СОВРЕМЕННЫЕ ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Предметом данного исследования является эволюция средств визуализации социального пространства. Фотография рассматривается в системе визуальных исследований как вид визуальных данных и способ исследования. Цель статьи – проследить эволюцию отношения образа и реальности фотографии, продемонстрировать процесс трансформации эстетического значения в социальное. Предлагается авторский принцип работы с феноменом визуализации: визуальный образ представлен как феномен сознания, вписанный в горизонт сложной системы взаимодействий.

Ключевые слова: визуализация, фотография, репрезентация пространства, конвертация, визуальная риторика.

Цель статьи – проследить эволюцию отношения образа и реальности фотографии, продемонстрировать процесс трансформации эстетического значения в социальное. В качестве примера мы рассмотрим изменение значения фотографии для визуальных исследований. Мы попытаемся объяснить, как фотография из специфического набора визуальных данных превратилась в особый вид визуальных исследований и как происходит процесс конвертации эстетического значения в социальное. Для этого нам необходимо обратиться к проблеме понимания природы визуальных данных и представлений о визуальных исследованиях.

Актуальность

Для многих областей знания сегодня существует проблема описания визуальных феноменов. Традиционными средствами здесь являются языки искусствоведения, психоанализа, лингвосомиотики, гендерной теории. Относительно новым языком описания визуальных феноменов стала визуальная социология, которая пока находится в состоянии теоретического и методологического формирования и более походит на зону междисциплинарных исследований, чем на сформированную отрасль социологии. Предлагаемый нами подход мог бы дать иной, как по уровню детализации, так и обобщения, принцип работы с феноменом визуализации. Мы предлагаем понимать визуальный образ как феномен сознания, вписанный в горизонт сложной системы взаимодействий, где телесность, социальность, психология и прочие антропологические проекции – условия, а не средства выражения смыслов.

Можно утверждать, что в определенной мере всякое значение – потенциальный визуальный образ. «Мера» визуализируемости определяется сферой функционирования идеи, инструментарием, задачами визуализации. Поэтому в число визуализирующих практик следует включить не только техники изобразительных искусств или медиа, работающих с видео- или фото-

материалом, но и техники конструирования «зримого» представления невидимыми средствами (блестящие примеры последних – знаменитые «феноменологические» описания в произведениях М. Пруста или А. Роб-Грийе).

Основным типом отношения образа и реальности, им представляемой, является конвертация. По мнению Дж. Элкинса, это «репрезентация, ушедшая далеко от своего объекта» настолько, что представляет собой отношение несоизмеримых величин [1. С. 157]. Примеры конвертации – изображение расширяющейся Вселенной, диаграммы потока кварков и т.п. Эта модель визуализации предлагает работу с «идеями» измерения определенной реальности в соответствии с некоторой изобретенной шкалой, а не ее метафорой или аллегорией.

Намеченные перспективы требуют как детальной аналитической работы, соотношения с различными знаковыми теориями и концепциями восприятия, так и эмпирического наполнения, выходящего за рамки художественного материала в сферу разнообразных социальных практик.

Репрезентация пространства и проблема чистоты предметного поля фотографии

В 2003 г. Дж. Элкинс опубликовал работу «Девять типов междисциплинарности для визуальных исследований. Ответ на статью Мике Баль „Визуальный эссенциализм и объект визуальной культуры“», в которой отметил расплывчатость самого понятия «визуальные исследования», которые выглядят какофонией, перемешиванием и стиранием границ специальных дисциплин [2. С. 251]. Визуальные исследования, по мнению автора, должны лежать в русле истории искусства, где возможно толкование образов с привлечением знаний по политической или социальной истории. Крайне остро оценены позиции Диди-Юбермана, Э. Диссанаеки, П. Бурдые, Ж. Деррида за попытки объяснить искусство чем-то, кроме искусства, а визуальную культуру представить как «эпифеномен более фундаментальных идей» [Там же. С. 253]. В свою очередь, работу Б. Латура «Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art» Дж. Элкинс назвал проявлением «сорочьей теории», поскольку автор сферу визуальных исследований определил «где-то между и среди исследований религии, науки и историей искусства» [Там же. С. 254]. Безусловно, специальные исследования, где не смешиваются предметные поля, чрезвычайно необходимы, но если изменяется сам объект исследования, выделяется новая предметная область, нащупываются новые методы исследования, то, может, стоит задуматься о междисциплинарности?

