

РОЛЬ ПЕРЦЕПЦІЇ У СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті здійснено спробу показати відсутність підстав для заперечення ролі перцепції у «readymades» Марселя Дюшана. Головний висновок полягає у тому, що відбуваються певні зміни у перцептуальних вимогах, які притаманні сучасному візуальному мистецтву.

Вступ

Проблема перцептуального досвіду у сприйманні творів сучасного мистецтва обговорюється давно. Чітке її формулювання ми знаходимо у праці Тімоті Бінклі, яка вже стала класичною [1]. Власне, проблема полягає в тому, що нові форми візуального мистецтва, принаймні починаючи з «readymades» Марселя Дюшана, вже не передбачають, як стверджує Бінклі, реального живого споглядання, адже таке споглядання нічого не спроможне додати до простого описання артефакту. Словесна репрезентація (концепція) ніби витісняє візуальний досвід як базовий у сучасному мистецтві. Правдивість цієї тези, як видається, важко спростувати. Сучасне мистецтво орієнтоване на максимальну репресію візуального задля звільнення суто концептуального елементу. Протягом ХХ ст. митці дедалі менше цікавляться якістю об'єктів і дедалі більше переймаються оригінальністю репрезентованих ідей [2, 5]. Це підриває один із основоположних принципів мистецтва попередніх двох століть, а саме - вимогу уважного і безпосереднього споглядання мистецького твору.

Завдання цієї статті - дати відповіді на наступні запитання. Чи дійсно твори сучасного мистецтва - як-от «readymade», або концептуальне мистецтво у широкому сенсі слова, - скасовують визначальну роль безпосереднього візуального досвіду у судженні про мистецький твір? Яку роль відіграє перцепція у сприйнятті та існуванні мистецьких творів як творів взагалі? Ми послідовно розглянемо аргументацію Бінклі щодо ролі перцептивного досвіду в «ready made», з'ясуємо, наскільки дійсно можливо усунути перцепцію із сприйняття мистецького твору, і спробуємо визначити, чим візуальний досвід у сучасному мистецтві відрізняється від тих вимог сприйняття, які висувалися щодо мистецтва як автономної сфери діяльності від XVIII ст.

Поняття перцепції вживатиметься у значенні почуттєвого сприйняття, яке ми реалізуємо за допомогою певних органів, у даному разі - через зір. У цьому сенсі перцепція передбачає безпосередній контакт з мистецьким твором і буде протиставлена типу сприйняття, який реалізується, або може реалізуватися, шляхом словесних репрезентацій, на основі лише уяви.

Випадок Дюшана

Розмірковуючи над специфікою мистецтва ХХ ст. і його відносинами з естетикою, Тімоті Бінклі доводить, що нове мистецтво є неестетичним, не орієнтованим на створення естетичних об'єктів. Воно актуалізує семантичний простір власного існування замість естетичного і не спрямоване на втілення певних повідомлень у фізичних об'єктах [1, 307]. Як аргумент на користь ідеї неестетичності сучасного мистецтва Бінклі пропонує твори Марселя Дюшана «L.H.O.O.Q.» (1919) і «L.H.O.O.Q. Shaved» (1965). Ці дві роботи, як зразок *readymades*, підтверджують, що споглядання - живе і безпосереднє - в цьому разі буде чимось зайвим і неістотним. Коли нам повідомили про суть маніпуляцій, здійснених над відомим шедевром Леонардо, споглядання неспроможне нічого додати до нашого знання. І це зрозуміло. Власне «живописна» частина двох творів є прямим дублюванням, тобто репродукцією відомого твору. На першому творі - «L.H.O.O.Q.» - можна побачити сліди авторського «втручання» у вигляді графіті (вуса і бородки) на обличчі Джоконди; що сприймається, радше, як наруга над шедевром, аніж джерело естетичного повідомлення. Тому немає сенсу занурюватися у споглядання, як це прийнято у разі споглядання оригінального зображення, де «як зроблено?» відіграє визначальну роль. Останнє запитання спрямовує на пошук авторського повідомлення, репрезентованого як візуальний

об'єкт. У випадку Дюшана увага зосереджується не на зображенні, а на факті того, що така наруга можлива, що вона сталася як мистецький факт. На цій підставі Бінклі твердить, що для знайомства з подібним твором цілком достатньо словесного повідомлення, описання. Споглядаючи - нічого, можна лише констатувати наявність артефакту, який компрометує фундаментальні конвенції мистецької сфери.

