

передбачає вивчення суттєвого аспекту вивчення смислу – прагматику, яка дозволяє врахувати конотації смислу через відношення художник – твір.

Предметність для митця стає маскою, яка приховує істинний смисл. Від предмета залишаються лише абстрактні властивості – форма, колір, які комбінуються з аналогічними властивостями інших предметів. На зміну реальному предмету, існуючому в просторі, приходить комбінація ліній, форм і кольорових плям, які не відповідають жодному реальному об'єкту.

Зазначені семіологічні елементи утворюють одиниці прояву різних мірностей і забезпечують прояв самого значення як форми, так і фарби. Тому отримані значення стають не просто термінами, а термінами нового синтезу, поляризовані поняття знову стають проявами складних структур.

### Література

1. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М, 1992.
2. Кандинский В. Ступени. – М., 1993.
3. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука – классика, 2005.
4. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994.
5. Эстетические исследования: методы и критерии. – М., 1996. – 348 с.

УДК 111.852.7.01

Пушонкова О. А.

### ФЕНОМЕН ВІДСУТНОСТІ У МИСТЕЦТВІ МІНІМАЛІЗМУ

***Анотація.** Обґрунтована необхідність розкриття зв'язку феномену відсутності зі зрушеннями у способах візуалізації, що знаходять безпосередній прояв у мистецтві мінімалізму.*

***Аннотация.** Обоснована необходимость раскрытия связи феномена отсутствия с изменениями в способах визуализации, которые непосредственно проявляются в искусстве минимализма.*

***Annotation.** In the article the author substantiates the necessity to rural the connection between the phenomenon of absence and the changes in methods of visualization, expressed in the art of minimalism.*

Переосмислення предметності – одна з актуальних проблем сучасної філософії. Відбувається глобальна перебудова видимого світу і свідомості на усіх рівнях. Перетворення суспільства на промислове, а потім на інформаційне змінює докорінно стосунки людини з річчю, роблячи річ комунікаційним інструментом, знаком, фетишем. Нова візуальна гуманізація, що пов'язана з цифровими технологіями, опредметнює суб'єкт та візуалізує мислення. Комунікація змінюється і внутрішньо і зовнішньо. Текстуальне розуміння смислу заступає місце візуально активному його розумінню.

Жоден вид мистецтва не пристосований до такого різкого зміщення сприйняття буття. Потреба у новій мові інтерпретації мистецтва, більш гнучкій і універсальній, викликана по-перше, прагненням повернутися до ідеалів минулого і «реанімувати втрачені значення» (М. Готдінгер, Дж. Вард), по-друге, зміщенням з текстуальної

реальності на комунікаційну і появою сучасного комунікативного мистецтва з його динамізмом, еклектицизмом, квазі-канонами, інтерактивністю і руйнуванням сфери ідеального.

В постмодерністській ретроспективі класичне мистецтво спирається на метафізику «наявності» або «присутності», у той час як некласичне демонструє зміну аксіологічних пріоритетів: семантично навантаженим виявляється у системі відліку не дане («присутнє» або «наявне»), а навпаки – відсутнє.

Філософія постмодернізму конститує предметність своєї рефлексії як досвід не буття, але становлення, тобто буття у трансформації. Увага акцентується не на метафізиці, що задає певну парадигмальну матрицю бачення світу, а на історії. Проте, сьогодні кризи зазнає також історія, а з точки зору проблеми «кризи ідентифікації» – історія життя й доля (Дж.Вард). «Дзеркало світу» у якому людина бачила себе, «розбите у відколки» і, впадаючи у гносеологічну і перцептивну паніку, вона опиняється обличчям до обличчя з об'єктом.

Сьогодні можливість дивитися на світ під різними кутами зору дарує свободу створення цілісного образу з уламків, фрагментів, оживлюючи, добудовуючи, відтворюючи сліди від буття, повнота якого, як абсолютна присутність поступово зникає на рівні як форми так і змісту. У двох генеральних лініях «органічне – механічне – віртуальне» та «деформація – фрагментація – слід» наявною є неминуча криза присутності. Можливо тому у світі, позбавленому достовірності, актуальним стає візуальний досвід небезпеки перестати бачити.

**Метою** статті є розкриття зв'язку феномену відсутності зі зрушеннями у способах візуалізації, що знаходять безпосередній прояв у мистецтві мінімалізму. Це потребує особливої уваги до проблеми трансформації візуальності та необхідності появи нової мови інтерпретації у мистецтвознавчих концепціях.

