

Мыслить образами. От иконы к динамическому знаку

Е.В. Петровская

В статье предпринимается попытка проблематизировать понятие образа и рассмотреть его динамически. С этой целью автор предлагает отказаться мыслить образ как художественный, иными словами, как обусловленный чем-то трансцендентным, например, непреходящими законами красоты. Опыт авангардного искусства XX в. указывает иные возможности, когда под вопрос ставится не только автономия искусства, но и его художественная и эстетическая самодостаточность. Предтечей авангардного искусства в этом смысле выступает икона. Феноменологическая интерпретация иконы помогает понять, что значит образ как оператор трансформаций. Так понимаемый образ противостоит изображению, демонстрируя свой действенный и динамический характер: речь, в частности, идет о векторах, направляющих и меняющих зрительский взгляд. Физическое (нехудожественное) понимание образа восходит к физикалистской философии XVII в. Так, у Спинозы образ есть не что иное, как отпечаток телесных воздействий. Эти воздействия множественны и гетерогенны. Ухватить их можно с помощью понятия динамического знака, который остается верным физике самих вещей. Эти же связи по-своему проявляет и современное акционистское искусство, являясь искусством действия в точном смысле слова.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: образ, изображение, икона, авангард, динамический знак, современное искусство, В.В. Кандинский, М.-Ж. Мондзен, Б. Спиноза, Ж. Делёз.

ПЕТРОВСКАЯ Елена Владимировна – кандидат философских наук, руководитель сектора эстетики Института философии РАН.

epetrovs@iph.ras.ru

Статья поступила в редакцию 18 июня 2018 г.

Цитирование: *Петровская Е.В.* Мыслить образами. От иконы к динамическому знаку // *Вопросы философии. 2018. № 11. С. 57–64.*

Понятие «образ», используемое применительно к произведениям искусства или, шире, к продуктам культуры, почти неизбежно предполагает предикат «художественный». В этом нет ничего удивительного, если учесть, что возникновение формальных – так называемых безобразных – теорий искусства приходится только на начало XX в. Но и после появления таких теорий велико искушение считать (и повторять), что искусство есть мышление в образах, что бы ни вкладывалось в эту формулу вне ее родного контекста. (А таковым является эстетика Гегеля, в рамках которой образ «являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность» [Гегель 1971, 384], и об этом моменте, связанном с самораскрытием абсолютного духа, а проще говоря, с искусством, поставленным на службу трансценденции, нужно обязательно помнить). Конечно, сдвиг в понимании того, как можно толковать произведение искусства, а заодно и художественный образ, обусловлен во многом экспериментами авангардных художников, поставивших так или иначе вопрос о границах самого изображения и о том, проводником чего становится новейшее искусство. Особенно примечательны проекты левых художников, для которых искусство служит целям переустройства жизни и играет непосредственную роль в формировании новых социальных отношений. Такое искусство не имеет

никаких автономных, отличных от общественных задач. Наиболее яркий пример — это искусство русских «производственников» и конструктивистов в целом.

И все же, несмотря на отмеченный сдвиг, «художественный образ» остается очень распространенным способом рассуждать об искусстве, причем в различных его проявлениях: от поэзии и музыки до собственно изображений, каким бы метаморфозам ни подвергалась их предметная основа. И если можно выделить различные аспекты подобного образа — онтологический, семиотический, гносеологический и др., — то несомненно, что наиболее устойчивым и «почитаемым» остается эстетический аспект, согласно которому любое произведение есть своеобразный организм, отмеченный непревзойденным единством и согласованностью всех своих частей [Роднянская 1983, 761]. Предположим, что восприятие искусства связано с определенным риском — все-таки произведение остается вымыслом, оно принадлежит области вероятного, чтобы не сказать неистинного, — тогда на помощь как раз и приходит художественность, помогающая различить в предметах искусства действие самих законов красоты. Мы по-прежнему оцениваем произведения с этих позиций, даже если имеем дело с объектами, весьма далекими от критериев такого рода: эстетическая оценка произведений легитимируется как разветвленной сетью музеев, поглощающих самые нетривиальные творения, так и арт-рынком, придающим этой оценке откровенно монетарный вид.