Інше зображення - «L.H.O.O.Q. Shaved» - уже позбавлене потворного графіті, але також мало придатне для споглядання. Маємо складне посилання на попередній твір («L.H.O.O.Q.») через напис під репродукцією, а також саму репродукцію, яка так само скасовує цінність перцептивного досвіду. І хоча формально є можливість споглядати репродукцію картини Леонардо, таке споглядання було б сміховинним через увесь антураж, що супроводжує її експонування. Таким чином, цей твір також не придатний для споглядання і може бути сприйнятий на основі описань.

Тут не місце занурюватися у суть тієї демістифікації мистецької сфери, яку Дюшан здійснив засобами самого мистецтва, вступаючи в полеміку з визначальними вимогами мистецького ставлення до твору та історією мистецтва. Для нас головне, що дійсно існують мистецькі твори, перцептивна цінність яких сягає нуля. Видається цілком переконливим, що «...мистецтво не має потреби бути естетичним» [1, 305], тобто орієнтованим на перцепцію, принаймні, коли йдеться про сучасне мистецтво.

Проте переконливість наведеного аргументу не є бездоганною. Подібні твори можуть стимулювати перцептивний інтерес, причому не тільки через цікавість, моду або інтереси престижу. Це впливає з їх існування як мистецьких творів.

Можлива перцепція

Хоча міркування Бінклі про неістотність перцепції у разі *readymades* видаються цілком слушними, належить пам'ятати, що вони артикулюються у межах царини самого мистецтва, з його приписами, які напружувалися не одне століття і реалізуються автоматично, якщо ми ідентифікуємо річ як мистецький твір.

Найперша інтенція, яка має значення для мистецького світу, - це посилання на *можливу* перцепцію. Причому остання постає у двох аспектах: можлива перцепція оригіналу і можлива перцепція твору як речі взагалі. Почнемо з першої.

Існує тісний зв'язок між вимогою уважного споглядання твору і вимогою побачити оригінал.

Імпліцитно встановлюється зв'язок: форма твору - справжня форма (оригінал) - автентичність споглядання. І хоча автентичність споглядання шляхом контакту з оригіналом здебільшого залишається нереалізованою, вона приймається як невід'ємна вимога перцепції у мистецькій сфері. Не кожен актуально здійснює перцепцію справжнього мистецького твору, але кожен знає, що така перцепція є не тільки бажаною, а й можливою. Можливість перцепції оригіналу забезпечує сенсом вимогу уважного споглядання і створює алібі певної справжності для споглядання будь-якої репродукції, для уважного споглядання. Без посилань на оригінал було б втрачено дуже важливу спонуку для такого споглядання. Доречно згадати про поняття «аури», яке вводить В. Бенямін, щоб увиразнити занепад справжності у сучасному мистецтві, оскільки стає неможливо посилатися на оригінал [5]. Форму твору, як і раніше, можна бачити, але складно чи неможливо надати їй того унікального значення, яке забезпечується унікальним місцем і часом народження.

