

Костянтин ЛАПУШЕН,

orcid.org/0009-0005-0571-8040

аспірант

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

(Київ, Україна) *yashka.zigan@gmail.com*

ХАОТИЧНІСТЬ ЯК МЕТОД СТВОРЕННЯ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: СТРАТЕГІЇ ПОРУШЕННЯ ВІЗУАЛЬНОГО ПОРЯДКУ

У статті досліджується феномен багатокомпонентної хаотичної композиції, як одну з стратегій створення візуального мистецтва. Хаотичність тут постає не як випадковий або руйнівний елемент, а як повноцінний художній інструмент, який дозволяє авторові вийти за межі академічної впорядкованості, традиційної логіки композиції та усталених правил зображення. Замість домінування гармонії, симетрії та ритму, які століттями вважалися основами естетики візуального мистецтва, сучасні митці все частіше звертаються до прийомів навмисного порушення структури, фрагментації, дисгармонійного балансу й асиметрії.

Особливу увагу приділено деконструкції зображення – процесу, в якому розпад цілісної форми не є наслідком втрати контролю, а, навпаки, демонструє переосмислення ідеї зображення як такого. Візуальний безлад, шум, спотворення, переешкоди, механічні чи цифрові дефекти все частіше застосовуються як свідомі рішення для формування нової мови у мистецтві – мови, яка апелює не стільки до впізнаваного образу, скільки до досвіду, стану, реакції.

У межах цього дослідження також проаналізовано, як подібні візуальні практики впливають на глядацьке сприйняття. Хаотичні багатокомпонентні композиції порушують традиційне сприйняття площинності, вводять глядача у стан невизначеності, коли зміщується межа між формою і безформністю а також між зображенням і зникненням його цілісного образу. Візуальний образ більше не функціонує як зафіксований знак або фігура, а перетворюється на динамічну подію, відкрити до тлумачення.

Окрему частину статті присвячено авторським художнім практикам, у яких хаос візуальних елементів не лише присутній як частина візуального середовища, а виступає конструктивним принципом побудови композиції, сенсової структури та взаємодії з глядачем. Розглянуто приклади, коли відмова від композиційного порядку та загально визнаної візуальної гармонії, дає змогу створити особливу художню напругу, де нестабільність, багатозначність і навіть злам є не запереченням майстерності, а способом її актуалізації. Таким чином, хаотичність постає не як антипод мистецького методу, а як його можлива основа в умовах зміненої культурної парадигми та нових естетичних викликів.

Ключові слова: візуальне мистецтво, композиція, фрагментація, асиметрія, деконструкція, візуальний безлад, багатокомпонентна композиція, перевести.

Konstantin LAPUSHEN,

orcid.org/0009-0005-0571-8040

Postgraduate student

National Academy of Fine Arts and Architecture

(Kyiv, Ukraine) *yashka.zigan@gmail.com*

CHAOTICITY AS A METHOD OF CREATING VISUAL ART: STRATEGIES OF DISRUPTING VISUAL ORDER

The article explores the phenomenon of multi-component chaotic composition as one of the strategies for creating visual art. Chaos here is not presented as a random or destructive element, but as a fully-fledged artistic tool that allows the author to go beyond academic order, traditional compositional logic, and established rules of representation. Instead of the dominance of harmony, symmetry, and rhythm – which for centuries were considered the foundations of visual art aesthetics – contemporary artists increasingly turn to techniques of deliberate structural disruption, fragmentation, disharmonic balance, and asymmetry.

Particular attention is given to the deconstruction of the image – a process in which the disintegration of a unified form is not the result of losing control but, on the contrary, demonstrates a rethinking of the very idea of representation. Visual disorder, noise, distortions, interferences, and mechanical or digital defects are increasingly used as conscious decisions to form a new artistic language – one that appeals not so much to recognizable imagery as to experience, state, and response.

Within this study, the impact of such visual practices on audience perception is also analyzed. Chaotic multi-component compositions disrupt the traditional perception of flatness, placing the viewer in a state of uncertainty where the boundary shifts between form and formlessness, as well as between depiction and the disappearance of a coherent image. The visual image no longer functions as a fixed sign or figure, but transforms into a dynamic event, open to interpretation.

A separate section of the article focuses on artistic practices in which the chaos of visual elements is not only present as part of the visual environment but also serves as a constructive principle in building composition, semantic structure, and interaction with the viewer. The study examines examples where the rejection of compositional order and generally accepted visual harmony makes it possible to create a special artistic tension in which instability, ambiguity, and even rupture are not a denial of mastery but a way of actualizing it. Thus, chaos appears not as the antithesis of artistic method, but as its possible foundation within the context of a transformed cultural paradigm and new aesthetic challenges.

Key words: visual art, composition, fragmentation, asymmetry, deconstruction, visual disorder, multi-component composition.

Постановка проблеми. У мистецтві ХХ–ХХІ століть усе частіше простежується тенденція до відходу від традиційного композиційного порядку, що втілюється у свідомому використанні хаосу та багатшаровості, як естетичної категорії. Замість гармонійної побудови, симетрії, ритмічності та формальної завершеності художники дедалі частіше звертаються до навмисного порушення композиційних схем. У хід ідуть фрагментація зображення, візуальна дисгармонія, зсув центрів уваги, розпад лінійної структури, поєднання взаємовиключних візуальних кодів та ефектів «візуального шуму». Такі композиції не прагнуть до ідеальної форми, а, навпаки, провокують глядача на сприйняття нестабільності, як до основи нової художньої мови.

Водночас у мистецтвознавчій традиції хаос протягом тривалого часу трактувався як відхилення від норми, як побічний наслідок експериментів або недолік, що не підлягає впорядкованому аналізу чи виправленню. Подібне розуміння ґрунтується на уявленні про композицію як передусім впорядковану структуру, що повинна відповідати ustalеним естетичним нормам. Такий підхід призводить до недооцінки потенціалу хаотичності, як свідомо обраної художньої стратегії, що дозволяє не лише руйнувати традиційні структури, а й формувати нові способи візуального мислення. Як слушно зазначає Філіп Галантер: «Системи існують на континіумі від високопорядкових до дуже хаотичних. Усі складні системи поєднують у собі і порядок, і безлад» (Galanter, 2008: 1).