Визуальные исследования не имеют четкого предметного поля, поскольку они одновременно затрагивают социальные, культурные, психологические объекты, существующие как единый комплекс взаимоположения смыслов и значений [3]. К перечню визуальных можно отнести широкий круг объектов: от фотографий, фильмов, видео- и телесюжетов, живописи, графики, скульптуры до архитектурных объектов, дизайна пространства и внешнего вида людей на улицах [4]. С одной стороны, предмет визуальных исследований – это физический объект в пространстве, а с другой – визуальный образ, имеющий самостоятельное значение. Дж. Элкинс иронично замечает, что «для визуальных исследований центральным примером здесь мог бы служить Ж. Деррида в том смысле, что его набег в область визуальности намеренно

предпринимались без обращения к „материнской“ дисциплине» [2. С. 254]. Однако следует отметить, что визуальные исследования стали возможны в русле не только истории искусств, но и других наук, которые активно используют визуальные данные при проведении исследований. Так, с появлением фотографии история, социология, антропология, этнография и другие науки получили возможность фиксировать визуальный факт. Но пока фотография оставалась «чистым знаком» с единственным значением, она могла быть визуализацией более общего дискурса [5].

Фотография как техническое фиксирование внешнего вида предметов и событий довольно быстро перестала удовлетворять и фотографов, и зрителей. Функция фотографии как репрезентации предмета, события, пространства – это первичный тип отношения образа и реальности, им представляемой, в рамках визуализации. Репрезентация соответствует отношениям внутри иконического знака, когда означающее миметически отображает означаемое. Р. Барт точно передал раздражение от натуралистичных журналистских снимков: «Они слишком интенциональны для фотографии и слишком точны для живописи, они лишены как возмутительности сырого факта, так и правдивости искусства: из них захотели сделать чистые знаки, но не захотели наделить эти знаки хотя бы двусмысленностью, придать им затрудняющую их восприятие плотность» [6. С. 63]. Мы сталкиваемся с проблемой фиксации динамического объекта как в физическом, так и смысловом плане [7]. При этом физический объект, запечатленный на снимке, никогда не будет восприниматься однозначно. Р. Барт и У. Эко представили это в идее риторики образа, когда выстраивается система медиации, создается образ-посредник между реальностью идеи и реальностью адресата идеи. Основа связи – конвенция, маркирующая отношения как репрезентативные, в реальности же устанавливающая отношения подчинения адресата сообщению.

Р. Барт, П. Бурдьё, А. Лефевр и М. Фуко указывали на фотографию как продукт определенного дискурса, на визуальные репрезентации идеологических ценностей и формы политического контроля. Фотография становится репрезентацией пространства не только физического, а также культурного, социального, политического и, таким образом, по заключению А. Лефевра, «репрезентация пространства сумела сочетать идеологию с наукой в рамках практики» [8. С. 58]. Фотография вовлечена в процесс «означения», приравнена к высказыванию, а поскольку это «значимое единство», то, по мнению Р. Барта, «фотография будет для нас таким же сообщением, что и газетная статья; любые предметы могут стать сообщением, если они что-либо значат» [6. С. 74]. Фотография как визуальное средство предстает в рамках новых отношений как наиболее эффективный по воздействию, компактно организованный и герменевтически открытый способ передачи сообщения. Ему также отводится функция «предохранителя», определяющего меру свободы интерпретации в границах (идео-)логически заданного дискурса.

Как визуальная репрезентация фотография подпадает под действие триады «восприятие – осмысление – переживание» и должна быть прояснена либо как нечто конкретное («сырой факт»), либо как один из возможных идеологических медиаторов. Приняв значение идеологического медиатора, фотография как репрезентация пространства подчиняет себе пространство репрезентации, сведенное к символическим образам. По сути, она повторяет

процесс, который укоренился в западной культуре визуальной репрезентации от религиозной живописи до географических карт: репрезентации пространства входят в социально-политическую практику и отражают отношения между предметами и людьми в репрезентируемом пространстве. Таким образом, становится понятен интерес исследователей к визуальному вообще и визуализации не просто как техническому методу (вос)создания определенной реальности, но принципу отношения к действительности, вбирающему в себя тонкую нюансировку восприятия и выражения.