Спонука до уважного споглядання і прямий контакт з оригіналом у мистецькій сфері репрезентується через сакралізацію - оригіналу, діяльності митця і здатності оцінювати (сприймати) мистецький твір. Безпосередність контакту з твором є необхідною умовою позначеної таким чином ритуальної дії. Вимога реальної перцепції і ексклюзивного характеру мистецьких творів корелюють одна з одною. І хоча зростаюче тиражування мистецьких творів конфліктує з нормативною ідеєю унікальності контакту, остання зберігає свою чинність як *можливість* і *мета*, що досягається шляхом апеляції до можливої перцепції. Конфлікт між доступною перцепцією (репродукція) і можливою перцепцією (оригінал) долається через визнання заохочувальної функції тиражованих творів, які врешті-решт спрямовують глядача до оригіналу, тобто «бачити на власні очі». І хоча у разі *readymades* споглядання оригіналу і справді може видаватися зайвим, вимога безпосереднього сприйняття залишається чинною, допоки ми вважаємо, що маємо справу саме з мистецьким твором.

Річ, куплена у магазині або репродукована, не може бути ексклюзивною річчю, і стосовно неї безглуздо висувати вимогу унікального перцептивного досвіду. Достоту «оригінали» творів Дюшана не збереглися і були з успіхом відновлені в кількох екземплярах у пізніший час. Але сама інтенція унікальності і справжності досвіду продовжує бути визначальною; її неможливо скасувати для окремого твору або групи творів.

Те, що твір на зразок «readymades» можна побачити і переконатися в його існуванні, відіграє для його сприйняття не меншу роль, ніж посилення на існування оригіналу при спогляданні репродукції. Неординарність мистецького рішення заслуговує на увагу. А це означає, що завжди буде спокуса побачити твір на власні очі, до того ж бажання буде конгруентним здивуванню, яке він буде викликати у любителів мистецтва. Власне, неймовірність такого твору робить невідворотним посилення на можливу перцепцію. І жодні філософські міркування не можуть відмінити цього посилення і бажання ним скористатися.

Якщо звичайний твір вписується в мистецький простір за принципом тотожності, «L.H.O.O.Q» Дюшана проблематизує означену тотожність, але тільки після того, як твір здобуває легітимне право на існування в цьому мистецькому просторі. В іншому разі не було б предмета для обговорення, не було б самої проблеми. Кому спаде на думку стосовно немистецького твору висувати вимогу автентичності, унікальності, безпосереднього перцептивного досвіду? Мистецький і немистецький твір включені в різні сфери функціонування і, відповідно, в різні типи комунікації. І лише за умови, що про *readymade* вже говорять як про мистецький твір, виникає проблема перцепції. І тільки в цьому сенсі можлива перцепція домислюється як очевидна річ.

Таким чином, твердження, що перцепція у разі сприйняття Дюшанових творів не є необхідною, є хибним з двох точок зору. З точки зору вимог мистецької сфери, яка сама у своїх власних межах диктує «правила» споглядання творів: адже досить просто змінити спосіб сприйняття («це немистецький твір»), і всі труднощі зникають відразу. І з точки зору існування твору як простої речі. Словесна інформація про твір може містити назву шедевр, ім'я Леонардо, ім'я Дюшана, напис під репродукцією, посилення на каталоги та експозицію тощо. Але цього буде недостатньо, щоб конституювати річ як мистецький твір. Така річ має, як мінімум, існувати, авжеж потім бути інтегрованою до мистецької сфери. Достоту Дюшан не обмежився припущенням існування такого твору, він його здійснив, і цей факт засвідчено відповідними мистецькими інституціями. Саме фактичність існування твору, підтверджена спеціальними інституціями, спрямовує на можливу перцепцію. Словесне повідомлення про твір змушує нас уявити твір як існуючий. Якщо твір справді існує, він - відкритий для перцепції, а останню можна вже уявити (узяти на віру) або реалізувати.

Уявна перцепція

Уявімо собі, що «L.H.O.O.Q» Дюшана не існує, тобто у приватній розмові він повідомив, що було б цікаво виставити такий твір, але так і не реалізував свого задуму. Що можна було б сказати про такий уявний твір? Чи відрізнявся б характер обговорень у разі лише виголошення задуму, який ніколи не був здійсненим. Чи розпочалося б обговорення взагалі?

