

Аннотация. *О.Н. Лосик. Визуализация культуры как феномена памяти (на примере концепции А.Варбурга).*

В статье рассмотрены перформативные функции визуальности для формирования культурного мировоззрения современной парадигмы. Проанализировано влияние символических форм образной памяти на процессы культурной самоидентификации общества. Раскрыто междисциплинарное значение иконологичной концепции А. Варбурга о способах передачи опытов прошлого с помощью визуальных форм художественной экспрессии.

Ключевые слова: культурная память, традиция, дискурсивность, культурные интервалы.

Annotation. *O.M. Losyk. Culture visualization as a phenomenon of memory (on the example A. Warburh's conception).*

The article examines the performative function of visibility for the formation of the cultural worldview of contemporary paradigm. The influence of symbolic forms of figurative memory on the processes of cultural identity of the community was analysed. The interdisciplinary sense of the ikonologic A. Warburg's concept on the modes of transmission experiments of the past with the help of visual forms of artistic expression was disclosed

Key words: cultural memory, tradition, discourse, cultural intervals.

Надійшла до редколегії 13.10.2009 р.

УДК 111.852.7.01

О.А. Пушонкова

ЕСТЕТИКА СПОНТАННОСТІ У ВІЗУАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ПАРАДИГМАХ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті виявлено зв'язок естетики спонтанності з трансформаційним потенціалом візуального мислення, динамікою його часових і просторових характеристик. Відстежено шляхи переосмислення ролі спонтанної імпровізації у мистецькій практиці ХХ століття, що пов'язано з актуалізацією пошуку культурно-екологічної адекватності досвіду людини.

Ключові слова: естетика спонтанності, візуальне мислення, імпровізація, екологія зору, палімпсест, культурно-історична оптика.

Імпульс до звеличення спонтанної імпровізації лейтмотивом проходить через тканину культури ХХ ст. і виступає як знак доби. Естетика спонтанності в авангардистських практиках є основою чітко вираженої контркультури ще до початку 60-х років. Онтологія та епістемологія об'єктивності, що пропагувала підкорення природи за допомогою передових

технологій поступово замінюється альтернативною моделлю метафізики, ознаками якої стали інтерсуб'єктивність та філософія нерозривної єдності тіла й духу.

Спонтанність як культурний рух стала спадкоємицею інтелектуальної традиції, до якої належать праці Джона Дьюї, Альфреда Вайтхеда та Карла Юнга, а також екзистенціалізм, сюрреалізм, гештальт-психологія та дзен-буддизм. Отже, художні практики, у яких втілюються соціальні смисли спонтанності (роботи Роберта Мазервелла, Джексона Поллока, Віллема де Кунінга, Джеймса Брукса та ін.) існують на фоні маргіналізованих інтелектуальних дискурсів, що сформували основу їхньої естетики. В контексті історії мистецтв спонтанність розглядалася М. Фрідом, Т. Дж. Кларком, Д. Крейвенем, С. Полкарі, М. Леха та ін. Дослідники намагалися заповнити прогалину, зумовлену давнім розколом між формалістичним та соціально-історичним прочитанням мистецтва. Як проблему подолання «оптичного суб'єктивізму» її вирішували з різних методологічних настанов А. Гільдебранд, А. Рігль, Г. Вольфлін, Е. Панофський, Е. Гомбріх, Г. Зедльмайр, Н. Брайсон та Д. Прециозі. Але поглиблення «заперечення реальності» протягом ХХ ст. та «влада близькості» у мистецтві спричинили ситуацію «запізнення» мистецтвознавчих інтерпретацій внаслідок наступної «кризи» репрезентації, та актуалізували дослідження філософських аспектів візуального мислення (Р. Арнхейм, В. Розін, В. Жуковський, Д. Півоваров).

Метою статті є виявлення зв'язку естетики спонтанності зі зрушеннями у способах візуалізації, що позначають особливості культурно-історичної оптики ХХ століття.