Калейдоскоп сучасних постмодерністських поглядів на методологію мистецтвознавства позбавлений виразної логіки, що пов'язано з існуванням окремих ідей, між якими немає продуктивного діалогу. Зір (у більш широкому сенсі – світогляд) передбачає погляд на світ виходячи з певної точки простору. Згідно з цією логікою, уявлення про єдину правильну перспективу у постмодерністських арт-практиках є основою усіх оман. Заперечуючи догматизм цього вчення та основні положення окулярцентризму, деконструктивісти розглядають об'єкт аналізу одночасно з різних точок зору.

Порівнюючи постмодернізм і деконструктивізм А. Арсланов пише, що «тотальний нігілізм і релятивізм дійсно є їхнім первородним гріхом» [1, 448]. Так, заперечення будь-яких форм опосередкування призводить до девальвації поняття репрезентації як «обчислювального пристрою». Акцент на «безпосередньому» сприйнятті не є випадковим, а скоріш, закономірним результатом намагання звільнити свідомість від поневолюючого понятійного апарату. Але ж чи вдасться таким чином зробити свідомість людини відкритою до різноманіття дійсності? Адже тільки такою вона спроможна вступати у вільну гру інтелектуальної і творчої безпосередності.

Дослідження візуальної репрезентації у теоретичному мистецтвознавстві кінця XIX, двох перших третин XX ст. призвело до виникнення й паралельного функціонування класичної та посткласичної стратегій. У першій (Г. Зедльмайр, Г. Кашниц) кожен наступний теоретик продовжує і збагачує дослідження попередника, у другій – немає «естафетної палички» передачі досвіду. Замість суперечності, яка в класичній думці виступала як внутрішнє джерело руху, у посткласичній думці поступово утверджується «розрізнення». Цей невмолимий рух спонукає як до пошуків

інших пізнавальних стратегій, так і до осмислення нової картини реальності, мозаїчні фрагменти якої утворюють цілісність зовсім іншого типу, ніж поступальний рух думки від попереднього шабля до наступного. Встановлюються зв'язки між явищами, які раніше здавалися протилежними, несумісними і належали до різних „полюсів”: внутрішнє – зовнішнє, чуттєве – раціональне, свідоме – несвідоме, фрагментарне – цілісне тощо.

Естетичні параметри культури, пов'язані з її ціннісно-сисловою домінантою, трансформуються в результаті зміни загальної картини світу і нового розуміння співвідношення людини і природи. Естетичне мислення переважно є мисленням історичним, але звернення митців до аналогій на межі неможливого призводить до того, що сучасні об'єкти у глядача викликають культурний шок, а психологія їх сприйняття є неоднозначною. Постмодернізм намагається зробити об'єкт твором мистецтва, провокуючи людину, аби змусити її *бачити* й *міркувати*. Але практика постмодерну висвітлює й інший контекст: у ситуації «омасовлення» культури проголошується «царство дизайну», що потребує пояснення його відношення до Високого мистецтва. Дизайн визнається як багатовимірне явище та факт людського буття, у 80-90 роках розширює свої кордони, не соромлячись перетину з сусідніми сферами: образотворчим мистецтвом, рекламою, архітектурою, кіно, музикою тощо.

Інтегровану дизайнерсько-мистецьку діяльність усе частіше стали позначати серед іншого і терміном «сучасне мистецтво». Усвідомлення цього факту дозволяє принаймні двояко розглядати мінімалізм, у площинах образної і проєктивно-конструкторської ліній модернізму. Дизайн, на думку Г. Лола, «водночас розподіляє та поєднує світ профанного, тобто повсякденного, зосередженого на утилітарному побутуванні, та світ сакрального, трансцендентного,.....що зберігається високим мистецтвом» [2, 99].

Мінімалізм у вузькому значенні слова – художня течія, яка виходить з мінімальної трансформації творчого матеріалу і супроводжується відмовою від суб'єкта репрезентації й ілюзійнізму; у широкому – економія художніх засобів, мінімальне втручання художника в оточуюче середовище. Як творчий принцип він працює у конструктивізмі, супрематизмі, дадаїзмі абстракціонізмі, поп-арті. У радянському дизайні мінімалістська форма обмежена лише проєктуванням, але з ХХ ст. починається усвідомлення неможливості втиснути усе різноманіття стосунків людини зі світом у «прокрустове ложе» чистої функціональності.