Можна припустити, що обговорення таки мало б місце, але його зміст помітно відрізнявся б від ситуації, коли ми переконані, що твір існує. Найперше, що вирізняло б обговорення уявного твору, це його несправжність, несерйозність. Це «нібито» обговорення, без жодних наслідків і зобов'язань. Такі уявні твори спливають у свідомості на мить, так ніколи і не перетворившись на твір мистецтва, тобто не набувши статусу твору, не потрапивши у коло тих обговорень, які забезпечують такий статус. Без обговорень знімається сама можливість існування мистецького твору, адже останній конституюється системою вимог, що регулюють обговорення і ставлення (увагу) в певній предметній зоні. Таким чином, обговорення у мистецтві здобувають свою підставу у перцепції, а перцепція стає соціальною реальністю у обговореннях. В усіх інших випадках вона зникає у безмовності фізичного контакту з річчю.

Очевидно, що перцепція не є специфічною ознакою мистецтва. Не можна уявити жодної речі без того, щоб не вписати її в певний просторово-часовий континуум, тобто не моделюючи її перцептуального образу. Ми бачимо внутрішнім зором, за відсутності зовнішньої афектації, і навіть наші мрії можливі тільки завдяки уявній перцепції [2, 6]. На відміну від концептів та ідей, які, за визначенням, локалізуються за межами просторових та часових визначень, перцепція, навпаки, передбачає істотно часовий і просторовий характер досвіду - миттєвість і локальність контакту, який у естетиці прийнято позначати через поняття безпосередності і справжності. Миттєвий, тобто локалізований у часі і просторі, досвід є справжнім. Ця інтуїція з максимальною послідовністю реалізується у мистецтві.

У немистецькому ставленні тема перцепції може бути задіяна в контексті пізнавальної цінності досвіду: перцепція - ніби медіум, який «трансляє» реальність у пізнання. Так, можна і твір сприймати під кутом зору відповідності зображення оригіналові, або нашої здатності бачити насправді, чи бачити правильно. Але в контексті мистецьких обговорень усе це має друго-

рядне значення. Питання не в тому, чи бачу я річ? І не в тому, чи бачу я її правильно? Важливо, що я мушу дивитися уважно, а значить, з максимальною вимогою до смислового потенціалу зображення. У мистецькому світі діє вимога дивитися зосереджено і уважно, себто «досліджувати форму». Саме ця вимога, яка стимулює інтерес до форми як такої, зазнає трансформацій у сучасному мистецтві.

Уже зараз можна констатувати: перцепція мистецького твору - уявна чи реальна (можлива) - має складну структуру. Завжди є (1) перцепція речі як речі, (2) перцепція речі як твору і (3) перцепція твору як твору. Відповідно, питання про перцепцію розпадається на кілька запитань. Яку роль перцепція речі відіграє у сприйнятті мистецького твору? Яку роль перцепція відіграє в ідентифікації речі як твору? Яку роль перцепція відіграє у сприйнятті мистецького твору як твору (розуміння і оцінювання)? Перцепція твору як речі, очевидно, є необхідною, але зовнішньою умовою для його існування як мистецького твору. Ключовими є два інших запитання і завдання, з яким вони корелюють: (1) ідентифікувати річ як мистецький твір і потім (2) здійснити його перцепцію відповідно до вимог, які висуваються лише у разі споглядання мистецьких творів.

Коли мова йде про «readymades», змішувати окремі перцептуальні завдання неприпустимо. Дюшан затримує наш погляд на рівні першого завдання - на рівні ідентифікування речі як твору. Суть його задуму полягає у стиранні перцептивної відмінності між твором і річчю. Затримання на цьому етапі є настільки істотним, що все інше можна вважати «надінтерпретацією». Наступний крок: після ідентифікації твору можна почати надавати значення тим повідомленням, які вкарбовані у його форму. Але саме цього не можна здійснити у випадку Дюшана. Хоча вже відбулася ідентифікація, перцепція залишається задіяною лише негативно. Джерелом повідомлень є не сам перцептивний досвід, а розбіжність між означенням речі як мистецького твору і самою річчю, точніше, її непридатністю для мистецького функціонування. Автор не мав на увазі усунути цю розбіжність, він умисне акцентував її. Підкоряючись авторській волі, наш погляд побіжно торкається форми речі і знову повертається до визначального запитання. Що це за твір? Чи це мистецький твір? Так Дюшан тематизує перцепцію для обговорень. Він робить це надзвичайно вправно, але за рахунок блокування її продуктивності як джерела значень. Саме тому, що не можна переключитися