Р. Барт затронул проблему рассматривания фото как «различения», которое открывает мифы и уровни визуального ряда. Мы проникаем в технику создания как рассматривания фотографического образа. Анализируя природу фотографии, Р. Барт отметил, что на репортерских фотоснимках «запечатленные факты предстают во всей своей неумолимости, буквальности, демонстрируя свою неуязвимую естественность» [6. С. 63]. Потребовалось значительное усилие для того, чтобы «неуязвимая естественность» превратилась в «пример „естественной выразительности“, имманентности смысла вещи, присутствия самой реальности в ее стихийно возникающих смыслах» [8. С. 126]. А. Лефевр назвал это рождением «пространства репрезентации» [Там же. С. 56], где не производится ничего, кроме символических произведений – зачастую единичных, но иногда дающих начало целому «эстетическому» направлению.

Фотография как самостоятельная форма говорения о мире создала систему визуальной риторики и техник рассматривания. К основным задачам фотовизуализации можно отнести следующие: показывать (вместо рассказывать) и высматривать (вместо вычитывать) смыслы; делать видимым сокрытое или неявное; диктовать правила восприятия или идеологической игры («конвертировать» значения); локализовать («сжимать») и интенсифицировать информационные сообщения. Так, фотографический снимок стал восприниматься как полисемантический образ со множеством потенциальных значений. И в тоже время фотография получила статус «эстетического» направления со свойственной ей визуальной риторикой и «экскурсами в воображаемое». Фотография предполагает практику рассматривания изображения, которая выливается в проведение контент-аналитических и герменевтических процедур: прояснения, декодирования, интерпретации смысла, представлений и их динамики. Методы анализа содержания визуальных текстов нацелены также на раскрытие культурных смыслов в структуре визуального образа.

Спустя четверть века проблема техник рассматривания изображения, отмеченная Р. Бартом, заняла центральное место в визуальных исследованиях начала 1990-х. Одним из ярких примеров актуализации техник рассматривания стала книга Э. Чаплин «Социология и визуальная репрезентация», в которой она представляет фотографию не только как способ фиксации данных, но и как медиум, передающий и создающий новое знание [9. Р. 13]. По сути, мы видим возвращение к проблеме конвенциональности имитативных кодов изображения, о которой писал У. Эко в работе 1968 г., т.е., попросту говоря, условности передачи сходства. Мы воспринимаем визуальный образ благодаря договоренности о прочтении границ предметов, света и тени, ансамбля предметов. «Черно-белая фотография дает весьма ограниченное число града-

ций между черным и белым. Разумеется, ни один из этих тонов не соответствует тому, что мы называем „реальностью“... Разумеется, нам удается увидеть за определенным техническим решением некий природный эквивалент только потому, что мы располагаем закодированным набором ожиданий» [10. С. 132]. Безусловно, вскрытие этого «набора ожиданий» создает новое знание, о котором говорит Э. Чаплин [11. С. 83]. По сути, мы обнаруживаем создание образа, разрывающего систему знаковых отношений, не «обозначающего» некую сущность, а творящего, по выражению А. Менцеля, «самодостаточную художественную реальность, эквивалентную внешней», а потому и сопротивляющуюся сравнению или символизации. Фотографический образ запечатлевает только то, что зрительно различимо, наблюдаемо, но при этом всегда существует «техника чтения снимка», которая рождает великие образы, которые получают значение вне контекста их создания. Безусловно, происходит рождение пространства репрезентации.

Великий образ: от фотографии к живописи

Важным аспектом темы визуального в культуре является задача собственно выражения. Культура, обогащенная опытом трансгрессии, выхода к своим собственным пределам в сферу невыразимого (довербального или «субсемиотического» пространства), вправе заявлять о неадекватности всякого языка описания для отображения «состояний» и «переходов» дорефлексивного уровня жизненного мира (таких как первичное обнаружение человеком себя-внутри-мира, шок, мистическое переживание, ряд феноменов телесного опыта и пр.). В этом контексте представляется, что визуальное как набор выразительных средств способно расширить область прочтения антропологических и социальных смыслов.

Мы можем определить визуализацию как методологию восприятия и выражения, развертывающуюся, соответственно, в двух взаимодополняющих направлениях:

а) создание образа как носителя идеи (выражение и конструирование смысла, его чувственная «про-спекция», «идеография»);

б) прочтение идеи путем создания образа (восприятие и интерпретация смысла, чувственная «ретро-спекция» значения, «иконография»).