«Прохолодне мистецтво», або мінімалістське мистецтво «первинних структур», заперечуючи репрезентативність, частково зберігає її елементи (К. Андре, М. Бочнер, Б. Мерден, Д. Флевін), прагнучи вписати артефакт у матеріальне середовище, обіграти природну фактуру матеріалу. «Специфічний об'єкт» Джада через рух, освітлення, комп'ютерні засоби трансформується в уявлення про мистецтво як дію, просторово-часовий досвід освоєння оточуючого середовища. Представники американських течій мистецтва антиформи, мистецтва, що саморуйнується, визначають тенденції розвитку постмінімалізму.

Протягом ХХ ст. спочатку час, а потім і простір стають складовими твору мистецтва, уособлюючи пошуки нової безпосередності й достовірності. М. Мерло-Понті пише, щоб досягнути «міфічний» або «шизофренічний» простір немає іншого засобу, як «пробудити в нас, в нашому актуальному сприйнятті, те відношення суб'єкта до його світу, яке було усунуто рефлексивним аналізом» [3, 374].

Однією з ключових проблем мистецтва залишається парадоксальна можливість зображення незображуваного. Якщо, користуючись грецькими термінами умовно

розрізняти мистецтво «міметичне» (що наслідує реальності речей) і «ейдетичне» (символічне, що звертається до «ідей» речей), то останнє і є досвідом зображення «невидимого» внутрішнього ландшафту, візуалізацією світу ідей і смислів, прозорих символів, що ведуть до «бесплотної» духовної реальності. Втіленнями ейдетичного мистецтва є з цієї точки зору як картини східних художників, так і західна абстракціоністська і сюрреалістична творчість.

Варто згадати ідеї В.Ворінгера про два типи зображення (життєподібне і абстрактне), що засновані на різних психологічних механізмах. Сприйняття останнього, на думку В.Ворінгера, засновано на психоаналітичній проекції. Але ближчим до проблематики статті є парадигматичний розподіл типів творчості К. Юнга. «Візіонерський» тип творчості, який протиставлений достовірності «психологічного» типу, орієнтований на досвід «зі світів надлюдського єства, що виходить за межі людського сприйняття», «знизу доверху роздирає завісу, розписану образами космосу» [4, 73] і дає зазирнути в незбагненні глибини того, що знаходиться у процесі становлення, незавершеності. При цьому Юнг не зводить візіонерське до психологічної компенсації та особистого фантазування. Візіонерські фактори передбачають наявність не тільки безодні часу, що відділяє нас від доісторичних епох, але навіть безодні, що відділяє людину від того, що ще не відбулося, вони виникають з первісного досвіду, який вище розуміння людини. Вихід за межі сприйняття стає ознакою необхідності «зміни змінних», пошуку не тільки єдності ока, *що бачить* та ока, *що знає*, а й того, що побачити неможливо.

Цікаво, що Р. Арнхейм, теорія візуального мислення якого сьогодні викликає неабиякий інтерес, вважає, що мінімалізм і поп-арт виступають «візуальною спокусою», маючи на увазі здатність людини наділяти прості предмети складністю, якої їм не вистачає. Він наводить приклад з життя Бодхидхарми, який зупинився в храмі Шаолін на горі Сунг у Китаї, сів прямо перед голою стіною храму і поринув, дивлячись на неї, на 9 років у глибоку медитацію, «однак ніколи нікому не приходило в голову вважати стан духовного просвітлення, якого досяг Бодхидхарма, заслугою будівника стіни» [5, 254]. Без гуманізму справжнього мистецтва бути не може, впевнений Р. Арнхейм, розводячи чуттєве збудження і перцептуальний виклик. Для чуттєвого збудження характерним є неспецифічний вплив на біологічні функції людини (як кави, наркотиків тощо). Вони загострюють сприйняття і чутливість, їхня дія призводить до послаблення зв'язків і зневаги умовностями, «але, в сутності, вони приводять людину лише до зустрічі зі своїм внутрішнім Я» [5, 258]. Людина отримує тільки те, чим вже потенційно володіє. Людина залишається такою, якою вона є, тільки здібності її стають більш яскраво вираженими. Перцептуальний виклик характеризується тим, що «зовнішня ситуація змушує людину при зіткненні з нею мобілізувати усі свої внутрішні ресурси, щоб зрозуміти її, пояснити, розгадати, поліпшити» [5, 258].