За висловом О. Кривцуна, «для кожної епохи характерні свої оптичні можливості». Естетика фрагмента, симулякру, енвайронменту – далеко не повний перелік, який свідчить не тільки про зміну самих культурних форм, що з'являються в мінливому та динамічному просторі, але й про трансформацію самої візуальності. В умовах «кризи» репрезентації, розмежування «лінгвістичного імперіалізму» та гаптичної процесуальності, акцент на безпосередньому сприйнятті та спонтанному реагуванні не є випадковим, а закономірним результатом намагання звільнити свідомість від «поневолення» понятійного апарату.

Відбувається перевідкриття простору як конкретної комунікативної форми існування твору мистецтва. Якщо для модернізму було характерним «очасовлення простору», то для постмодернізму – «опросторовлення часу». Якщо для модернізму проблематичною є репрезентація, то для постмодернізму – сама реальність. Ця туга за реальністю виражена у нарисі С.Зонтаг «Проти інтерпретації»: «Метою усього сьогоденного коментування мистецтва має бути те, щоб зробити художні твори – і за аналогією, наше власне сприйняття – більш, а не менш реальними для нас.

Завданням критики повинен бути показ того, як воно є тим, чим є, і навіть що воно є тим, чим воно є, а не показ того, що воно означає» [6, 44].

Авангард, спираючись на впливи сюрреалізму та юнгівської психології, використав спонтанність для формулювання «іншого» гуманізму, заснованого на переглянутих стосунках між «Я» та несвідомим, які перетворюються у «participation mystique» (містичну співучасть). Концепція К. Юнга запропонувала новий спосіб осмислення зв'язку між спонтанними неусвідомленими асоціаціями та суспільною ситуацією. У часи особистої чи соціальної кризи архетипи оприявнюються у вигляді візуальних образів. Так, наприклад, картини Дж. Поллока, Р. Пусетт-Дарта наслідували культуру американських індіанців. Звернення до ідеограми, або «гліфу» (а в українському авангардному мистецтві початку ХХ до національних медіатипів), було спробою авангарду виробити «пластичну мову», яка протистояла культурній тенденції, що базується на штучних конструкціях абстрактної раціональності, «через чуйне ставлення до матеріалу авангард намагався відродити у своїх сучасників атрофовані види сприйняття» [3, 28].

Юнгівська психологія приваблювала художників тим, що наголошувала переважно на візуальному, а не на вербальному характері первинних процесів мислення. Художні образи мають здатність відсилати до безпосередньої психологічної реальності. За Юнгом, архетипні символи виникають спонтанно для того, щоб спрямувати на правильний шлях індивіда, бо «виринання на поверхню свідомості архетипів свідчить про психологічний дисбаланс людини і культури у цілому» [3, 93]. «Візіонерський» тип творчості протиставлений достовірності «психологічного» типу та орієнтований на досвід «зі світів надлюдського ества, що виходить за межі людського сприйняття», «знизу догори роздирає завісу, розписану образами космосу» [10, 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.

Представники західної цивілізації рідше, ніж у примітивних суспільствах, переживали регрес до колективного несвідомого, і тому він виявився для них більш катастрофічним. «Містична співучасть» могла покласти край відчуженню, як нагода інтегрувати величезну скарбницю архаїчних форм у свідомість сучасного мистецтва. Великий потік ритму проникає у людину, стирає її особисту пам'ять, аби через емоції поєднати її з величезним резервуаром родової пам'яті. Саме тому гліфи здатні «викликати у пам'яті глядача «обличчя і пропорцію природи» і «час, що чинить опір» [3, 134].

Поступово авангард відходить від юнгівських ідей архетипних символів й «архаїчного» розуму і зосереджується на семіотиці та творчому методі, як найважливіших складових архаїчного мистецтва: ідеограмі та палімпсесті. Ідеограма пропонувала переорієнтацію культури, що базувалась на реінтеграції фізичного, емоційного та інтелектуального досвіду.