У сучасній практиці хаотичність дедалі частіше виконує функцію організаційного чинника – своєрідної візуальної матриці, яка не лише відображає світ фрагментарно, а й пропонує альтернативний спосіб бачення реальності. Замість впорядкованого образу ми отримуємо багатокомпонентний візуальний продукт, у якому ключову роль відіграє взаємодія між спонтанністю, недосконалістю, дефектом і інтуїтивною логікою сприйняття. Художники працюють з категоріями нестабільності, випадковості, недовомовленості як з естетичними принципами, що мають власну внутрішню логіку і закономірності.

Таким чином, постає проблема: попри активне використання хаотичності в сучасному мистецтві,

бракує системного аналізу цього явища як художнього методу, здатного формувати нову візуальну логіку, принципи композиції та способи взаємодії з глядачем. Академічна традиція часто не встигає за художніми змінами, продовжуючи розглядати хаос як аномалію, а не як свідому стратегію. Унаслідок цього відсутні інструменти для вивчення хаосу не як естетичного збою, а як цілеспрямованої моделі, що має глибокий художній, філософський і культурний сенс.

Аналіз досліджень. Феномен хаосу і хаотичності, як художньої стратегії розглядався в межах міждисциплінарних досліджень, переважно у філософії, теорії культури, візуальних студіях та естетиці. У ХХ столітті значний поштовх до осмислення цієї теми надала думка, яка поставила під сумнів саму можливість єдиної істини, стабільної форми й цілісної системи. Замість цього в мистецькому дискурсі з'явилися поняття множинності, нестабільності, відкритості до інтерпретацій – що і створило ґрунт для розвитку експериментів з хаотичністю, як повноцінною естетичною категорією.

Один із найвпливовіших концептів у цьому контексті – це ідея ризому, сформульована Жилем Дельозом і Феліксом Гваттарі у праці «Mille Plateaux» Mille Plateaux (Deleuze & Guattari, 1980). Автори пропонують альтернативу ієрархічному порядку мислення, де структура розгалужується у всіх напрямках, не маючи ні центру, ні початку. Ризоматична логіка мислення, яка відкидає лінійність та причинно-наслідковість, лягла в основу багатьох постмодерних мистецьких практик, зокрема тих, що працюють із фрагментарністю, нашаруванням і візуальним шумом.

Інший ключовий теоретик – Жан-Франсуа Ліотар, який у роботі «La Condition postmoderne» (Ліотар Ж.-Ф., 1979) описує недовіру до метанаративів як головну рису культурної доби. У мистецтві це виявляється як зсув від завершених, цілісних форм до відкритих, часто неструктурованих композицій, у яких хаос виконує роль органічного компонента структури.

Ніколя Бурріо у книзі «Esthétique relationnelle» (Бурріо Н., 1998) аналізує сучасне мистецтво як простір взаємодії, у якому порядок виникає ситу-

ативно, всередині комунікаційного акту. Такий підхід також опосередковано легітимізує хаос, як метод через унеможливлення фіксованого порядку або сталого образу.

У контексті фрагментації, зсувів композиційного центру та багатшаровості візуального ряду варто згадати дослідження Міхаеля Дж. Шемяна «The Cinematic Political: Film Composition as Political Theory» (Шемян М.Дж., 2010), де автор пропонує аналізувати мистецтво через множинність політичних та естетичних точок зору, зокрема за рахунок порушення звичної цілісності зображення.

Також до теми хаосу та візуального фрагментування звертається дослідниця

Тож, **мета статті** полягає у всебічному аналізі та обґрунтуванні можливостей графічного мистецтва бути інтегрованим у сучасні проекти із залученням світла та простору.

Виклад основного матеріалу. Ще в античні часи, за свідченням Гесіода у «Теогонії» (Гесіод, VIII ст. до н.е.), хаос розглядався як первісний стан, з якого виникає впорядкований світ. У середньовічній культурі цю ідею розвивав Гуго Сен-Вікторський у праці *De Sacramentis* (Гуго Сен-Вікторський, XII ст.), де описував процес перетворення хаосу в порядок, як символ духовного прозріння. В епоху бароко архітектор Франческо Борроміні створював динамічні архітектурні рішення, що здавалися хаотичними, але водночас вибудовували нову гармонію (рис. 1). А вже в XIX столітті Вільям Блейк у своїх гравюрах (рис. 2).

Особливо виразно ідея хаотичності проявилася в епоху Пізнього Середньовіччя та Раннього Відродження. У творчості Ієроніма Босха, зокрема в його відомому триптиху *Сад земних насолод* (рис. 3), багатшаровість і надмірність деталей формують візуальний безлад, який, однак, підпорядковується прихованій символічній логіці. Як слушно зазначає дослідник Ф. Джейкобс: «Босх кинув виклик адитивній природі триптиха, нав'язавши йому більшу єдність, часто поєднуючи зовнішні стулки композиційно й тематично та створюючи тісніші зв'язки між внутрішнім і зовнішнім простором» (Jacobs, 2000: 1012). Безліч постатей, фантастичних істот і алегоричних сцен створюють ефект занурення у хаос світу, де порядок і безлад існують одночасно, утворюючи своєрідну метафору людської природи.

Продовжив цю лінію Пітер Брейгель Старший, чий композиції, такі як *Тріумф смерті* (1562) (рис. 4), вражають глядача масштабними сценами катастрофічного безладу. Брейгель використову-

вав хаотичне нагромадження фігур, щоб підкреслити глобальність і невідворотність зображуваних подій. Брейгель створюючи хаотично розміщені композиції, Брейгель прораховує взаємодію всіх елементів, та маніпулює увагою глядача. Одним з тих хто виявив і описав закономірності у композиціях Брейгеля є Манфред Селлінк: «Композиція побудована на серії трикутних площин (відлуння ліній дахів), що зигзагами проходять по всій картині. Нас приваблює фігура, що сидить у червоному. Потім погляд стежить за його піднятою рукою, яка спрямовує нас прямо до обличчя середньої фігури, яка дивиться прямо з картини, повністю залучаючи глядача, встановлюючи зоровий контакт» (Sellink, 2018). Його полотна водночас поєднують жакливе й буденне, демонструючи, що хаос може бути як загальною плямою, так і закономірним художнім ходом. При цьому складна архітектоніка Брейгелевих сцен нерідко виглядає заплутаною: численні сюжетні лінії, переплетені фігури та багатокомпонентна структура створюють відчуття безкінечної множинності подій, у яких глядач ризикує загубитися, але водночас відчуває цілісність та гармонію композиційної побудови.