Главное, пожалуй, в том, что художественный образ ассоциируется с представлением об эстетическом объекте и опирается на лежащие вне его пределов основания. Художественный образ лишь отражает то, что объективно существует и к чему ему с большим или меньшим успехом удастся приблизиться. Это скрытое основание оказывается его внутренней формой и одновременно содержанием. Но что значит образ, освобожденный от своей художественной составляющей? Образ, иными словами, теряющий тесную и обязательную связь с такими понятиями, как красота, гармония и целесообразность? Не вдаваясь в историю вопроса и не останавливаясь на конкретных толкованиях, ответим обобщающей формулировкой: это образ, не ассоциируемый более с изображением и в силу этого утрачивающий свои статичные (читай — закрепленные), но точно так же и запредельные свойства. Это образ как множественность, образ как совокупность отношений. В нем проявляют себя связи, в которые мы всегда уже вовлечены. Их и делают наглядными современные художники, но происходит это лишь тогда, когда они отказываются от стратегии зрелища, от зрелищности как таковой. При этом мы должны не забывать о том, что зрелище — это неотъемлемая черта современных обществ, то, что становится последним и крайним рубежом товарного опредмечивания, если вспомнить аргументы яростного критика современных «обществ зрелища» Ги Дебора¹.

Напомню, что в центре внимания последнего находятся образы, причем настолько всемогущие и вездесущие, что ими полностью опосредованы общественные отношения. Образ у Дебора выступает синонимом броской рекламной картинки и сопряженного с нею обмана. Именно Дебор вдохновит другого влиятельного теоретика и культуролога Фредрика Джеймисона на мысль о том, что все сегодня опосредовано культурой [Jameson 1990, 22]². В его понимании это означает, что сама идеология предстает отныне в зримых формах, а образ (прямое повторение Дебора) есть не что иное, как еще один полноправный товар. Иными словами, никакой продукт уже неотделим от его медийных двойников, более того, эти образы потребляются не меньше, чем собственно материальные продукты. Пример, приводимый Джеймисоном, предельно прост: покупаемая новая модель машины — это образ, который о нас составляют другие, следовательно, мы потребляем не столько саму вещь, сколько ее абстрактную идею, подпитываемую сформированным рекламой желанием [Jameson 1990, 12]. Современное искусство критикует «общества зрелища» за фетишизм и отчуждение и весьма в этом преуспело. Однако оно выходит и на другой уровень — неидеологический, показывая, насколько тесно люди связаны друг с другом до всяческих объективаций. К числу таковых относится и то, что мы привыкли опознавать как конвенции (формы, виды, языки) самого — в том числе и современного — искусства.

Шаг навстречу образу в его нехудожественном понимании сделал уже, как отмечалось выше, авангард. Можно называть различных художников первой волны авангарда, которые призвали отказаться от фигуративности и именно так и поступили в собственной художественной практике. Но как в точности следует интерпретировать такой отказ? Авангардное искусство вполне отдавало себе отчет в том, что система уподоблений, принятая в живописи, резко ограничивает ее возможности, так же как и те задачи, которые она должна была решать в изменившихся условиях. Еще до начала общественных трансформаций XX в. они осознаются как вполне масштабные. Так, для Василия Кандинского это были прежде всего задачи познавательные: согласно его убеждению, внутренняя траектория картины ведет к постижению скрытой структуры порядка вещей. Неудивительно, что наслаждение искусством вторично по отношению к этой познавательной работе. И если абстракцию в целом можно приравнять к динамике раскрытия смысла, то задачу живописи художник мог бы сформулировать так: попасть в резонанс с вибрацией миропорядка [Серс 2004, 201–202, 212–213].

С этим связана и роль времени в живописи. Ряд работ Кандинского задумывался художником таким образом, чтобы зритель проникал в них постепенно. Скрытые красочные тона должны были открываться заинтересованному зрителю не сразу, но *со временем* (при беглом взгляде на картину они были совсем незаметны). От себя добавим, что в таких же сложных отношениях находятся и другие группы зрительных ориентиров, которые встречаются в абстракциях Кандинского. Попытка их «уравновесить» или примирить, найти «непротиворечивый» образ картины, который был бы спроецирован на идеальную плоскость, не совпадающую с материальной поверхностью холста, и приводит к замедлению процесса восприятия, а также наводит зрителя на мысль о том, что само восприятие (картины) протекает именно во времени. Это последнее как элемент, изначально чуждый живописи, и становится нововведением художников-авангардистов [Серс 2004, 196–197]³. Но и сами по себе живописные элементы претерпевают решительные изменения. Все тот же Кандинский отказывается интерпретировать и использовать их в качестве *фигур*, в том числе фигур геометрических. В результате эти элементы перестают ассоциироваться с изобразительностью, предметностью и даже собственно наглядностью. Они превращаются в векторы, направляющие зрительский взгляд.