Доведене до краю духовне перетворюється у фізичне, тому, як зазначає Т.Адорно, «художні твори втрачають себе, щоб знайти себе, і категорія форми – лише епізод цього процесу» [1, 201]. За принципами інтерсуб'єктивності спонтанність є стратегією для початку імпровізованого «діалогу» з матеріалом. Саме це відчуття діалогу, взаємодії, яка посправжньому ніколи не завершується, розуміння, яке ніколи не є повним, – зумовило характерну незавершеність картин абстракціонізму. В. Паален говорить про перехід від «пасивного наслідування» (образів масок) до «активного наслідування» (рухів, схожих на танцювальні, які фіксує картина). Кульмінацією цієї траєкторії є палімпсест, який став характерним стилем Кунінга та Поллока. У палімпсестах Кунінга під спільною назвою «Жінка» відбувається боротьба художника з його образом жінки, «живописним тотемом». Тут суб'єктивність художника виникає лише через пластичний світ навколо нього, що втілюється через синекдоху – матеріальність фарби. Кунінг описує свої картини як «майже довільний стрибок до смислу перед лицем абсурду». Не дивлячись на довільність теми, він бере цілком упізнаваний об'єкт, на відміну від Поллока, але конструює зображення не лише з форм та площин, а з мінливих спогадів, понять і відчуттів, внаслідок чого акт творення конкурує з самим зображенням за право бути першорядною темою картини.

Для Поллока зовнішній об'єкт не є відправною точкою, організм людини та довкілля формують один одного через тіло, вступаючи у постійний пластичний діалог, тобто індивідуум не існує поза процесом. Мерехтливі субстанції зображень Поллока дозволяли йому перебувати буквально усередині картини. Немає жодної фігури на полотні, – існує безліч потенційних фігур, які у своїй сукупності творять фон. Фігура і фон постійно взаємодіють і змінюються. Цей динамізм різко відрізняється від традиційного зображального живопису, де художня композиція визначає статичну й ієрархічну відмінність між фігурою та фоном. Не існує кінцевої істини до якої треба прийти – є лише різноманітні перспективи. Натомість у теорії поля, яка живить мистецтво Поллока та його послідовників, інтерсуб'єктивність була не моральним вибором, а невідворотним фактом, притаманним людському досвіду.

Досвід як діяльність об'єднаної тіло-свідомості у своїх роботах розглядав Джон Дьюї, пов'язуючи мистецтво з перцепційними актами «тіло-свідомості». Світ вже не знаходиться перед художником, даний в уявленні: скоріш, це сам художник народжується у речах немов-би за посередництвом концентрації й повертається до себе з видимого.

Відхід від лінгвоцентризму у тілесність, «перемога гештальтів над монадами» призводить до опредметнення суб'єкта, візуалізації самого мислення. У зв'язку з цим постає проблема аmodalності бачення, тобто його детермінованості усією психікою людини, а не тільки спеціалізованою зоровою системою. З подібним досвідом нас знайомлять праці М. Мерло-Понті: «Я сприймаю способом, невіддільним від мого тотального буття, я осягаю унікальну структуру речі, унікальний спосіб існування, який апелює до усіх моїх почуттів одночасно» [7, 150]; «художник перетворює світ у живопис, віддаючи йому натомість своє тіло. Щоб зрозуміти ці транссубстантивациї, треба відновити діюче й дійсне тіло – не кусень простору, не жменю функцій, а переплетіння бачення й руху» [7, 13].

Відповідно, художник виносить із хаосу різновидності, які вже не відтворюють чуттєве тим або іншим органом чуття, але самі створюють істоту чуттєвості, істоту-відчуття в плані неорганічної композиції. Задача мистецтва, на думку Ж. Дельоза й Ф. Гваттарі, – «витягти блок відчуттів, чисту істоту-відчуття» [4, 213]. Боротьба з Хаосом, яка демонструється у живопису (Сезанн, Клеє та ін.) має прояв в науці й філософії. Мистецтво бореться з Хаосом, щоб схопити його у дану мить, наука заключає його у систему координат. Тому споглядання – творчість, відчуття – таїнство пасивної творчості. Технічна композиція включає роботу над матеріалом, в якій нерідко застосовуються наукові знання, естетична композиція включає роботу над відчуттям. Аналізуючи два різновиди живопису маслом, французькі дослідники зазначають, що у першому випадку, коли структура технічної композиції співпадає з естетичною, відчуття реалізуються у матеріалі і поза цією реалізацією не існують. Відчуття занурюється у глибину, при цьому трансцендентне виражається «в парадигматичному характері проекції й у «символічному» характері перспективи» [4, 247].