У XVIII столітті Джованні Баттіста Піранезі у серії гравюр «*Carceri d'Invenzione*» (рис. 5) створив складні архітектурні простори, побудовані на ілюзії нескінченності та лабіринтовій структурі. Його «уявні в'язниці» стали класичним прикладом візуалізації архітектурного хаосу, де глядач губиться серед переплетених сходів, арок і коридорів. Як підкреслює сучасне дослідження: «Формально план є ретельним і заплутаним нагромадженням форм: це квадрат у колі, розділений перпендикулярними осями на чотири частини, а потім ще раз – на вісім. Концентричні кільця послідовних кімнат і відокремлених екседр додають цьому грандіозному панегірику геометрії ще більшої складності» (Garcia, 2017: 10).

Франсиско Гойя, у свою чергу, у серії офортирів *Los Desastres de la Guerra* (1810–1820) (рис. 6) передав хаос людських страждань і руйнувань війни. Його композиції позбавлені традиційної гармонії: вони розбиті на фрагменти, де емоційний безлад і жорстка правда про насильство стають художнім методом. Дослідник Layton зазначає наступне: «Стиль означає формальні якості художнього твору. Він характеризується спектром зображуваних тем, регулярними формами, до яких зводяться елементи цих тем, та способом організації складових твору в композицію» (Layton, 2006: 285). Таким чином, уже задовго до XX століття митці використовували хаотичність як засіб

візуалізації нестабільності світу, наголошуючи на його багатозначності, фрагментарності та непередбачуваності.

Типи хаосу в різних мистецьких сферах:

У XX столітті хаотичність починає проявлятися як окремий метод, що по-різному реалізується у графіці, живописі, інсталяціях та ландшафтному дизайні. Традиційні техніки друку, зокрема офорт, літографія, мецотинто та гравюра, у XX–XXI століттях отримали нове життя завдяки митцям, які почали використовувати їх для створення багатопланових, багатокомпонентних композицій. Хаотичність у цьому контексті постає не як випадковий чи руйнівний чинник, а як методична стратегія, спрямована на розкриття нових можливостей візуальної мови.

Catherine Farish послідовно розвиває експериментальну традицію графіки, поєднуючи офорт і монотипію. Її роботи, такі як серія *Persimmon Prints* (2002) та *Territoires intimes* (2006) (рис. 7, 8), створюють враження своєрідних мап пам'яті, де кожен шар відбитків – це новий пласт досвіду. Фаріш наголошує на діалозі між контролем і випадковістю, унаслідок чого композиція виглядає хаотичною, але водночас має внутрішню гармонію. Роберт Енрайт зауважує: «У цих творах відбувається тонкий діалог між абстрактним і фігуративним» (Enright, 2011).

Також неможливо ігнорувати художницю Ciara Phillips, відома своїми масштабними проектами *Workshop* (2010) (рис. 9), інтегрує фотографію та текстиль у єдиний візуальний простір. Її метод полягає у створенні багатопланових, наповнених текстом і зображенням композицій, які нагадують колажі соціальної взаємодії. Хаотичність тут набуває соціокультурного виміру: твір стає відображенням багатоголосся сучасного суспільства.

Своєрідний східний підхід до теми хаосу демонструє Chen Haiyan. Її серія *Dream Diary* (1980-ті) (рис. 10) поєднує символіку даосизму, буддизму та сучасної урбаністики. Використовуючи дереворит і офорт, художниця створює композиції, де багатоплановість символів та фрагментів тексту передає відчуття сновидної хаотичності, у якій логіка поступається інтуїції. Дослідники відзначають, що «перемальовані та спотворені фігури, що з'являються у творах Чен Хайян, ніби вирвані зі снів, які здаються місцями великої напруги й боротьби. Проте всі ці людські чи нелюдські постаті разом із пейзажами, будівлями, транспортом тощо відображають реальний досвід художниці» (ART OF THE ORIENT, 2021: 6). Завдяки такому підходу її роботи вражають не лише символічним змістом, а й особливою експресивністю

композиції, яка поєднує внутрішні переживання з колективними культурними кодами.

Ще одним прикладом хаотичності в мистецтві художників Азії є Yozo Hamaguchi, майстер кольорового мецотинто, створював у середині XX століття роботи, де хаос проявлявся не через безліч форм, а через інтенсивність фактури й контраст темряви та світла. У серії *Fish and Fruits* (1954) (рис. 11) тонкі відтінки й нашарування чорного тону створюють ефект прихованого руху та візуального неспокою, що відсилає до ідеї внутрішнього хаосу, захованого під зовнішньою формою.

Інший напрям експериментів розвиває Agathe Sorel. Використовуючи прозорі матеріали, такі як *Perspex*, вона створює багатовимірні гравюри, які функціонують радше як об'єкти чи інсталяції, ніж як плоскі зображення. Завдяки поєднанню форми та графічного зображення варіативність та хаотичність набуває просторового характеру. Побачити таку характерну рису можливо у її серіях 1970-х років (рис. 12).

Сучасний приклад багатопланової хаотичності у графіці демонструє Julie Mehretu. У своїх великоформатних друкованих роботах (*Entropia*, 2004; *Fragment*, 2007) (рис. 13, 14) вона накладає архітектурні плани, політичні мапи й абстрактні знакові системи. Як зазначається у каталозі *The Studio Museum in Harlem*: «Архітектурна діаграма в центрі цього зображення відсилає до фізичної конструкції сучасного міста, тоді як шари вигнутих ліній і плям кольору спрямовують погляд глядача крізь усю роботу. Здалеку композиція має абстрактний і хаотичний вигляд... проте при уважнішому розгляді оживають невеликі ділянки деталей» (*The Studio Museum in Harlem*, 2004).