И вот здесь мы и начинаем улавливать преемственность между иконописью и абстрактной – беспредметной – живописью. Я имею в виду не доктринальные моменты, а только то, что относится к проблеме самого изображения и способов его восприятия. Вспомним главное: икона не изображает, она устанавливает отношение. Речь идет о том, что, во-первых, сама икона, *находится в отношении* к «естественному образу» (Богу) – она устремлена к нему. Это в точном смысле соотношение прообраза и образа, но соотношение *немиметическое*. Икона передает отсутствующее присутствие, и Бог, с которым соотносена икона, не перестает удаляться, «отступать». Во-вторых, отношение устанавливается также и со зрителем, правда, такого зрителя нельзя назвать ни нейтральным, ни пассивным созерцателем. Как элемент, функционирующий в рамках всеобщей экономии (по апостолу Павлу, божьего замысла о спасении человеческого рода от греха и смерти), икона преобразует любой направленный к ней взгляд. Преобразует она и самоё плоть смотрящего. Это настоящий «круговорот информационных и трансформационных отношений» – преобразуется плоть, преобразуется взгляд [Mondzain 1996, 117, 119]. А это означает, что икона действует.

Хотя сама по себе иконопись легитимируется традицией нерукотворных образов (II Никейский собор 787 г. дает добро на изготовление изображений, ссылаясь на нее напрямую), есть и другая линия преемственности, которая от легенды о чудесном отпечатке божественного лика на кусочке ткани долгим обходным путем приводит нас к Туринской плащанице. Здесь стоит немного задержаться, чтобы вместе с феноменологом Мари-Жозе Мондзен соотнести чудо – чудо откровения – с техническим прогрессом. Дело, конечно, в фотографии, а именно в том, что в 1898 г. плащаницу фотогра-

фирует некто Секондо Пиа. На получившихся изображениях он видит такие подробности, которые остаются скрытыми от невооруженного взгляда. Оставляя в стороне все восторги и перипетии вновь возникшей синдонологии (специальной науки по изучению Туринской плащаницы), сосредоточимся на том, как фотография оказалась, по сути, абсолютной «парадигмой откровения» [Mondzain 1996, 243]. Логика представляется достаточно прозрачной: Бог вдохновил человека на изобретение фотографии, с тем чтобы раскрыть ему область невидимого, самое «душу мира». В новых исторических условиях фотографическая пластина выполняет роль заветного убруса — той самой ткани, на которой, как упоминает Евагрий Схоластик в «Церковной истории»⁴, впервые запечатлелся лик Христа.

Как производитель «нерукотворных образов» фотография мгновенно становится частью целой риторической и научной системы, как об этом подробно пишет Мондзен. Связь фотографии и теологии заявляет о себе уже на уровне лексическом: истина обнаруживает себя через «отрицание», а что это как не «негатив» (в чисто техническом смысле)? Однако по-настоящему совпадение фотографического негатива и негативной теологии проявляется в том, что сила плащаницы обусловлена ее прямой связью с фотографией: фотография есть химическое чудо, ставшее духовным. По-другому выражаясь, плащаница делает видимым естественный образ, не нарушая и не подрывая его основополагающей невидимости. Фотографическое изображение, со своей стороны, обладает статусом свидетельства, отсылая к «реальному присутствию или существованию» того, что оно показывает [Mondzain 1996, 244]. Этим объясняется сильнейший эффект, производимый изображением на зрителя.

При этом фотография демонстрирует нам миметический перевертыш нашего собственного мира, его свободное от боли отражение. Своим устройством и функционированием фотография тем самым обосновывает чудо: это превосходное технологическое подтверждение самой христианской доктрины. Таким образом, фотография оказывается успешно интегрированной в особую религиозную экономию, которая преобразует негативное (смерть) в позитивное (жизнь) и своим существованием доказывает воскрешение. Так простой индексальный знак превращается в «иконический символ» [Mondzain 1996, 246].