Діти не здатні прийняти кинутий сучасним мистецтвом перцептуальний виклик, що Р. Арнхейм вважає своєрідним захистом від *іраціональних, незрозумілих страхуючих почуттів*. Вміння відкликатися на перцептуальний виклик формується лише у процесі сприйняття *справжнього* (тобто класичного) мистецтва, бо існує функціональна залежність між тим, що око бачить і тим, що людина повинна знати, щоб вижити у світі та вміти насолоджуватись життям. Те, що має безпосереднє відношення до людського життя набуває вищої міри достовірності. В іншому випадку поглиблюється розкол між тим, що можна побачити і про що можна довідатися. Діти для повноцінного розвитку повинні осягати досвід присутності, а не відсутності, життя, а не смерті.

Але культура смерті сьогодні перестала бути трагедією і перетворилася на частину повсякденності, знаменуючи відхід від трансценденції. Можливо тому аксіомою сучасності стає не лише агонія реальності а й людина з загубленою ідентичністю. Чи є погляд у відсутнє іншим кутом зору? Чи більш глибоким баченням? Усупереч пошукам візуальної правди деконструктивісти шукають у картині якусь особливу правду, без суб'єкта і об'єкта, тобто правду, в якій не відображується ні особистість художника, ні істина реального світу. Ж. Деріда у книзі «Правда у живописі» пише про безконечне розсіювання смислу, про окультність твору, який він тлумачить як «марний шифр», розірвану нитку, аналогічну зі шнурками башмаків Ван Гога.

У постмодерністському мінімалістському (буквалістському, а тому з іронічним підтекстом) мистецтві аура презентується як випаровування (тобто звичайний пар), а природній елемент – земля, змішана з дьогтем, нафтою, желатином здобуває ім'я – «земля прекрасна» (Р. Моріс). Філософія «земляного мистецтва», на думку Л. Рейнгардта, є спробою «виразити бажання суб'єкта зректися власної свідомості, перетворитися у бездумний предмет або стихію» [6, 271]. Таке зречення й викликає до життя «неможливе мистецтво». Художник у ланцюгу заперечень презентує «спочатку грубе *буття* замість зображення, яке створює тільки копію дійсності, потім *небуття, ніщо*, як останній висновок із усього ланцюга заперечень» [6, 277].

Людяність мінімалістського об'єкта – «людяність без гуманізму, *людяність заочна* – у відсутність людей, що не відкликаються на призов, у відсутність облич і тіл, що зникли з погляду, у відсутність їхніх зображень, що стали навіть більш, ніж неможливими: марними» [7, 118]. Це є сила відсутності.

Ж. Діді-Юберман у книзі «Те, що ми бачимо. Те, що дивиться на нас», присвяченій мінімалістській скульптурі, послідовно висвітлює філософські та мистецтвознавчі концепції, начебто випробовуючи їхні провідні положення на можливість включення у нову мову. Перш за все, він виступає з критикою концепцій Е. Панофського та А. Рігля, які не вийшли за межі співвідношення зорової цінності і смислу, що застигли в абстрактній протилежності, хоча свідомо ставили інші завдання і намагалися «реанімувати» класичні ідеї.

Чому нікому не вдалося вийти за межі «формалістично-спіритуалістичної» дилеми? Існує кілька причин. У концепціях оптичного суб'єктивізму, іконології і у сучасних постмодерністських концепціях, в яких актуалізується роль практики, природа «розумної чуттєвості» залишається статичною, що пов'язано з відсутністю абсолютно даного, проблематизацією статусу спочатку суб'єктивної, а потім об'єктивної реальності. Ж. Діді-Юберман йде іншим шляхом – шляхом деконструкції і психоаналізу, розуміючи глибину тотального розмежування зору і бачення, зазор між якими перетворюється у прірву.