Отже, сучасна графіка засвідчує, що традиційні техніки друку можуть не лише відтворювати класичні образи, а й виступати платформою для складних хаотичних структур. У таких практиках хаос стає не випадковим продуктом, а контрольованою художньою стратегією, яка дозволяє поєднати випадковість і порядок, створюючи нову візуальну мову.

Наступним напрямом для аналізу виступає живопис.

У живописі хаотичність стає не лише формальним прийомом, а й способом художнього мислення, що дозволяє митцям відмовитися від класичної впорядкованості на користь емоційної багатоплановості, експресії та фрагментації. Вона перетворюється на стратегічний інструмент, який відкриває нові горизонти для інтерпретації зображення.

Яскравим прикладом є творчість Джексона Поллока. Його техніка «*drip painting*» у роботі

Number 1A (1948) (рис. 15) демонструє, як випадковість та інтенсивність жесту можуть перетворитися на впорядкований хаос. Розбризкуючи фарбу на полотно, розташоване на підлозі, Поллок створював композиції, де кожна лінія відображала ритм тіла митця, а результат нагадував динамічну карту енергії. Дослідники підкреслюють: «стверджується, що ці характеристики є винятковими для Поллока, оскільки виникають завдяки його унікальному володінню хаотичним рухом» (Jones-Smith & Mathur, 2007: 1).

Не менш вагомим є внесок Віллема де Кунінга, одного з ключових абстрактних експресіоністів. У серії *Women* (1950–1953) (рис. 16) він застосовує агресивні мазки, багат шарове нанесення фарби та розмиття фігуративного образу. Жіночі постаті постають у стані постійної трансформації, втілюючи хаос сучасної культури.

Своєрідну інтерпретацію хаосу запропонувала Нікі де Сен-Фаль у серіях *Shooting Paintings* (1961) (рис. 17). Художниця створювала полотна, стріляючи в них кулями, наповненими фарбою. Випадковість влучання ставала художнім жестом, а хаотичні бризки фарби – метафорою бунту та звільнення від академічних канонів.

Особливої уваги заслуговує творчість Ансельма Кіфера, який у полотнах, як-от *Seraphim* (1983) (рис. 18), працював із поєднанням фарби, ґрунту, попелу та соломи. Його багат шарові композиції утворюють враження руїни, хаосу й водночас відродження, відсилаючи до історичної пам'яті та колективного досвіду. Відгук галеристів про його хаотичний стиль такий: «Хоча картини та скульптури представляють два окремі твори, разом вони утворюють безплідний пейзаж, ніби пил і пісок з картин навіяли на трупи літаків. Купи закритих свинцевих книг, каміння та маків, відлитих смолою, лежать на крилах літаків – образи смерті та руйнування, так знайомі у роботах Кіфера» (Artsy, 2017).

Говорячи про хаотичність фактур та перенаповнення сегментами, варто згадати Жана Дюбюффе, який розвинув напрям арт-брют, звертаючись до фактурних, на перший погляд хаотичних поверхонь. У серії *Landscape with Argus* (1955) (рис. 19) він використовував відбитки та випадкові плями, які нагадували природні утворення. Хаос у його творчості був спробою звільнити мистецтво від надмірної інтелектуалізації та повернути його до первісної енергії. Зважаючи на те, що Жан – художник воєнного часу, стає зрозумілим контекст, у якому створювалась робота *Les Maisons de la France* (1946) (рис. 20). Як зазначають дослідники про цю роботу: «Дюбюффе навмисно застосував грубий стиль у своїй роботі

Житлові будинки, Париж, де зображено пішоходів у задніх провулках Парижа. Тут вулиця, тротуари та будинки розташовані рядами один над одним, без перспективи, глибини чи моделювання» (The Met, n.d.).

У творах Марка Ротко, наприклад No. 61 (*Rust and Blue*) (1953) (рис. 21), хаос набуває форми внутрішньої напруги кольору. Його багат шарові переходи від темних до світлих відтінків створюють відчуття невидимого руху, розмиття границь і занурення у безмежний колірний простір.

Інший напрям показав Аршиль Горкі, чия робота *The Liver is the Cock's Comb* (1944) (рис. 22) поєднує абстрактні фрагменти та химерні кольорові лінії. Його живопис – це хаос підсвідомого, де відсутність логічної структури створює нову, емоційно насичену композицію.

Наступним напрямом для дослідження став інсталяційний.

У другій половині XX століття інсталяція стала однією з найважливіших форм візуального мистецтва, яка дозволила митцям вийти за межі традиційного формату картини чи графічного аркуша. Відтепер художник міг працювати з простором як із матеріалом, вибудовуючи багат шарові, часто хаотичні композиції, що оточують глядача. У таких творах хаос виявляється не як випадковий безлад, а як спосіб створення багатокomпонентного середовища, де фрагментарність і несподіваність перетворюються на нову художню логіку.

Одним із найяскравіших прикладів цього підходу є Олафур Еліассон. Його знакова інсталяція *The Weather Project* (рис. 23) заповнила простір гігантським сонцем, створеним із сотень ламп монохромного світла. У поєднанні з туманом і дзеркальною стелею інсталяція породжувала відчуття перебування в іншій реальності, де порядок поступався хаотичному розсіюванню світла. Еліассон довів, що хаос може виступати не як загроза формі, а як естетичний досвід занурення, коли глядач втрачає звичні орієнтири й змушений взаємодіяти з простором на рівні чуттєвого переживання. Критики описали його роботу так: «Ідея полягала в тому, щоб глядачі могли самостійно завершити те, що розпочав художник. Усі ці люди в машинній залі сприймалися як маленькі чорні силуети, розміщені на тлі помаранчевого світлового поля. Навіть якщо люди були крихітними за розміром, вони були частиною цього надзвичайного видовища та унікального досвіду, створеного тут» (Public Delivery, 2020).