Возвращаясь к Туринской плащанице, необходимо отметить еще один момент, связанный с происхождением образа, вернее, с его двойным происхождением, восходящим к модели и жесту. Моделью в данном случае выступает первообраз, или Бог, а вот след производящего жеста (по логике иконопочитателя) отрицается самой природой нерукотворных образов: такого жеста в принципе быть не должно. Это представление поддерживается затем и фотографией, действие которой может показаться независимым от вмешательства человеческой руки, а значит, не содержащим в себе ничего от индивидуальной подписи или субъективного стиля — главным образом в отличие от живописных опытов XIX в. В более общем смысле фотография и икона сходятся в том, что и там и там отсутствует рисунок: обе «аграфичны» [Mondzain 1996, 251]. Далее, и там и там форма не имеет контура. Вместо линий плащаница предъявляет *пятна* — двухмерные сочетания света и тени, создающие объемное изображение. Даже в византийской иконописной традиции все, что относится к графической линии, самому письму и контуру, определяется как «скиаграфия», или (в русском переводе) тенепись. Плащаница, как об этом образно пишет Мондзен, находится на стороне тканей и пятен — тех «безупречных тканей, в которые женщины собирают кровавые и живые следы нашей смертности» [Mondzain 1996, 251–252].

Можно было бы присоединиться к Мондзен и в ее дальнейших рассуждениях о том, как зарождающаяся абстрактная живопись в лице Кандинского, Малевича и Мондриана воспроизводит ту же самую модель образа как чистой духовной эманации, не опосредованной субъективным жестом. С этой точки зрения живописное полотно выполняет у абстрактных художников роль своеобразного убруса, впитавшего в себя духовное измерение (особенно показательно для Мондзен знаменитое сочинение Кандинского «О духовном в искусстве»). Однако, на наш взгляд, было бы интересно за-

держаться на том самом месте, где в приведенной аргументации появляется упоминание пятна. Понятно, что само по себе пятно еще не есть знак или символ, а тем более иконического толка. Таковым его делает догмат воплощения, как и христианская экономика в целом. Иными словами, только христианская вера наделяет его некоторым назначением и смыслом. Без нее оно остается не более чем простым отпечатком — вроде тех бесформенных следов от жизненных отходов или соков, которые не несут в себе ровно никакого сообщения. Пятно, подчеркнем, является принципиально неопределенным.

Стало быть, есть *две логики*, которые вполне явственно заявляют о себе вполне явным образом. Первая — более очевидная — связана с тем, что авангардное искусство наталкивается на границы самого изображения в своих попытках передать сакральное, которое всегда превосходит художника и, конечно, всегда запредельно⁵. Трансценденция авангардистов, правда, по своему содержанию может оказаться и вполне обмирщенной, не имеющей в виду божественную инстанцию: место бога может занимать вселенная или воплощенная утопия. Другая логика оказывается несколько сложнее в том отношении, что при взгляде на изображение мы должны отказаться от мысли удваивать его вообще чем-либо запредельным. Изображение — будь оно иконой (со всеми необходимыми оговорками) или же абстрактной живописью — должно, напротив, мыслиться как принадлежащее *этому* миру, а именно как *динамический знак*. В том, что касается иконы, это означает, что пятна в ней не предшествуют их переозначиванию — перекомпоновке — в некоторый символ, но существуют наряду с этим символом, с ним вместе, т.е., по существу, вписываясь в определенную динамику возникающих здесь и меняющихся отношений. Конечно, в этом случае и фотография не будет мыслиться как инструмент проявления чуда, поскольку само чудо неизбежно лишится своего потустороннего источника, как и тех особенных покровов, которые его скрывают и в то же время делают видимым. Именно эту логику радикальной посясторонности и демонстрирует совсем уже близкое нам по времени искусство, и напоследок мы вкратце затронем этот вопрос.