на тлумачення перцепції, перцепція як така залишається в центрі уваги.

Дійсне усунення перцепції із сприйняття мистецького твору знищило б саму можливість обговорювати річ як мистецький твір. А саме таке обговорення конститує предмет як мистецький твір і цілу низку імплікацій, які з цього факту випливають.

Вимога перцепції

Наявність або можливість перцепції не просто впливає на характер обговорень; існуючий тип обговорень у мистецтві забезпечує стійку апеляцію до перцепції. *Перцепція, яку не обговорюють, у соціальному сенсі не існує. Місце, де перцепція виводиться в обговорення, це - сфера мистецтва* [2, 48]. Істинність цих тверджень було розглянуто у міркуванні, наведеному вище. Тепер варто було б перейти до випробування цієї тези на матеріалі певних творів (напрямів) сучасного мистецтва.

У багатьох творах сучасного мистецтва, попри їх очевидну концептуальну спрямованість, перцептуальний аспект залишається домінантним принаймні завдяки існуванню твору як речі (твору як такого) і наявності певного місця його експонування. Навіть тоді, коли глядачеві пропонують візуальне втілення ідей, перцепція залишається визначальною у тих вимогах, які керують нашим ставленням до твору. Наприклад, в інтерактивних інсталяціях Кена Рікардо використано живих риб, звукові, світлові та кінетичні установки з сенсорними панелями [4]. Рух двох агресивних риб у двох акваріумах, що підвішені на кронштейнах, спричиняє спонтанне віддалення / наближення цих акваріумів один до одного. Рух акваріумів, у свою чергу, впливає на поведінку риб, оскільки при наближенні риби починають бачити одна одну і поновлюють атаки. Інсталяція акцентує увагу на високому ступені спонтанності руху, який кожного разу за сукупністю обставин буде неповторним. Що тут відбувається з перцептуальним досвідом? Адже твори відверто експонують певний концептуальний зміст.

Інсталяції візуально репрезентують ідеї системної теорії, теорії аутопоезису, теорії комунікації тощо. Митець при цьому виявляє винахідливість, володіння сучасними науковими знаннями та технологіями, які втілює у відповідні пристрої. Проте ми маємо справу з перцептуально доступними моделями, сенс яких - продукувати значення на підставі досвіду споглядання. І це, звичайно, не означає, що візуальні та звукові ефекти потребують такої самої уваги, як при сприйнятті

звичайних творів мистецтва, але безпосередність сприйняття залишається фундаментальною, причому важливо, що інсталяція складається з природних предметів (живі риби, вода) та кінетичних конструкцій (технічні вироби); тобто таким чином інсталяція ніби натякає на відсутність авторського моделювання перцепції і цим підтверджує думку Дюшана, що будь-яке мистецтво є «ready-made» через те, що тією чи іншою мірою користується готовими речами [5]. А оскільки йдеться про готові речі (природні або механічні), джерелом повідомлення стає непередбачувана взаємодія цих речей між собою та людиною. СENS цих творів виникає і зникає у миттєвих констеляціях, автентичність та унікальність яких завжди буде поза сумнівом. Проте обриси справжності, що тут накреслюються, стосуються не стільки речей, скільки ситуацій. «Форма», якщо тут можна говорити про форму як таку, продукуватиме нові значення, але тільки завдяки взаємодії з мистецьким контекстом.