Іншу інтерпретацію хаосу пропонує Ай Вейвей (Китай). У його проєкті *Sunflower Seeds* (2010, Tate Modern) (рис. 24) підлога величезної зали

була вкрита понад ста мільйонами фарфорових насінин соняшника, створених вручну. Здалеку інсталяція виглядала як монохромне поле, проте при ближчому розгляді хаотичність дрібних елементів відкривалася як метафора масовості й водночас унікальності кожної особистості. Тут хаос стає символом сучасного соціуму, де індивідуальність розчиняється у спільному потоці, але водночас формує нову цілісність.

Важливим у цьому контексті є й досвід Анніша Капура, чії роботи поєднують монументальність із випадковістю процесу. У проєкті *Svayambh* (2007) (рис. 25) величезний блок червоного воску повільно пересувався рейками виставкового простору, залишаючи хаотичні сліди на стінах. Тут хаотичність виявляється не лише у візуальному ефекті, але й у самому механізмі творення: рух матеріалу стає непередбачуваним, утворюючи щоразу інший результат. Такий підхід змушує глядача усвідомити, що хаос може бути не кінцевим станом, а процесом, відкритим для безмежних варіацій.

Особливу роль у розвитку просторових хаотичних структур відіграє Майя Лін. Її ландшафтна інсталяція *Storm King Wavefield* (2009) (рис. 26) перетворила великий природний простір на хвилясту поверхню землі. Хоча на перший погляд хаотичні хвилі здавалися випадковими, вони створювали відчуття гармонійного руху. Лін показує, що хаос у природі може бути естетично організованим, нагадуючи про глибинний зв'язок людини й середовища. Враження мистецтвознавців від перегляду в живу були такими: Я навмисно мало читав про неї, сподіваючись поділитися власними враженнями, не відфільтрованими фотографіями. «Це був чудовий день для відвідування: один з тих прохолодних осінніх післяобідніх днів, листя переливається відтінками від зеленого до червоного, світло різко падає. Навіть за цих ідеальних умов, визнаю, я був трохи розчарований, хоча це не зовсім вражаюче. Здається, що твір повністю розроблений для спостереження з висоти, що прилягає до дюноподібних форм рельєфу. Звідти він, безперечно, виглядає графічно. Коли ми там були, постійний потік відвідувачів піднімався до місця розташування з камерами наготові» (*Design Observer*, 2010).

Важливим є й приклад Яйої Кусами (Японія), відомої своїми інсталяціями з нескінченними віддзеркаленнями. У проєкті *Infinity Mirror Rooms* (1965) (рис. 27) вона створює середовище, де нескінченні ряди світлових точок у дзеркалах занурюють глядача у відчуття безмежного, хаотичного простору. Тут хаос виступає як візуальна

метафора внутрішніх станів і водночас як спроба подолати обмеження людського сприйняття.

Не менш цікаво працює Корнелія Паркер (Велика Британія). У роботі *Cold Dark Matter: An Exploded View* (1991) (рис. 28) вона відтворила інсталяцію зі зруйнованого будиночка для зберігання садових інструментів, підірваного на полігоні. Розкидані уламки, підвішені в просторі, створювали хаотичну композицію, яку освітлювало одне центральне джерело світла. Цей твір є прикладом того, як хаос руйнації може бути трансформований у гармонійну візуальну структуру. Мистецтвознавці висказалися про її роботу таким чином: «Створення твору мистецтва схоже на кидання камінця у спокійний ставок. Художник може не бути в змозі передбачити, куди приведуть брижі. «Холодна темна матерія», як називалася робота Корнелії Паркер 1991 року, поєднувала світ науки, космосу та повсякденного життя. Після вибуху вона зібрала та підвісила почорнілі, деформовані об'єкти на прозорих дротах у галереї Тейт. Вони освітлювалися однією лампочкою, що висіла в центрі інсталяції. Уламки, що здавалося б, плавали, могли бути результатом Великого вибуху, терористичної атаки або бути 3D-моделлю, що демонструє теорію хаосу» (Hubbard, Artlyst, 2021).

Спираючись на наведені факти можливо сказати, що у сучасному інсталяційному мистецтві хаос набуває різноманітних форм: від світлових експериментів до використання тисяч предметів чи уламків. В усіх цих випадках він перестає бути лише метафорою безладу, натомість стаючи універсальним методом створення багат шарової візуальної реальності, у якій глядач не просто спостерігає, а стає активним учасником твору.

Новаторські підходи та сучасні інтерпретації

Сучасне мистецтво демонструє дедалі більшу схильність до використання хаотичності як універсальної візуальної стратегії, що виходить далеко за межі традиційних технік графіки чи живопису. Новації ХХІ століття спираються не лише на багат шаровість та фрагментацію, а й на інтеграцію технологій, міждисциплінарність та взаємодію з глядачем. У такому контексті хаос постає не як відсутність порядку, а як спосіб моделювання нової реальності, що відповідає складності сучасного світу.

Одним із ключових напрямів є використання цифрових технологій та медіа-арту. Так, роботи Рафаеля Лозано-Геммера, зокрема *Pulse Room* (2006) (рис. 29), втілюють ідею хаосу через взаємодію сотень лампочок, які спалахують у такт пульсу відвідувачів. У результаті утворюється хаотичний, але живий візуальний простір, де кожен учасник

є частиною загальної композиції. Така практика доводить, що хаос може бути результатом синхронізації індивідуальних і колективних дій.

Не менш показовим є досвід teamLab, які створюють інтерактивні цифрові інсталяції. У проєкті Universe of Water Particles on a Rock where People Gather (2018) (рис. 30) хаотичні потоки цифрової води змінюють свій напрям залежно від рухів глядачів. Сью Хаббард – незалежна мистецтвознавиця описала цей проєкт так: «Одна з найвражаючих інсталяцій у музеї іммерсивного мистецтва teamLab Borderless, який відкрився в токійському комплексі Azabudai Hills у лютому, має задатки акваріума. Але замість того, щоб стояти та спостерігати за рибками, що пропливають повз за склом, ви опиняєтеся прямо там, у вируючому потоці речей: зграї блискучих золотих рибок формуються та розлітаються, чорнильні хвилі кружляють та роздуваються, а дія проєктується навколо вас» (The Art Newspaper, 2024). Тут хаос стає інструментом інтерактивності, коли порядок з'являється лише у процесі взаємодії, а сам твір перебуває у постійному русі.