* * *

Прежде чем обратиться к опыту современных художников, повторим некоторые положения, которые были зафиксированы к этому моменту. Очевидно, что мы говорим об образе вне его художественных проявлений. Расстаться с представлением о художественности помогает живопись авангардистов, и, хотя мы ограничились лишь одним ее примером, причем достаточно нейтральным с точки зрения участия в политике, тем не менее становится понятным, как художники начала прошлого столетия относились к средствам выражения, имевшимся у них в распоряжении. Сопоставление с иконой и ее функционированием в рамках христианской экономики позволяет прояснить статус того, что мы назвали бы «остаточной изобразительностью» в этих первых абстрактных картинах. Ранняя абстракция поражает не какой-то неведомой и небывалой «красотой», а своей включенностью в открытое экспериментальное пространство, где язык самой живописи используется как инструмент познания и в известном отношении преобразования. Следовательно, как и на иконе, эти остаточные изобразительные элементы существуют только для того, чтобы вывести глаз зрителя из состояния пассивного — безучастного, незаинтересованного — созерцания. Говоря феноменологически, эту задачу можно описать как погружение зрителя в «*проживаемое* время прерывания, остранения, остановки», т.е. в такой опыт «*авангардной практики*», который возобновляется при каждой новой встрече зрителя, готового к критической работе, с произведением авангардного искусства [Buck-Morss 2000, 62].

Исходя из всего сказанного, можно утверждать, что образ (в нехудожественном понимании) — это и есть предел, на который наталкивается изображение. Но современное искусство делает шаг дальше. Оно не довольствуется размышлениями над этим пределом. Более того, оно отказывается и от всяческого «присвоения», поскольку полностью лишено «своего» языка, под чем подразумевается специфика любых возможных средств выражения⁶. Вместо этого оно предпочитает работать с образами напрямую. Эту

ситуацию можно описать и так. Оставив в стороне попытки говорить о сущности искусства (а именно к этому сводится ответ на вопрос «Что такое искусство?»), современные художники все чаще прибегают к образам массовой культуры и масс-медиа. Только в данном случае мы не повторяем положения Дебора. Упомянутые образы — это вовсе не крикливые изображения и даже не клишированные схемы. Это динамика самой коммуникации, иначе говоря, распознавание отношений, которые проявляют себя с помощью сменяющихся образов. Имеется в виду не отношение между одним и другим, что было бы разновидностью простого дуализма, а множественность и бесконечность связей, взятых в их единстве. Они-то, в виде чистых коммуникационных потоков, и образуют материю современного технологизированного мира.

Для того чтобы прояснить, о какого рода образах может идти здесь речь, уместно вспомнить определение образа, предложенное Бенедиктом Спинозой в контексте его радикально материалистической философии Природы. У него читаем: «...мы будем называть далее такие состояния человеческого тела, идеи которых представляют нам внешние тела находящимися налицо, — *образами вещей* (gerum imagines), хотя бы они и не передавали фигур вещей; и когда душа будет созерцать тело таким образом, мы будем говорить, что она *воображает* (imaginari)» (Ч. II, т. 17.) [Спиноза 1957, 423]. Из комментариев Жюль Делёза становится ясно, что под образом у Спинозы подразумеваются следы телесных воздействий, иными словами, «следы внешнего тела на нашем теле» [Делёз 2001, 371]. Образы действительно суть идеи определенных телесных состояний: смешанные идеи, например, сочетают в себе как природу тела, испытавшего воздействие, так и природу тела, его совершившего. Через эти идеи (образы) формируется некая «конституция» испытавшего воздействия тела (а также и его души). Тело может переходить — и переходит — от одной конституции к другой. Двигаться к новому состоянию (на языке Спинозы — к большему или меньшему совершенству) тела заставляют аффекты, которые можно понимать как временную протяженность, содержащую в себе различие между двумя состояниями, или в самом точном смысле переход [Там же, 358; Спиноза 1957, 508].