Загалом, щось подібне відбувається, коли ми споглядаємо рух хмар і захід сонця. Але ми знаємо, що «повідомлення» природи не є автореферентними; вони не існують заради себе і не мають бути репрезентованими для обговорень. Останнє можливо лише завдяки проєкції мистецького способу споглядання речей на предмети зовнішнього світу.

У разі інтерактивних інсталяцій безпосередність контакту все ще пов'язана з певним місцем і певними об'єктами. Інша річ, коли йдеться про електронне мистецтво. У електронного зображення (повідомлення) немає свого місця і часу, у нього немає плоти, яка гарантувала б справжність, отже - вимогу унікального акту перцепції в тому сенсі, як це було притаманне мистецтву попередніх епох.

Один з теоретиків і практиків електронного мистецтва - Вальдемар Кордейро дуже чітко сформулював цю відмінність. Звичайний мистецький твір розташований у певному місці і потребує певного часу (складність доступу). Отже, він ізольований від соціального життя. «Мистецький твір, що імпліцитно визначає фізичний простір, у якому він сприймається, відокремлює себе від соціального контексту. Він вимагає спеціальної зони для своєї мистецької плідності» [6]... Щоб здобути доступ, потрібно здолати фізичні (простір і час) і культурні (освіта, виховання) перешкоди. Натомість місце спостерігача залишається нефіксованим, або, можна додати, спостерігач мислиться як істота безтілесна. Перевага надана творові, довкола якого розгортається містерія сприйняття і генеруються

відповідні складності. Проект «Електронного мистецтва» перекодує умови сприйняття і видається надзвичайно демократичним. Твори - лише медіуми, суть їхнього життя - у тому спілкуванні, яке вони повинні забезпечити з максимальною точністю та широтою. Без жодних перешкод, в ідеалі. Відповідно, унікальність місця і часу належить не творам, а контактам, обговоренням. Електронний образ - це бездомний мандрівник, який цілком впевнено почувається скрізь як у себе вдома. Відповідно, спостерігач не позбавлений необхідності бачити, але він звільнений від вимоги артикулювати унікальність цієї події через посилення на простір і час існування твору. Спостерігач ніби віднаходить себе як справжнє місце події, без посилань на зовнішні знаки певності цієї справжності. Гарантією залишається сам акт перцепції, лише транслюваний і доставлений медіа для спостереження і обговорення. При цьому змінюються функції перцепції. Увага до об'єкта послаблюється через відсутність його унікальності як штучного продукту; а саме це змушує до мобілізації пам'яті, уяви, усіх здатностей, які відповідають за збереження інформації та її семантичну наповненість. Разом з тим в електронному мистецтві факт перцепції стає важливим насамперед як соціальний факт, як заклик до спілкування. Він актуалізує просте запитання: що можна про це сказати?

Отже, в електронному мистецтві нібито здійснено ще один крок у напрямі до нехтування перцепції, але це лише поверхове враження. Швидше, слід говорити про те, що перцепція наразі утверджується як визначальна умова обговорень. Нам пропонують осмислювати не стільки форму, скільки факт промовистості форми, яка стає очевидною у процесі обговорень. І якщо повернутися до поняття «аури» В. Беняміна, то в ньому приховується та сама вимога тут і тепер контакту з мистецьким твором, яка очевидно втрачає своє значення в епоху масового тиражування творів. Якщо відійти від усіх містичних та нормативних тлумачень «аури», залишається саме чітко фіксований простір і час його існування, його належність до певного історичного контексту. Магічна привабливість «аури» виникає з парадоксальної, цілком культової за своєю суттю, вимоги неймовірного стрибка - бути там, де тебе немає, торкнутися того, чого торкнутися неможливо. Електронне мистецтво знімає таку вимогу, а разом із нею і низку парадоксів, якими переймалася естетика від XVIII ст. Навіть модерністське мистецтво намагалось її послідовно реалізувати [7].

Сьогодні пропозиція мистецтва полягає не стільки в тому, щоб милуватися певною формою як унікальним продуктом, скільки відкривати факт промовистості форми (перцепції) взагалі і артикулювати перцепцію для обговорень.