Таким чином, новаторські підходи ХХІ століття свідчать, що хаос у мистецтві перестав бути лише естетичною категорією. Він перетворився на методологію, що об'єднує традиційні техніки й сучасні технології, дозволяючи митцям створювати середовища, де порядок і безлад взаємно доповнюють одне одного. Хаос у цьому сенсі є не лише відображенням складності світу, а й способом її осмислення та художнього переживання.

Висновки. У результаті проведеного аналізу встановлено, що хаос у сучасному мистецтві є не

випадковим чи руйнівним явищем, а свідомо обраною художньою стратегією. Його роль полягає у створенні нової візуальної мови, що виходить за межі традиційної гармонії та симетрії й відображає багатовимірність сучасного світу. Вивчення прикладів графіки, живопису, інсталяцій та медіарту засвідчило, що хаотичність здатна виконувати організаційну функцію, формуючи багатокомпонентні композиції, у яких поєднуються фрагментарність, несподіваність і динаміка.

На прикладах творчості Олафура Еліассона, Ай Вейвєя, Анніша Капура, Джулі Мехрету, Майї Лін та інших митців простежено, що хаос використовується як засіб занурення глядача в особливе середовище, де зникає стабільність традиційного сюжету, а сприйняття відбувається інтуїтивно й емоційно. У вітчизняному мистецтві подібні підходи демонструють сучасні українські автори, які поєднують графіку, інсталяційні практики та цифрові технології для створення багатосарових композицій, що апелюють до колективної пам'яті й соціального досвіду.

Таким чином, хаос постає не як заперечення мистецьких принципів, а як їхня трансформація в умовах нової культурної парадигми. Він дозволяє художникам поєднувати традиційні техніки з інноваційними підходами, формуючи твори, здатні адаптуватися до різних просторових і соціальних контекстів. У цьому полягає значний потенціал хаотичності як методу – у здатності створювати багатозначні образи, активізувати глядацьке сприйняття та відкривати нові горизонти візуального мистецтва ХХ–ХХІ століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Galanter P. What Is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory. Proceedings of the Generative Art Conference, Milan, 2003. – PDF. URL: https://www.philipgalanter.com/downloads/ga2003_paper.pdf (дата звернення: 01.08.2025)
2. Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1987 (переклад із французького Mille Plateaux, 1980). 610 с. URL: <https://files.libcom.org/files/A%20Thousand%20Plateaus.pdf> (дата звернення: 01.08.2025)
3. Lyotard J.-F. La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979. 144 с. URL: <https://designandtheory.files.wordpress.com/2017/01/lyotard-answering-the-question-what-is-postmodernism.pdf> (дата звернення: 02.06.2025)
4. Shapiro M. J. The Cinematic Political: Film Composition as Political Theory. London / New York : Routledge, 2020. 242 с. URL: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781134002078_A24934029/preview-9781134002078_A24934029.pdf (дата звернення: 07.07.2025)
5. Bourriaud N. Esthétique Relationnelle. Dijon : Les Presses du réel, 1998. 125 с. URL: <https://kyl.neocities.org/books/%5BART%20BOU%5D%20relational%20aesthetics.pdf> (дата звернення: 16.05.2025)
6. Speirs, Virginia. Aesthetic Disarray: Chaos, Fracture and Representation in Contemporary Visual Art. Journal of Contemporary Aesthetics, 2015.
7. Sellink M. Leading the Eye and Staging the Composition. Some Remarks on Pieter Bruegel the Elder's Compositional Techniques. In: Pénot S. et al. Bruegel. The Hand of the Master. Vienna: Kunsthistorisches Museum, 2018. P. 336–352. URL: https://www.the-low-countries.com/wp-content/uploads/2024/08/TLC_26_Thema_M_Sellink.pdf (дата звернення: 03.07.2025)
8. Jacobs L. The Triptychs of Hieronymus Bosch. The Sixteenth Century Journal. 2000. Vol. 31, No. 4. P. 1009–1039. URL: <https://www.jstor.org/stable/2671185> (дата звернення: 4.07.2025)

9. Gombrich E.H. Bosch's "Garden of Earthly Delights": A Progress Report. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1969. Vol. 32. P. 162–170. URL: <https://www.jstor.org/stable/750611> (дата звернення: 10.06.2025)
10. Dixon L. Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science. *The Art Bulletin*. 1981. Vol. 63, No. 1. P. 96–113. URL: <https://www.jstor.org/stable/3049997> (дата звернення: 21.07.2025)
11. Layton R. Art and Agency: A Reassessment. *Journal of the Royal Anthropological Institute*. 2003. Vol. 9, No. 3. C. 447–464. URL: https://www.researchgate.net/publication/227546252_Art_and_Agency_A_Reassessment (дата звернення: 04.07.2025)
12. Farish, C. Catherine Farish Notes. Montréal: éditions simon blais (2012). PDF. https://catherinefarish.com/files/2013/12/farish_notes-2012.pdf (дата звернення: 03.06.2025)
13. ART OF THE ORIENT. Volume 10: "Chen Haiyan and the Dream Diary Series". Beijing: Chinese Academy of Art Press, 2021. С. 6. PDF файл. URL: https://www.academia.edu/75129220/ART_OF_THE_ORIENT_10_volume (дата звернення: 08.07.2025)
14. Studio Museum in Harlem. Entropia (review), Julie Mehretu, 2004. The Studio Museum in Harlem – офіційна сторінка виставки. URL: <https://www.studiomuseum.org/artworks/entropia-review> (дата звернення: 01.08.2025)
15. Jones Smith Katherine, Mathur Harsh. Fractal Analysis: Revisiting Pollock's Drip Paintings. *Nature*. 2006. Vol. 444 (issue 7119): E9–E10. DOI: 10.1038/nature05398 (дата звернення: 01.08.2025)
16. Artsy Editorial. Anselm Kiefer and the Existential Crisis Facing Humanity. Artsy: веб-сайт. 2017. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-anselm-keifer-existential-crisis-facing-humanity> (дата звернення: 12.07.2025)
17. The Metropolitan Museum of Art. Jean Dubuffet. Les Maisons de la France (Houses of Paris). The Met Collection: веб-сайт. n.d. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486745> (дата звернення: 01.06.2025)
18. Public Delivery. Olafur Eliasson: The Weather Project. Public Delivery: веб-сайт. 2020. URL: https://publicdelivery.org/olafur-eliasson-the-weather-project/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 01.02.2025)
19. Design Observer. Wavefield: Maya Lin at Storm King. Design Observer: веб-сайт. 2010. URL: https://designobserver.com/wavefield-maya-lin-at-storm-king/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 01.06.2025)
20. Hubbard S. Cornelia Parker: Cold Dark Matter (1991) – Significant Works. Artlyst: веб-сайт. 2021. URL: https://artlyst.com/features/cornelia-parker-cold-dark-matter-1991-significant-works-sue-hubbard/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 01.08.2025)
21. The Art Newspaper. In Tokyo, teamLab's giant new immersive space opens at Azabudai Hills. The Art Newspaper: веб-сайт. 2024. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2024/05/09/in-tokyo-teamlabs-giant-new-immersive-space> (дата звернення: 01.07.2025)