Боротьба проти традиційного просторового ілюзіонізму, на думку Ж. Діді-Юбермана проявляється у живописі Полока, Ротко, Ньюмена та ін. У теоретичних текстах представників «буквалістського» мистецтва Р. Моріса і Д. Джада мова йде про те, щоб знищити будь-яку ілюзію й створити об'єкти «специфічні у своїй власній присутності» (Д. Джад) і потребують лише одного: *бачити в них те, чим вони є*. Вирішується питання, як виготовити візуальний об'єкт позбавлений будь-якого просторового ілюзіонізму? Необхідно створити об'єкт, здатний подолати і іконографічність традиційної скульптури, і закоренілий ілюзіонізм живопису, навіть модерністського. Куб, паралелепіпед – об'єкти, що виробляють свою власну специфічну просторовість.

Друга фундаментальна вимога художників мінімалістів – усунути будь-яку деталізацію і представити об'єкти, зрозумілі як неподільні тотальності, «цілісність без частин», об'єкти, що характеризуються як неподільності. «Сильний» твір, на думку Д. Джада, не є скомпонованим. Об'єкти зводяться до «мінімальної» форми гешталта, що впізнається миттєво. Паралелепіеди з нержавіючої сталі або з фанери Д. Джада не репрезентують нічого окрім самих себе, безпосередньо виражаючи свою власну природу. Мінімалістським об'єктам властиві стабільність, відсутність експозиції часу, свобода від гри значень, прозорість (конкретна і теоретична), відсутність інтеріорності й латентності, ілюзіонізму й антропоморфізму.

Показувати – означає тривожити бачення в його акті, в його суб'єкті, але це не односторонній акт, зазначає Діді-Юберман. Він намагається узгодити суперечку Д. Джада і М. Фріда, які у своїй радикальності, «по-сюрреалістськи наївно мріють про око у дикому стані» [7, 57]. Бінарні думки, тобто думки дилеми нездатні досягнути зорову економіку як таку. Не можна вибрати *між*, слід стривожитися з приводу *між*. Це і є моментом, коли відкривається порожнина, пробита тим, що дивиться на нас, в тому, що ми бачимо.

Так, куби Тоні Сміта здатні надавати маси тому, що в іншому місці або в інший час виконувало б функцію загубленого об'єкта, «вони викликають погляд, що відкриває порожнину тривоги в усьому, що ми в них бачимо» [7, 79].

Про подібну просторовість, що майже згладжує особистісну ідентичність пише М. Мерло-Понті. Коли світ об'єктів виявляється знятим, «наше перцептивне буття, відрізане від власної реальності, вимальовує просторовість без речей» [3, 364]. Об'єкти, соціальні знаки людської діяльності починають вислизати від цієї просторовості й ізолювати її у чомусь, що вже не є «соціально вкоріненим». У нейтральному характері об'єкта смисл конститується на фоні відсутності і навіть як твір відсутності. Вже не має сенсу «стояти на перцептивному посту», розглядаючи звідти профілі об'єктів. У ночі немає профілів, вона безпосередньо торкається людини, бо бачить не око і не душа, а тіло, як відкрита цілісність.

Діалектично візуально розробляється трагедія видимого і невидимого, відкритого і закритого, маси і виїмки, яка повертає у гру досвід залишеності. Якщо сприйняття мінімалістського твору порівняти зі сновидінням, то це сновидіння, у якому нічого не сниться, тому його неможливо вербалізувати. Ці твори не репрезентують ні автобіографічну розповідь, ні іконографію своїх спустінь, що і надає їм здатності завзято споруджувати перед нами пустоту – пустоту у якості *візуального питання*, втрати, яка віддаляє і перетворює акт бачення в акт уявлення відсутності. Мова Ж. Діді-Юбермана досягає найбільшої точності лише для того, щоб не просто відтінити, але виявити мовчання предмета: він намагається розповісти про те, що нічого не говорить. Стіна нерозуміння виступає як умова сприйняття.

Ж. Діді-Юберман звертається до поняття аури В. Беньяміна. Аура – ознака мистецтва класичного – «дивне переплетіння простору і часу», унікальний прояв «віддаленої реальності», оптичне сприйняття, що має *силу дистанції*, яка не залежить від відстані, *силу погляду* («воно дивиться на мене»), *силу пам'яті*. Відсутність ілюзії й занепад аури – ідентичні феномени, вважає В. Беньямін, пояснюючи, що в епоху відтворюваності на перший план висувається влада близькості і копіювання [Див. 8]. Критична меланхолія розглядає занепад аури під кутом зору втрати, в рамках якої зникає краса. Активність авангарду з 20-х років ХХ ст. характеризується відмовою від унікальності і від самого поняття «органічної єдності». Творець ауратичного твору мистецтва є, як правило, унікальним, обдарованим і творчим індивідом, а сам твір є

також значною мірою персоналізованим. В постмодерній альтернативі творець «може бути (і часто є) колективним, а створення продукту мистецтва безособовим» [9, 190]. В постмодернізмі і сюрреалізмі референт – сама реальність, яка стає означником.