Висновки

Перцепція - це атрибутивна характеристика мистецтва, навіть якщо митець ставить за мету усунути її як джерело повідомлень та оцінок. Дійсне нехтування перцепцією зруйнувало б твір в обох сенсах: як річ взагалі і як мистецький твір. Перцепція забезпечує розрізнення: 1) мистецького і немистецького твору через відмінну тематизацію перцептивного досвіду в межах і за межами мистецтва; 2) форми та її значення у самому мистецтві.

Перцепція була і залишається визначальним фактором у сприйнятті мистецького твору як твору і в судженнях про твір. Нібито знецінювання перцептуального досвіду у сучасному мистецтві слід трактувати як зміну його функції. Якщо у XVIII столітті відносно творів мистецтва було висунуто вимогу уважного неспішного споглядання і саме формі твору відводилася роль основного джерела вражень і судження, то у сучасному мистецтві усувається вимога споглядати уважно, але актуалізується інша функція перцепції - засвідчення підстав для комуні-

кації, або репрезентація комунікативної цінності перцепції без посилянь (чи з мінімальними посиленнями) на авторське конструювання можливого споглядання. Перцепція як така санкціонується для уваги та обговорень. Таким чином, нормативно задана вимога уважно споглядати і на підставі споглядання оцінювати твір трансформується у необхідність особисто здобути підстави для обговорення (оцінювання) твору. Твір уже не є нормальним твором і тому реалізувати його обговорення в межах існуючого мистецького світу можна лише через констатацію його фактичності, яка посиляється на перцепцію як «природний» факт.

Перцепція мистецького твору має складну структуру: 1) перцепція твору як речі взагалі (також і уявна перцепція); 2) перцепція мистецького твору як твору; 3) перцепція форми мистецького твору як джерела обговорень та оцінок у мистецькому просторі. В сучасному мистецтві завдяки стиранню відмінності між речами та мистецькими творами на рівні перцептуальних відмінностей домінантною стає друга позиція. Саме вона позначає специфічну, характерну для мистецтва акцентуацію на перцепції. І допоки мистецтво зберігає свій автономний статус у суспільстві, будь-яка річ, ідентифікована як твір, вимагатиме перцепції і апелюватиме до неї.

1. Бинкли Т. Против эстетики // Американская философия искусства. Антология.- Екатеринбург: Деловая Книга; Бишкек: Одиссей, 1997.- С. 289-317. Вперше опубліковано: Timothy Binkley. Piece: Contra Aesthetics // Journal of Aesthetics and Art Criticism.- Vol. XXXV.- № 3 (Spring 1977).
2. Luhmann Niklas. Art as a Social System / Translated by Eva M. Knodt.- Stanford University Press, 2000.- P. 5.
3. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Беньямін В. Твори. Вибране. - Львів: Літопис, 2002. - С. 53-97.
4. Див.: Ken Rinaldo // <http://accad.osu.edu/~rinaldo/>.
5. «Apropos of «Readymades»» by Marcel Duchamp, (1961)

- // <http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20of%20art/duchamp6.htm>
6. Waldemar Cordeiro. «Arteônica: Electronic Art» // Leonardo online <http://addendum.mit.edu/e-journals/Leonardo/isast/spec.projects/cordeiro.html>. Originally published in Waldemar Cordeiro (ed.), Arteônica, SRO Paulo, Editora das Américas, 1972, S. 3-4. For the print version of this article, see Leonardo Volume 30, № 1 (February 1997). Translated by Eduardo Kac.
7. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. А. Матвеева.- М.: Художественный журнал, 2003.

Iryna Bondarevska

THE ROLE OF PERCEPTION IN THE CONTEMPORARY VISUAL ART

The paper seeks to show that there is no reason to reject the role of perception in Marcel Duchamp's «readymades». The main conclusion is that some changes can be noticed in perceptual constraints concerning the contemporary visual art.