REFERENCES

1. Galanter, P. (2003). What Is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory. *Proceedings of the Generative Art Conference*, Milan. PDF. URL: https://www.philipgalanter.com/downloads/ga2003_paper.pdf
2. Deleuze, G., Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press. (Translated from French *Mille Plateaux*, 1980). 610 p. URL: <https://files.libcom.org/files/A%20Thousand%20Plateaus.pdf>
3. Lyotard, J.-F. (1979). *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. [The Postmodern Condition: A Report on Knowledge] Paris: Les Éditions de Minuit. 144 p. URL: <https://designandtheory.files.wordpress.com/2017/01/lyotard-answering-the-question-what-is-postmodernism.pdf> [in French]
4. Shapiro, M. J. (2020). *The Cinematic Political: Film Composition as Political Theory*. London / New York: Routledge. 242 p. URL: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781134002078_A24934029/preview-9781134002078_A24934029.pdf
5. Bourriaud, N. (1998). *Esthétique Relationnelle*. [Relational Aesthetics] Dijon: Les Presses du réel. 125 p. URL: <https://kyl.neocities.org/books/%5BART%20BOU%5D%20relational%20aesthetics.pdf> [in French]
6. Speirs, V. (2015). Aesthetic Disarray: Chaos, Fracture and Representation in Contemporary Visual Art. *Journal of Contemporary Aesthetics*.
7. Sellink, M. (2018). Leading the Eye and Staging the Composition. Some Remarks on Pieter Bruegel the Elder's Compositional Techniques. In: Pénot, S. et al. *Bruegel. The Hand of the Master*. Vienna: Kunsthistorisches Museum. pp. 336–352. URL: https://www.the-low-countries.com/wp-content/uploads/2024/08/TLC_26_Thema_M_Sellink.pdf
8. Jacobs, L. (2000). The Triptychs of Hieronymus Bosch. *The Sixteenth Century Journal*. Vol. 31, No. 4, pp. 1009–1039. URL: <https://www.jstor.org/stable/2671185>
9. Gombrich, E. H. (1969). Bosch's "Garden of Earthly Delights": A Progress Report. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 32, pp. 162–170. URL: <https://www.jstor.org/stable/750611>
10. Dixon, L. (1981). Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science. *The Art Bulletin*. Vol. 63, No. 1, pp. 96–113. URL: <https://www.jstor.org/stable/3049997>
11. Layton, R. (2003). Art and Agency: A Reassessment. *Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 9, No. 3, pp. 447–464. URL: https://www.researchgate.net/publication/227546252_Art_and_Agency_A_Reassessment
12. Farish, C. (2012). Catherine Farish Notes. Montréal: éditions simon blais. PDF. URL: https://catherinefarish.com/files/2013/12/farish_notes-2012.pdf
13. ART OF THE ORIENT. (2021). Volume 10: Chen Haiyan and the Dream Diary Series. Beijing: Chinese Academy of Art Press. p. 6. PDF file. URL: https://www.academia.edu/75129220/ART_OF_THE_ORIENT_10_volume
14. Studio Museum in Harlem. (2004). *Entropia* (review), Julie Mehretu. The Studio Museum in Harlem – official exhibition page. URL: <https://www.studiomuseum.org/artworks/entropia-review>

15. Jones-Smith, K., Mathur, H. (2006). Fractal Analysis: Revisiting Pollock's Drip Paintings. *Nature*. Vol. 444 (issue 7119), E9–E10. DOI: 10.1038/nature05398
16. Artsy Editorial. (2017). Anselm Kiefer and the Existential Crisis Facing Humanity. Artsy: website. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-anselm-kiefer-existential-crisis-facing-humanity>
17. The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). Jean Dubuffet. Les Maisons de la France (Houses of Paris). The Met Collection: website. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486745>
18. Public Delivery. (2020). Olafur Eliasson: The Weather Project. Public Delivery: website. URL: https://publicdelivery.org/olafur-eliasson-the-weather-project/?utm_source=chatgpt.com
19. Design Observer. (2010). Wavefield: Maya Lin at Storm King. Design Observer: website. URL: https://designobserver.com/wavefield-maya-lin-at-storm-king/?utm_source=chatgpt.com
20. Hubbard, S. (2021). Cornelia Parker: Cold Dark Matter (1991) – Significant Works. Artlyst: website. URL: https://artlyst.com/features/cornelia-parker-cold-dark-matter-1991-significant-works-sue-hubbard/?utm_source=chatgpt.com
21. The Art Newspaper. (2024). In Tokyo, teamLab's giant new immersive space opens at Azabudai Hills. The Art Newspaper: website. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2024/05/09/in-tokyo-teamlabs-giant-new-immersive-space>