Ж. Діді-Юберман говорить про необхідність повернення аури до елементарних формальних умов своєї появи. Перед нами аура, яка переживання якої посилюється від того, що у явищі немає кому являтися і немає кому приймати явище як Явище. Секуляризація і пересимволізація перетворюють її у чисту форму того, що виникає. Саме тому вона дозволяє народитися деякому новому виміру піднесеного. Перед нами нова дистанція – дистанція як шок, як здатність вразити нас, «оптична дистанція, яка здатна здійснити своє власне перетворення – гаптичне або тактильне» [7, 137]. Тому сучасні твори можуть не характеризуватися занепадом аури а, навпроти, готувати деякий проект нової її форми, у якій присутність – не більш ніж гра, усвідомлена штучність, а темпоральність і пам'ять не є архаїчними або ностальгічними, але виключно критичними.

Досліджуючи феномен нереальної присутності, Ж. Діді-Юберман використовує також поняття В. Беньяміна діалектичного образу. В діалектичних образах наявною є діюча структура, але вона породжує не регулярні усталені форми, а «форми у формоутворенні, трансформації, а значить, наслідки неперервних деформацій» [7, 152]. У виключно «критичній» фігурі – «уламку» укладена ціла філософія сліду, залишку. Діалектичний образ є образом пам'яті. Пригаданий об'єкт як доступна репрезентація, не є відтворенням минулого, а його творцем, тому у В. Беньяміна цей образ є миттєвим як знімок. В. Беньямін дозволив нам «осягнути поняття діалектичного образу, з одного боку, як форму і трансформацію, з іншого – пізнання і критику пізнання» [7, 159]. Діалектичний образ є засобом подолання дилеми віри (іконографія смерті) і тавтології (закрите формалістське прочитання).

Форма як формоутворення у концепціях формалістів не виходить за межі дуальних протилежностей (оптичне - гаптичне, статичне - динамічне тощо). Форма, яка є ні геометричною ні органічною, на думку Д. Джада була б великим відкриттям. У зв'язку з цим Ж. Діді-Юберман згадує Карла Ейнштейна. У грі формоутворення і презентації форми, а не тільки у грі її «символізму» Карл Ейнштейн бачить принцип «присутності» або аури. Це не заперечує погляду глядача, але включає його в стратегію самої форми. «Форма дивиться на нас зі своєї подвійної дистанції саме тому, що вона є автономною у своєрідній «самотності» свого формоутворення» [7, 212]. Методом інкультурації об'єкта виступає гра з ним як боротьба за нього. Змінюється саме відношення до боротьби за об'єкт.

Фройдівська парадигма формоутворення – формоутворення симптому, несвідомого. З. Фройд створює перший клінічний протокол, над яким не домінує видиме, саме тому, що він міг ясно бачити візуальну складність й інтенсивність діючих симптоматичних форм. Геометрія внутрішніх розколів актуалізується у просторі.

Образи, візуальні речі завжди являються місцями як парадокси, у дії, в якій просторові координати рвуться, відкриваються нам і, нарешті, відкриваються в нас самих, щоб відкрити, і тим самим впустити в себе нас. М.Гайдегер так розуміє скульптуру, як гру відкритості і впускання [Див. 10].

Філософія деконструкції полягає у відкритті нової відкритості, відкритості яка сама відкривається на вказівку. Отже присутність ніколи не дається як така, як крайня точка транценденції, яку можна зловити на літу в «ефірі метафізики». Розрізнування (La difference, рос. «различание» на відміну від «различия») це діалектичне вираження, здатне зняти хибну опозицію присутності і відсутності (так само як

поняття візуальності повинно зняти хибну опозицію видимого й невидимого), тим самим позбавивши присутність її теоретичної привелеї.