Если мы добавим к этому определение аффекта не как душевного состояния или эмоционального переживания (наследие психологической науки), а как того, что увеличивает или уменьшает способность тела к действию (Этика, ч. III, Определения) [Спиноза 1957, 456], тогда мы поймем, насколько такое понимание проблемы и используемый для ее описания язык ближе к опыту современных интервенционистов как *художников действия*, чем любые из искусствоведческих теорий, опирающихся либо на эстетические категории, либо на традиционную модель представления, приводящую к удвоению реальности. Под искусством действия мы понимаем широкий спектр художественных практик, связанных с вторжением в саму ткань социальных отношений и приводящих к ее изменению, причем зачастую в долгосрочной перспективе⁷. Можно коротко сказать, что речь идет о социальном или политическом искусстве. Но и современное искусство как искусство действия (вторжения) приводит к переопределению образа в спинозианском духе. Ведь оно формирует отношения, дает толчок новым связям и при этом растворяется в них. Когда я говорю «растворяется», я имею в виду, что между ним и исследуемой им системой отношений нет больше посредника в виде изображения. Вместо этого современное искусство имеет дело со знаками, но только понятными в очень специфическом ключе.

Искусство фиксирует встречу с миром (как того хотел авангард), но не изобретает дополнительной системы записи для этой встречи, а вместо этого лишь открывает ей дорогу. И знак — это то, что оказывается *следом встречи*, то есть произошедшего взаимодействия: через организацию разнородных элементов знакового материала он делает видимым только этот «смысл». У знака нет никакого трансцендентного измерения, и он по своей природе динамичен, вписываясь в движение других таких же знаков, которое нельзя остановить. Мы уже столкнулись с подобного рода знаком — им была икона, рассматриваемая как то, что застигнуто на переходе: от пятна к иконическому знаку (и обратно). Собственно, динамический знак — это и есть переход, и если раньше он встречался в своих отдельных проявлениях или в ситуации, больше похожей

на мысленный эксперимент, то сегодня художники, действуя, являют его нам наглядно. Это может быть сдвиг в общественных умонастроениях, сознательно спровоцированный художником⁸ И если сдвиг действительно случается, то художник как его катализатор перестает иметь отдельное значение. Художник этот анонимен. Зато он становится элементом той мгновенной конфигурации, которая, собственно, и есть появление нового и которая опережает нашу способность ее ухватить с помощью привычных категорий, в том числе искусствоведческих. Образ, динамический знак – вот они, альтернативы представлению. Это то, что несет в себе новую возможность, напрягающую ее выражая.

Сказанное можно уложить и в короткую формулировку. Мыслить образами сегодня – это вторгаться, действовать, выводить из равновесия. Уклоняться от тождества и установленных порядков, одним словом – оставаться «в бегах».

Примечания

¹ См. его знаменитую брошюру, выдержавшую массу переизданий и переведенную на многие языки: [Debord 1967].

² Ср.: [Jameson 1991, 48]. Здесь говорится о том, что в условиях постмодернизма все стало культурой в некотором новом и пока еще не отрефлексированном смысле.

³ Полезными для понимания опытов Кандинского со временем остаются наблюдения Пола Оувери: [Overy 1969, 124 f.].

⁴ Из других источников мы узнаем о том, что Христос опускает ткань в воду и проводит ею по лицу – так появляется нерукотворный образ.

⁵ О рефлексии над природой изображения как такового в художественном авангарде см.: [Серс 2004, 273].

⁶ С некоторых пор в искусствоведении стало общим местом рассуждать о так называемом «post-medium condition», что можно передать как «состояние исчерпанности выразительных (или изобразительных) средств». См. в первую очередь: [Krauss 1999].

⁷ Это, конечно, и сам по себе интервенционизм (в узком смысле направления), и новейшие разновидности акционизма, который, как правило, имеет политический подтекст, и некоторые формы городского, публичного искусства. Но сюда же можно отнести и совсем другие опыты, например, самобытный концептуализм Д.А. Пригова как откровенный образец социально-антропологического понимания и применения искусства. Об этом см. мою статью: [Petrovsky 2017].

⁸ Масштаб, а главное – последствия таких сдвигов могут быть самыми разными: оставаться на уровне деревни, городского района и затрагивать правовую или пенитенциарную систему всего государства. В российском контексте на ум приходят прежде всего «Пусси Райот», Петр Павленский и их новейшие последователи. В восточно-европейском отдельного упоминания заслуживает Катерина Шеда. О социальном искусстве в его различных проявлениях см. специальный выпуск журнала «Синий диван» (№ 21, вышедший в 2016 г.).