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО СТАТТІ



Рис. 1. Francesco Borromini. Architectural Designs. 17th century. Architecture. <https://artincontext.org/francesco-borromini/>



Рис. 4. Pieter Bruegel the Elder. The Triumph of Death. 1562. Oil on wood. <https://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/en/Part2520.html>



Рис. 2. William Blake. The Great Red Dragon (engravings). ca. 1805–1810. Engraving on paper. <https://en.artsdot.com/@/7Z4Q6N-William-Blake-The-Great-Red-Dragon-and-the-Woman-Clothed-with-Sun>



Рис. 5. Giovanni Battista Piranesi. Carceri d'Invenzione. 1745–1760. Etching. <http://artsy.net/artwork/giovanni-battista-piranesi-carceri-dinvenzione-the-complete-set-of-16-1761-1>



Рис. 3. Hieronymus Bosch. The Garden of Earthly Delights. ca. 1500. Oil on wood. <https://www.learner.org/series/art-through-time-a-global-view/dreams-and-visions/garden-of-earthly-delights/>



Рис. 6. Francisco Goya. Los Desastres de la Guerra. 1810–1820. Etching. <https://www.artsy.net/artwork/francisco-de-goya-los-desastres-de-la-guerra>



Рис. 7. Catherine Farish. Persimmon Prints. 2002. Monoprint. [extension://efaidnbmnnnibpcajpcglefindmkaj/https://www.erudit.org/en/journals/va/2003-v48-n190-v41098466/52801ac.pdf](https://www.erudit.org/en/journals/va/2003-v48-n190-v41098466/52801ac.pdf)



Рис. 8. Catherine Farish. Territoires intimes. 2006. Graphic work. <https://catherinefarish.com/>



Рис. 9. Ciara Phillips. Workshop. 2010. Installation / Print. <https://theshowroom.org/exhibitions/ciara-phillips-workshop-2010-ongoing>



Рис. 10. Chen Haiyan. Dream Diary Series. 1980s. Woodcut, etching. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/184.1992/>



Рис. 11. Yozo Hamaguchi. Fish and Fruits Series. 1954. Mezzotint. https://www.capsuleauctions.com/auction/lots/yozo_hamaguchi_fish_and_fruit_mezzotint_112990



Рис. 12. Agathe Sorel. Series of Prints. 1970s. Etching.
<https://www.studiointernational.com/agathe-sorel-retrospective-london-print-works-sculpture>



Рис. 13. Julie Mehretu. Entropia. 2004. Printed graphic.
<https://www.artsy.net/artwork/julie-mehretu-entropia-review>



Рис. 14. Julie Mehretu. Fragment. 2007.
Printed graphic. <https://www.culturedmag.com/article/2019/02/07/julie-mehretu-highpoint-center-for-printmaking/>



Рис. 15. Jackson Pollock. Number 1A. 1948. Oil and enamel on canvas. <https://www.moma.org/collection/works/78699>



Рис. 16. Willem de Kooning. Women Series. 1950-1953. Oil on canvas. <https://www.moma.org/collection/works/79810>



Рис. 17. Niki de Saint Phalle. Shooting Paintings Series. 1961. Mixed media. <https://www.singulart.com/blog/en/2024/10/23/shooting-paintings-by-niki-de-saint-phalle-bc/?srsltid=AfmBOopQNVrOhOfp5aC9U0I9a1DN7FO8WfL-Jxy7tYLOy3RTwvpngSLI>



Рис. 18. Anselm Kiefer. Seraphim. 1983. Oil, soil, ash, straw. <https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-seraphim>



Рис. 19. Jean Dubuffet. Landscape with Argus. 1955. Mixed media. <https://fadmagazine.com/2020/07/01/barbican-art-gallery-2020-reopening-programme/4-jean-dubuffet-paysage-aux-argus-landscape-with-argus-1955-collection-fondation-dubuffet/>



Рис. 20. Jean Dubuffet. Les Maisons de la France. 1946. Oil on canvas. <https://www.flickr.com/photos/183785896@N02/48685779537>



Рис. 21. Mark Rothko. No. 61 (Rust and Blue). 1953. Oil on canvas. <https://www.1st-art-gallery.com/Mark-Rothko-Inspired-By/No.-61-Rust-And-Blue.html?srsltid=AfmBOooz6mr55kBdGp5b5fEWzAVRzkHpK47197aLhRLdEAKoDWjdLGxA>



Рис. 22. Arshile Gorky. The Liver is the Cock's Comb. 1944. Oil on canvas. <https://www.wikiart.org/en/arshile-gorky/the-liver-is-the-cock-s-comb>



Рис. 23. Olafur Eliasson. The Weather Project. 2003. Installation, Tate Modern, London. <https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/>



Рис. 24 Ai Weiwei. Sunflower Seeds. 2010. Installation, porcelain. <https://www.npr.org/sections/pictureshow/2010/10/15/130587297/sunflower-seeds>



Рис. 25. Anish Kapoor. Svayambh. 2007. Installation, wax, metal. https://www.researchgate.net/figure/Anish-Kapoor-Svayambh-2007-Wax-and-oil-based-paint-Dimensions-variable_fig2_265042566



Рис. 26. Maya Lin. Storm King Wavefield. 2009. Land art installation. <https://www.mayalinstudio.com/art/storm-king-wavefield>



Рис. 27. Yayoi Kusama. Infinity Mirror Rooms. 1965. Installation, mirrors, light. <https://hirshhorn.si.edu/kusama/infinity-rooms/>



Рис. 28. Cornelia Parker. Cold Dark Matter: An Exploded View. 1991 <https://chisenhale.org.uk/project/cornelia-parker/>



Рис. 29. Rafael Lozano-Hemmer. Pulse Room. 2006. Installation, light, sensors. <https://design-milk.com/rafael-lozano-hemmer-takes-your-pulse/>



Рис. 30. teamLab. Universe of Water Particles on a Rock where People Gather. 2018. Digital installation. <https://www.teamlab.art/w/iwa-waterparticles/>