Поняття розрізнювання у Деріда є темпоральним, що дозволяє оновити поняття сліду, «рух являє і приховує слід: він невловимий у простоті теперішнього» [11, 20]. Прото-слід, тобто слід із загубленою мотивацією, руйнує сам принцип репрезентації. Але присутність – це не перемога над відсутністю, а ритмічний момент, що утягує негативність відсутності у структурне биття процесу сліду. Слід не присутність, але симулякр присутності, яка розпадається, змішується і відсилається, в сутності не має місцезнаходження і тому її структурі властиве стирання. Звідси і складний досвід мислити форму у термінах «формування», яка включає усвідомлення форми в її матеріальності, органічності, функції, як процесу деформації та в її контекстуальності. В динамічній цілісності форми (згадаймо Ю.Тинянова) поєднуються синхронічний фактор з її діахронічним виміром, перегляду її у власній динаміці.

Ж. Діді-Юберман у книзі «Перед образом», обурений «тоном впевненості» у сучасних мистецтвознавчих теоріях, на противагу словам-тотемам класичної історії мистецтва (гуманізм, іконологія, символічна форма, схематизм) пропонує чотири *слова-наближення*, що закликані «обійти тиранію імітації»: розрив, симптом, втілення (інкарнація), смерть.

Розрив – відкритість структури, але не як заклик твору до комунікації й інтерпретації, а як розірвання, зритість усередині себе. Симптом виступає як биття візуального у видимому і присутності в репрезентації, установлення нової несподіваної рівноваги, яка теж повинна згодом розпастися. У творі мистецтва робота симптому може бути описана як втілення, як прорив матеріальної плоти з під міметичного тіла, «тіла без органів з під організму». І нарешті, необхідно відкрити образ симптому смерті, яка виступає абсолютним порогом будь-якого образу.

Смерть – своєрідна напередзадана гармонія деконструкції. Це не присутність, а відсутня присутність, примара, образ-афект, слід чуттєвості, але не минулого, а майбутнього, чуттєвість прийдешнього, яке вже прийшло, але ще не знайшло для себе місця у світі присутності.

Історія мистецтва складається у ритмі сприяючих та протидіючих діад: відродження і гуманізм – смерть, ідея і ідеалізм – симптом, рисунок й іконографізм – втілення, імітація і символічна форма – розрив. Мінімалізм – пробний камінь для цього проекту мови, так як у повній відповідності зі своїм ім'ям, він надає мінімальні умови його застосовності (або незастосовності).

Отже, суперечності нашого сприйняття у новій соціокультурній ситуації, коли тотально змінюється наша свідомість, способи отримання інформації, способи самоідентифікації потребують зміни самих змінних сприйняття. Репрезентація перетворюється у процес візуалізації, передбачає участь мислення, яке не може поставити себе у позицію відстороненого спостерігача, а повинно «прожити ситуацію». Ціле у процесі становлення видозмінюється, а суб'єкт стає неоднозначним і як спостерігач, і як «свідок».

Проблема неможливого сьогодні лежить не тільки у сфері гносеології, а має онтологічні причини. Неможливе – не є неіснуючим, або відсутнім, а вказує на неможливість досягнути розумом, на недоступність. У цьому проблема перцептивного виклику і драматизму сучасності. Саме мистецтво мінімалізму дозволяє осмислити відсутність у багатьох аспектах.

Ж. Діді-Юберман наполягає на необхідності зміни мови інтерпретації і ствердження критики, що здатна діалектизувати вивчення твору мистецтва. Перше



завдання – повернути його початковий вимір, представити історію як миттєву зустріч минулого і теперішнього, форму як формоутворення, образ як роботу образності.

### Література

1. Арсланов В. Деконструкция в теории и истории изобразительного искусства (Жак Деррида и его книга «Правда в живописи») / Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века. – М.: Академический Проект, 2003.
2. Лола Г. Дизайн: Опыт метафизической транскрипции. – М., 1998.
3. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – Санкт-Петербург: Ювента – Наука, 1999.
4. Юнг К. Психологические типы. – СПб.: Ювента, 1995.
5. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994.
6. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – М.: Искусство, 1987.
7. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. – Санкт-Петербург: Наука, 2001.
8. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Беньямін В. Вибране / Пер. з нім. Ю.Рибачук, Н.Лозинська. – Львів: Літопис, 2002.
9. Леш С. Соціологія постмодернізму / Перекл. з англ. Ю.Олійника. – Львів: Кальварія, 2003.
10. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. – М.: Республика, 1993.
11. Деррида Ж. О грамматиологии. Пер з фр. и вступ. статья Н. Автономовой. – М.: Ad Marginem, 2000.