Пример визуализации как методологии восприятия и выражения – портрет Че Гевары, сделанный 5 марта 1960 г. кубинским фотографом Альберто Корда. Фото запечатлело траурный митинг памяти жертв теракта в Гаване, но пальмы, другие люди и даже куртка Че «ушли» со снимка. Был создан образ протеста, революции, активного гражданина. Возможны и другие коннотации: молодости, нонконформизма, убежденности. Создание нового знания в этом случае очевидно. Образ настолько сильный и универсальный, что может претендовать на статус символа XX в. с его революциями, войнами, рождениями и крушениями политических систем, столкновениями идеологий.

Этот же образ используется в серии портретов Энди Уорхола, которые превращаются в системе левацких идеологий в «символ безликости и пошлости культуры массового потребления». Однако трансформация образа в работах Энди Уорхола отражает более глубокий процесс трансформации современной западной культурной парадигмы и, соответственно, принципов

описания культурных феноменов. «Транс»-модерные модификации привели к парадоксальному итогу: индивидуализация культурных отношений и рост интенсивности связей и взаимодействий в центр культуры поставили «человека действующего», действующего, однако, преимущественно в качестве ретранслирующего и потребляющего субъекта.

Образ Че Гевары становится декларацией протеста представителей поп-арта против традиционного восприятия искусства, его техник и целей. Искусство становится технологичным, а технология – искусством. И знаменитая Фабрика Энди Уорхола должна была это продемонстрировать: производство произведений искусства как творческий процесс – главное достижение индивидуализированного общества, где акционизм заменяет системность, актер – гражданина, а свобода перестает привязываться к социальным и политическим структурам. Культура массового потребления – это культура реализации возможностей, которые не были доступны в другие эпохи. Информатизация, экономизация и виртуализация жизненного пространства образуют сегодня тотальность культуры, на фоне которой экзистенциальные мотивы звучат как инструментальные и вторичные.

Но самое важное, что в этом сплетении фотографии и особой художественной техники Уорхола мы видим производство пространства репрезентации. Фотообраз Че Гевары и его «копия» Уорхола открывают нам то, что А. Лефевр назвал «зазор между репрезентациями пространства и пространством репрезентации», где проявляется все, что мы называем культурой, искусством, воображаемым [8. С. 57]. Именно этот зазор вскрывает проблему визуальных исследований, которые сложно заключить только в рамки истории искусства. На этом стыке происходит проявление сложного процесса конвертации эстетического в социальное, психологическое или экономическое явление. По своему значению это похоже на открытие физиками закона перехода энергии или явления радиации. Мы видим новые онтологические и функциональные связи, которые сложно интерпретировать в рамках «чистых предметных полей».

Примечательно, что техника работ Уорхола – это вариации на тему фотографии. И если фотография, по мнению П. Штомпки, демократизировала портрет на рубеже начала XX в. [12. С. 20], то техника Энди Уорхола, благодаря массовому репродуцированию и тиражированию художественных произведений (фабрике и фабрикации), демократизировала современное высокое искусство. Коммерческий поп-арт – это не только «безликость и пошлость культуры массового потребления», но и демократизация принципа обладания предметом искусства, образом, созданным для потребителя.

Коммерческий поп-арт одновременно представляет эффекты оповседневливания и абсолютизации, позволяющие вскрывать и преобразовать абсолютное событие в повседневном, рутинном и привычном. Так, серия работ Энди Уорхола с изображением доллара может быть воспринята как реплика темы гравюры. В XIX в. денежные знаки превращаются в произведения графики, но имеющие утилитарное значение. Гравюра попадает в карман обывателя, и это не вызывает возмущения. Если возможен перенос портрета Дж. Вашингтона на купюру, то почему должен возмущать обратный процесс – купюры на холсте? И в этой серии работ Энди Уорхола гравюра вернулась на свое первоначальное место.

Феномен работ Энди Уорхола открывает необычный ракурс эволюции фотографии: фотографический образ и фототехника превращены в источник и технику современной живописи. Портрет на купюре и купюра на портрете – цикл современной истории замкнулся. Но вместе с этим мы видим перерождение фотографии. Техническое средство фиксации превращается в самостоятельную форму «означения», самостоятельный вид искусства, в производство пространства репрезентации.

Заключение

Фотографический образ может представлять людей, их действия и материальные эффекты человеческой деятельности. Это тонкий процесс, который нацелен на отбор и анализ «изобразительных текстов», представляющих эстетически и культурно значимую информацию. Фотографический образ может придавать эстетическую форму социальному явлению. «Изобразительный текст» риторически прописывается: жест, поза, фон, окружающие предметы и прочее создают повествование не только о событии, но и обществе в целом. Фотография обладает риторической выразительностью и специальной жанровой риторикой. Репортаж и фото полицейской съемки, фото на паспорт и портрет, рекламное фото автомобиля и фотография мною купленного автомобиля – один объект, но разные изображения. Смыслы, эмоции, знание факта выражаются разной стилистикой снимка. Так «искусство посредственности» (Р. Барт) превращается в полноценное искусство.