У другому випадку вже не відчуття реалізується в матеріалі, а скоріш сам матеріал переходить у відчуття. Поза цим переходом відчуття не існує, технічний план композиції не є самоцінним, він піднімається в план естетичної композиції й надає йому специфічної товщини, незалежно від перспективи і глибини. Абстрактний експресіонізм, мінімалізм – живопис, у якого більше немає дна, тому що усе «нижнє» спливає нагору. Матеріальна товща не зводиться ні до якої формальної глибини. Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі упевнені, що мистецтво творить відчуття, а не концепти, але «в будь-якому випадку і в будь-якому своєму стані живопис мислиться; бачення художника існує завдяки думці, а його око мислить навіть більше, ніж слухає» [4, 249].

Авангардні практики живопису «жестового поля», а також колажу є втіленням «філософії процесу», яку яскраво презентує альтернативна геометрія А.Вайтхеда. Модель людського досвіду за А.Вайтхедом, визначає індивіда як організовану подію у потоці енергії, що рухається крізь простір і час. Основним положенням космології Вайтхеда є ймовірність існування кількох однаково послідовних систем мислення, за допомогою яких ми можемо впорядкувати

своє розуміння світу. Вайтхед пропонує «топологічне» визначення простору, у якому первинними є об'єми. Крапки й лінії визначаються об'ємами, що накладаються один на одного у певному часовому проміжку. Отже, кожна крапка – це палімпсест. Індивідуальний досвід не є безнадійним діалогом, зверненим до самого себе, бо фізична організація тіла свідчить проти цієї можливості. Людина має здатність керувати енергією й організовувати її. Ідентичність як «зрощення схоплень» (активний, не обов'язково свідомий контакт з реальністю) виступає моделлю пластичного діалогу.

За П.Гудменом, теорія поля якого стала замість юнгіанства психологічною основою авангардних практик, спонтанність визначається як стиль життя, бо несвідоме знаходиться не лише у недосяжних закутках мозку, але й проявляється у «характері» м'язової структури тіла. Тіло стає фокусною точкою мистецького втручання у соціальну систему й перебуває у центрі пізнавального досвіду і в основі неусвідомленої ідентичності.

Кінестетика відстоює думку про те, що тілесні рухи приховують у собі несвідоме знання. Ця течія спричинила експериментальне поєднання поезії живопису та інших засобів вираження. Роботи Д. Дайна та Р. Раушенберга розмили межі між живописом і перформансом. Засновник психодрами Я. Морено пише про «акціональний голод», властивий західній людині з її вербальністю та схильністю до абстракцій. Сучасний перформанс (або акціонізм) є природною формою, властивою потребі сучасної людини у спонтанній фізичній дії.

Відродження сприйняття людиною свого досвіду як втіленого, розгортання культурної форми як її проживання втілюється у гончарному мистецтві, яке почало розглядатися на рівні з образотворчим мистецтвом. У дзен-буддистському мистецтві також творчий процес в ідеалі поціновується більше, ніж сам артефакт. Дзен-буддистська естетика «підносить цінність чайних горняток, у яких сліди крапання, тріщини, знебарвлення поливи і глини драматизують процес жбурляння глини, накладання поливи і обпалювання» [3, 244]. Ці «недосконалості» запрошують нас взяти участь у процесі творення.