Источники и переводы – Primary Sources in Russian and Russian Translations

Гегель 1971 – *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 тт. Т. 3 / Лифшиц Мих. (ред.). / Пер. [с нем.] Б.С. Чернышева, П.С. Попова, Ю.Н. Попова, А.М. Михайлова. М.: Искусство, 1971 [Hegel, Georg Wilhelm Friedrich *Vorlesungen über die Ästhetik* (Russian translation 1971)].

Делёз 2001 – *Делёз Ж.* Спиноза // Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / Пер. с фр. и послесл. Я.И. Свицкого. М.: Per Se, 2001 [Gilles Deleuze, *Spinoza* (Russian translation 2001)].

Спиноза 1957 – *Спиноза Б.* Этика (пер. с лат. Н.А. Иванцова) // Спиноза Б. Избранные произведения в двух томах / Соколов В.В. (общ. ред. и вступ. ст.). Т. I. М.: Госполитиздат, 1957 [Spinoza, Benedict *Ethica* (Russian translation 1957)].

Debord, Guy (1967) *La Société du spectacle*, Buchet/Chastel, Paris.

Ссылки – References in Russian

Роднянская 1983 – *Роднянская И.Б.* Художественный образ // Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 760–761.

Серс 2004 – *Серс Ф.* Тоталитаризм и авангард / Пер. с фр. С.Б. Дубина. М.: Прогресс-Традиция, 2004.

Thinking in Images. From the Icon to Dynamic Sign

Helen V. Petrovsky

The article aims at problematizing the concept of the image by treating it from a dynamic perspective. To this purpose the author suggests giving up the definition of image as artistic, in other words, as grounded in transcendence, such as the eternal laws of beauty, for example. The experience of 20th century avant-garde art offers other possibilities, when what is put into question is not only the autonomy of art but also its artistic and aesthetic independence. The icon appears to be a precursor of avant-garde art in this respect. A phenomenological reading of the icon allows us to conceive of the image as an operator of change. The image understood along these lines stands in contrast to representation and demonstrates an active and dynamic nature: what is implied, in particular, are the vectors that orient and transform the viewer's gaze. A physical (non-artistic) understanding of the image traces back to 17th century physicalist philosophy. Thus, in Spinoza an image is nothing other than an imprint of corporeal encounters. Such interactions are multiple and heterogeneous. They can be grasped through the concept of dynamic sign that remains faithful to the physics of things proper. The same connections are expressed anew by contemporary actionism, being the art of action in the most literal sense.

KEY WORDS: image, representation, icon, avant-garde, dynamic sign, contemporary art, Vassily Kandinsky, M.-J. Mondzain, B. Spinoza, G. Deleuze.

PETROVSKY Helen V. – CSc in Philosophy, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences.

epetrovs@iph.ras.ru

Received 31 June 18, 2018.

Citation: Petrovsky, Helen V. (2018) "Thinking in Images. From the Icon to Dynamic Sign", *Voprosy Filosofii*, Vol. 11 (2018), pp. 57–64.

DOI: 10.31857/S004287440001894-8

References

- Buck-Morss, Susan (2000) *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*, The MIT Press, Cambridge, Mass., London.
- Jameson, Fredric (1990) 'Reification and Utopia in Mass Culture', Jameson, Fredric, *Signatures of the Visible*, Routledge, New York, London, pp. 9–34.
- Jameson, Fredric (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, New York.
- Krauss, Rosalind (1999) 'A Voyage on the North Sea'. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London.
- Mondzain, Marie-José (1996) *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, Paris.
- Overy, Paul (1969) *Kandinsky. The Language of the Eye*, Praeger Publishers, New York, Washington.
- Petrovsky, Helen V. (2017) 'Art of the Passing Moment: The Anti-Projective Nature of Prigov's Utopia', *Actographe. Revue de sciences humaines, sociales et politiques: Arts, Langages et Frontières*, № 1, pp. 11–28, URL: http://www.actographe.eu/izd/2017_1_1/2017-1-Petrovsky.pdf
- Rodnyanskaya, Irina B. (1983) 'Artistic Image', *Encyclopedic Dictionary of Philosophy*, Sovetskaya entsiklopediya, Moscow, pp. 760–761 (in Russian).
- Sers, Philippe (2001) *Totalitarisme et avant-gardes. Falsification et vérité en art*, Les Belles Lettres, Paris (Russian translation 2004).