Фотографические формы представляют составляющие их элементы не последовательно, как это происходит в речевой практике, а одновременно. Отношения между этими элементами в визуальной сфере схватываются нами сразу, целиком, одним актом видения. Поэтому визуальный дискурс – особенная разновидность дискурса: сложный процесс, в котором возникают значения образов. Так проявляется визуальный текст – повествование, осуществляемое с помощью фотографии, где нарративные структуры создаются как результат переживания повседневного опыта и семиотических ссылок, сформированных в повседневной жизни.

Фотография появляется как пространственная практика, отражающая нахождение в окружении предметов и событий. Желание зафиксировать себя в определенном предметном ансамбле знакомо любому туристу, делающему селфи на фоне памятника. Но демонстрация этой фотографии перерастает в репрезентацию пространства (страны, города, пространственного ансамбля предметов). Вместе с этим возникают нарративные структуры пространства репрезентации.

Главная трудность при изучении социальной реальности – это превращение социальных процессов в поддающиеся анализу визуальные данные. Фотография как инструмент визуализации помогает зафиксировать нестабильные и динамичные феномены социальной реальности, представить их в наглядных образах связей и отношений, выявить осязаемые знаки взаимодействия знакового, смыслового и функционального пространств. Если объекты – это не только сами предметы, но и процессы и проекции их применения, то фотография представляет схватывание знаковой, смысловой и функциональной системы социального взаимодействия в созданном образе. Тем самым образ может быть рассмотрен как инструмент морфогенеза антрополо-

гических и социальных феноменов, своеобразный «прибор» для выявления устойчивого порядка отношений, им созданных. Благодаря фотографическому образу становится возможным процесс визуализации менее очевидных (нефизических) форм пространственности – функциональной, социальной и знаковой.

Литература

1. Элкинс Дж. Исследуя виртуальный мир : пер. с англ. Вильнюс : ЕГУ, 2010. 534 с.
2. Элкинс Дж. Девять типов междисциплинарности для визуальных исследований. Ответ на статью Мике Баль «Визуальный эссенциализм и объект визуальной культуры» // Логос. 2012. № 1 (85). С. 250–259.
3. Артеменко А.П., Артеменко Я.И. Концепт «объектность»: філософська інтерпретація поняття соціальної теорії // Гуманітарний часопис : збірник наукових праць. 2014. № 2. С. 49–53.
4. Артеменко А.П., Артеменко Я.И. Городское пространство: проблема проявления смыслов // Вісник харківської державної академії дизайну та мистецтв. 2017. № 1. С. 128–132.
5. Бурдые П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии / пер. с франц. Б.М. Скуратова. М. : Праксис, 2014.
6. Барт Р. Избранные работы: семиотика; поэтика : пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
7. Artemenko A., Artemenko Ya. Principles of visual representation of dynamic objects // Вісник харківської державної академії дизайну та мистецтв. 2015. № 6. С. 118–121.
8. Лefebvre А. Производство пространства : пер. с фр. М. : Streike Press, 2015. 432 с.
9. Chaplin E. Sociology and visual representation. London : Routledge, 1994.
10. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб. : Петрополис, 1998. 432 с.
11. Печурина А.В. Визуализация социальных исследований: новые данные или новые знания? // Социологический журнал. 2007. № 3. С. 81–89.
12. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования : учебник / пер. с польск. Н.В. Морозовой, авт. вступ. ст. Н.Е. Покровский. М. : Логос, 2007. 168 с.

Andrii P. Artemenko, Kharkiv State Academy of Culture (Kharkiv, Ukraine).

E-mail: prof.artemenko@mail.ru

Yaroslava I. Artemenko, National University of Pharmacy (Kharkiv, Ukraine).

E-mail: tcepelin@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya – Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science. 2018. 44. pp. 61–69.

DOI: 10.17223/1998863X/44/6

FROM THE REPRESENTATION OF SPACE TO THE SPACE OF REPRESENTATION: MODERN VISUAL RESEARCH

Keywords: visualization; photography; representation of space; conversion; visual rhetoric.