Поява у другій половині ХХ ст. нових форм сучасних танців (Кетрін Ліц та Мерса Каннінгема), нового гончарного мистецтва (Пітер Вулкос та Тошико Такаецу), свідчить про те, що оптична видимість замінюється конкретними матеріалами (шпалери, декоративні пластини тощо). Ще колажі Ж.Арпа, К.Швіттерса, фроттажі М.Ернста демонструють принцип випадковості вибору матеріалу, на перцептуальних властивостях якого зосереджується увага. Розчинення візуального мислення у тілесних інтуїціях призводить до перетворення технології з естетично пасивної в перцептуально значущу категорію та переконливо доводить, що «дотик – це ще один шлях до світу речей» [2, 261]. Ці нові техніки візуалізації містять у собі «бачення людського суспільства як поля випадків, що перетинаються, – пластичного матеріалу, який примусово змінюється від дій кожної людини, котра потрапляє в унісон з іншими» [3, 205].

Справжнє бачення виступає як синергія, у якій енергія кожної людини виникає й реалізується у стосунках до цілого. Отже, спонтанність визначається як множина фокусів уваги у постійно змінюваному полі. «Пластичне зображення орієнтовано на «мгновенновидение» (рос.)» [9, 92]. Але «застигле» око не бачить, йому властивий рух, інакше об'єкт не буде «схоплений» зором. Проблема оптичного та дотичного у зорі своєрідно вирішується В.Беньяміном, концепція «аури» якого виступає як «унікальний феномен відстані», «атмосфера художнього твору», що дозволяє бачити твір як цілісний образ, «ауру» як реальну присутність. Т.Адорно пише, що «естетична дистанція від природи – це рух до природи, і в цьому ідеалізм не помилявся» [1, 372].

Аура мистецького твору – «провідник ілюзії та феномен віри» [5, 129] увесь час знаходилась під вогнем критики модернізму. В.Беньямін критикує сучасність за її «неспроможність дати речам новий образ, за її атрофію досвіду, що співвідноситься з механізованим світом, тобто зі світом генералізованої репродукції, тим самим нескінченний пароксизм якого ми переживаємо сьогодні» [5, 130]. В рамках подібної критичної меланхолії зникає краса. Сучасність висуває на передній план «владу близькості», яка витікає з можливості маніпулювати образами, але образами як репродукціями, помноженням «унікального явища», що виступає характеристикою традиційного візуального об'єкта.

У працях П. Флоренського і В. Фаворського демонструється перехід у візуальній культурі «рухового образу» в образ «дистанційний». Схема В.Беньяміна побудована навпаки, але у будь-якому випадку ХХ століття характеризується порушенням балансу, рівноваги у системі «зір – бачення».

Більш цілісна форма є більш людяною. Зоровому відчуттю, що передбачає дистанцію, віддається перевага перед тілесним контактом при дотику, бо формуючись у процесі практичної діяльності людини він є неподільною єдністю оптичного і тактильного, як «кінестезису, усвідомлення напружень усередині тіла» [2, 265].

Духовний стан проявляється через внутрішнє напруження форм зображення, «бачимо ззовні й не бачимо, а відчуваємо зсередини» [9, 49]. Матеріал зображення, за Я. Пастернаком, перетворюється в еквівалент людських властивостей. В абстракціонізмі відбувається прямий переклад, тому важко дається «збирання розпиленої духовності» при відносно слабкій духовній статистиці. Роль зображення звужується й збільшується роль «форм вираження». Спонтанна імпровізація поза інтуїцією цілого перетворюється в «подорож у невідоме».

Досліджуючи феномен нереальної присутності, Ж. Діді-Юберман використовує поняття діалектичного образу (запозичене у В.Беньяміна). Діюча структура породжує не регулярні, усталені форми, а «форми у формоутворенні». Класичний тип ритму – ритм дії, що розвивається. Посткласичний – хаотичний імпульс, «нервова пульсація вибуху» є

зображенням еквіваленту реальної події, «це ритм і «поза мною» й «у мені» [9, 112]. Раніше, щоб виразити рух, необхідно було його фізично зупинити. Сьогодні йому властива непередбачуваність.

Р.Арнхейм, який негативно ставився до «втечі у монастир абстракцій», логіку візуального мислення описує через прагнення бачення людини до завершеності і простоти. Не випадковою є загальновідома метафора ока як сонця. А.Яффе (юнгівська школа) пише у зв'язку з цим про використання у практиці медитації янтр та мандал, у мистецтві християнської Європи – вікон-розеток готичних соборів, про «сонячні колеса» у мистецтві неоліту, як свідчення втілення «образу людської самості, перенесеної у космічний план» [11, 313].

Нестача цілісності компенсується появою «візіонерських чуток» ХХ ст. (наприклад про НЛО). Художники включають коло у свої твори (П.Клеє, П.Неш, М.Ернст), що надає їм особливої атмосфери і глибини, бо «психічна цілісність керує природою – сама виповнена смислу і привносячи смисл» [11, 348].

Різні візуальні стратегії спрямовані на пошук Духу, прихованого у матерії. Так у П.Клеє «дух природи і дух несвідомого виступають у неподільній єдності» [11, 360]. А.Яффе говорить про П.Клеє, М.Шагала, Г.Сінге, П.Сулажа, П.Тремюа та ін. як про художників, фантазії яких не повністю втратили зв'язок з свідомістю. В абстракціонізмі світ розчиняється і виступає образом самої природи (як реальність під мікроскопом), у намаганні «прорватися» до інших світів. Роботи Бена Шана (палімпсести), Х. Міро, А. Массона, В. Паалена, М. Ечауррена та багатьох інших є свідченням розуміння спонтанної імпровізації як способу оприявлення структур несвідомого. Несвідоме розуміється або як «вища реальність» (у сюрреалістів), або як «вмістилище немислимих можливостей» (у абстрактних експресіоністів). Прагнення поєднати у творчому процесі свідомі та несвідомі моменти, переплести їх, – є прагненням досягнення балансу психічного життя. Але наявною є тенденція порушення цього балансу, дифузного розпорошення в умовах відсутності духовної статичності, внутрішніх та зовнішніх орієнтирів. Так, картини того ж Дж. Поллока «символізують саме несвідоме», доводячи, що «на самому дні душа суть просто всесвіт» [11 361].

Отже, які ознаки нової культурно-історичної оптики пов'язані з актуалізацією культури спонтанності у ХХ ст.?

У глобальному відчуженні причина як творчості, так і руйнування. Творчість і руйнування амотивні, спонтанні, безкорисливі прояви людської сутності, які єдині у своєму витoku та ідеалі – злиття зі світом.

«Опросторовлення часу» у різноманітних формах «мистецтва дії» спонукає до перевизначення темпоральності, до її одухотворення, бо «внутрішні духовні збудження завжди тривалі» [9, 101]. Уявлення про час як духовну реальність, «внутрішній центр» розглядали А. Бергсон, Г.-Г. Гадамер. Темпоральність виступає як наявність візуального досвіду минулого у

сучасному, екзистенційних колізій власних зусиль життя, а також як орієнтація на майбутнє, як відповідальність за збереження ситуації вибору власного досвіду (М. Бахтін, М. Мамардашвілі). Це сприяє виробленню чуттєвості до плюралізму (В. Вельш), необхідної в сучасних умовах.

В умовах представлення «відсутньої структури» як вищого духовного синтезу, – ми говоримо не про руйнацію, а про видозміну самої форми. Сьогодні в арсеналі художника не готовий світ форм, а кожна нова мить створює нову форму – ціле у процесі формування видозмінює частини. Цілісність досягається не зовнішнім поєднанням, а внутрішнім сполученням, здатністю суцього до серцевого відгуку, резонансу. Це – тип зустрічного руху, нестійка динамічна гармонія. Абсолют має потребу як у випадковості, так і в обмеженості.