The subject matter of this study is the evolution of means of social space visualisation. Photography is seen as a kind of visual data and a way of research in the visual research system. The visual material created by photography requires correlation with various symbolic theories and perceptual concepts that go beyond the scope of artistic material to the sphere of various social practices. The aim of the article is to trace the evolution of the relationship between the image and the reality of photography and to demonstrate the transformation of the aesthetic value into the social one. The article analyses the interdisciplinary nature of visual studies and the problem of the “purity of fields” of visual sciences. The concepts of Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Henri Lefebvre and Michel Foucault are considered, where photography is presented as a product of discourse, a visual representation of ideological values. The authors propose their own principle to work with visualisation: the visual image is presented as a phenomenon of consciousness inscribed in the horizon of a complex system of interactions. In this system, corporeality, sociality, psychology and other anthropological projections are conditions, not means of expressing meanings. Such a visualisation model suggests working with the “idea” of measuring a certain reality in accordance with an invented scale, rather than with its meta-

phor or allegory. The implementation of the authors' approach is exemplified by the image of Che Guevara in the photography and painting of Andy Warhol. Visualisation is analysed as a methodology of perception and expression, i.e. creating an image as the bearer of an idea and reading the idea by creating an image. Together with this, the manifestation of the complex process of converting the aesthetic into a social, psychological or economic phenomenon is revealed. The authors come to a conclusion that photography is an efficient, compactly organised and hermeneutically open way of conveying a message. The main difficulty in the study of social reality is the transformation of communication processes. Methodological photography is an attempt to fix unstable and dynamic phenomena of social reality, present in the visual image forms of social relations, identity, semantic and functional spaces. Photography created a system of visual rhetoric and viewing techniques. A photographic image can be considered as an instrument for morphogenesis of anthropological and social phenomena, a "device" for revealing the stable order of the relations it creates.

References

1. Elkins, J. (2010) *Issleduya virtual'nyy mir* [Exploring the Virtual World]. Translated from English. Vilnius: European Humanities University.
2. Elkins, J. (2012) Nine Modes of Interdisciplinarity for Visual Studies. *Logos*. 1[85]. pp. 250–259. (In Russian).
3. Artemenko, A.P. & Artemenko, Ya.I. (2014) Kontsept "ob"yektivnist": filosof's'ka interpretatsiya ponyattya sotsial'noyi teorii [The concept "objectivity": philosophical interpretation of the concept of social theory]. *Humanitarnyy chasopys: zbirnyk naukovykh prats'*. 2. pp. 49–53.
4. Artemenko, A.P. & Artemenko, Ya.I. (2017) Horodskoe prostranstvo: problema proyavlenyya smyslov [Urban space: the problem of the manifestation of meanings]. *Visnyk kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu ta mystetstv*. 1. pp. 128–132.
5. Bourdieu, P., Boltanski, L., Castel, R. & Chamboredon, J.-C. (2014) *Obshchedostupnoye yskusstvo: opyt o sotsyal'nom yspol'zovannyi fotohrafyy* [Public art: on the social use of photography]. Translated from French by B.M. Skuratov. Moscow: Praksys.
6. Barthes, R. (1989) *Izbrannyye raboty: Semiotika: Poetika* [Selected Works: Semiotics: Poetics]. Translated from French. Moscow: Progress.
7. Artemenko, A. & Artemenko, Ya. (2015) Principles of visual representation of dynamic objects. *Visnyk kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu ta mystetstv*. 6. pp. 118–121.
8. Lefevre, A.C. (2015) *Proizvodstvo prostranstva* [Production of Space]. Translated from French by I. Staf. Moscow: Streike Press.
10. Eko, U. (1998) *Otsutstviyushchaya struktura. Vvedeniye v semiologiyu* [The Missing Structure. Introduction to Semiology]. Translated from Spanish by A.G. Pogonyaylo, V.G. Reznik. St. Petersburg: Petropolis.
11. Pechurina, A.V. (2007) Vizualizatsiya sotsial'nykh issledovaniy: novyye dannyye ili novyye znaniya? [Visualization of social research: New data or new knowledge]. *Sotsiologicheskii zhurnal – Sociological Journal*. 3. pp. 81–89.
12. Sztompka, P. (2007) *Vizual'naya sotsiologiya. Fotografyya kak metod issledovaniya* [Visual Sociology. Photography As a Method of Research]. Translated from Polish by N.V. Morozova. Moscow: Logos.