Спонтанність народжується з поєднання альтернативних форм бачення світу. Недискретний спосіб рецепції з дифузною, логічно невідрефлексованою репрезентацією досвіду відображує рівень інтуїтивного схоплення предмета у його цілісності. Спонтанність (непередбачуваність) і напередзаданість (феномен «випереджаючого бачення») виростають один з одного, а не витісняють один одного за принципом «або – або» та набувають сенсу тільки у сполученні з ціннісними кодами того або іншого суспільства.

Відкриті форми спонтанного мистецтва спростовують авторитети, але й намагаються показати спробу асиміляції (Ч. Хартман). Увага до процесу спонтанного формоутворення є спробою розгорнути і пережити культурну форму як еквівалент людських властивостей.

Отже, умови формування «перспективного погляду» та виявлення трансформаційного потенціалу «візуального мислення» у ХХ ст. пов'язані з переосмисленням спонтанності як основи цілісності й повноти переживання Світу. Інтуїція цілого спонукала людину створювати нові способи бачення, які б відповідали новим «оптичним можливостям» епохи. Інтуїція цілого властива баченню, у якому спосіб сприйняття органічно сполучається з досвідом сприйняття. Мистецькі практики спонтанної імпровізації у ХХ ст. включають дію людини, яка характеризується хаотичним імпульсом вибуху або спрямовується Духом безпосередньо через знання тіла. Ці практики є символічною спробою вирішення такої актуальної проблеми сучасності, як культурно-екологічна адекватність досвіду.

Література

1. Адорно Теодор. Теорія естетики. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 527 с.
2. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994. – 352 с.
3. Белград Даніел. Культура спонтанності: Імпровізація і мистецтво в повоєнній Америці. – К.: Факт, 2008. – 528 с. – (Сер. «Висока полиця»)

4. Делез Ж., Гваттари Ф. Перцепт, аффект и концепт // Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. – М.: Институт экспериментальной социологии; Спб.: Алетейя, 1998. – С. 207-255.
5. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Пер. с фр. А.Шестакова. – СПб.: Наука, 2001. – 263 с.
6. Зонтаг С. Проти інтерпретації // Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе / Пер. з англ. Віктора Дмитрука. – Львів: Кальварія, 2006. – С. 21-44.
7. Мерло-Понти М. Око и дух. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
8. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – М.: Искусство, 1998. – 215с.
9. Пастернак Я.П. Поэтика пластического изображения. – К., 1991. – 155 с.
10. Юнг К. Психологические типы. – СПб.: Ювента, 1995.
11. Яффе А. Символизм в изобразительном искусстве // К. Юнг. Человек и его символы / Пер. с англ. – СПб.: Б.С.К., 1996. – С. 297-376.

Аннотация. О.А. Пушонкова. Эстетика спонтанности в визуально-культурных парадигмах XX века.

В статье выявлена связь эстетики спонтанности с трансформационным потенциалом визуального мышления, динамикой его временных и пространственных характеристик. Отслежены пути переосмысления роли спонтанной импровизации в арт-практиках XX столетия, что связано с актуализацией поиска культурно-экологической адекватности опыта человека.

Ключевые слова: эстетика спонтанности, визуальное мышление, импровизация, экология зрения, палимпсест, культурно-историческая оптика.

Annotation. O.A. Pushonkova. The aesthetics of involuntary in the cultural paradigms of the XX century.

In the article the connection of involuntary improvisation's techniques with transformational potential of visual thinking and dynamics of its time and space characteristics is revealed. The moments of realizing the involuntary in the art practices of the XX century, which connected with the actualization of the search of cultural-ecological adequacy of the modern man's experience.

Key words: aesthetics of involuntary, visual thinking, improvisation, ecology of vision, palimpsest, cultural-historical optics.

Надійшла до редколегії 10.10.2009 р.

УДК 111.852: 7.072.2

О.О. Колотова

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО: МІЖ “ДЗЕРКАЛОМ” І “ЗАДЗЕРКАЛЛЯМ”

У статті здійснено спробу дослідити метаморфози феномену “дзеркальності” у постмодерні і через призму ідеї “задзеркалля” простежити трансформацію дихотомії “мистецтво – реальність” у