

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота
освітній ступінь — бакалавр

на тему:

**«READY-MADE ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗШИРЕННЯ ПРОСТОРУ
АВТОРСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ»**

Виконала: студентка 4-го року
навчання, Спеціальності
034 Культурологія
Баранська Марія Русланівна

Керівник Тимчук Н.В.
кандидатка культурології

Рецензент _____

Кваліфікаційна робота захищена
З оцінкою _____

Секретар ЕЕ _____

«__» _____ 2025 р.

Київ — 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КОНЦЕПЦІЇ READY-MADE	6
1.1. Соціокультурний контекст та походження ready-made.....	6
1.2. Походження та концептуальне формування ready-made в творчості Марселя Дюшана...12	12
1.3. Теоретичні основи ready-made як концептуального мистецтва.....16	16
РОЗДІЛ 2. READY-MADE ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗШИРЕННЯ ПРОСТОРУ АВТОРСЬКОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ	20
2.1. Деконструкція естетичних категорій через ready-made	20
2.2. Авторство та інтерпретація у контексті ready-made.....	24
2.3. Роль ready-made у сучасних мистецьких практиках	27
РОЗДІЛ 3. READY-MADE ЯК ФІЛОСОФСЬКИЙ І АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН	31
3.1. Онтологія та феноменологія ready-made.....	31
3.2 Ready-made та культура споживання.....	33
3.3 Антропологічний вимір ready-made.....	36
ВИСНОВКИ	40
БІБЛІОГРАФІЯ:	46
ДОДАТКИ:	47

ВСТУП

Феномен реді-мейду обіймає важливе місце в історії сучасного мистецтва, трансформуючи розуміння творчості, авторства та меж естетичного досвіду. Він виник у період соціально-культурних перетворень на початку XX століття і не тільки кинув виклик традиційним художнім практикам, але й змусив переосмислити саму онтологію предметів мистецтва. В епоху, що характеризувалася швидкою індустріалізацією повсякденного життя, піднесенням масового виробництва та еволюцією культури споживання, радикальний жест Марселя Дюшана, який назвав побутовий предмет мистецтвом, поклав початок критичному переосмисленню художньої цінності, значення та взаємозв'язку між мистецтвом і повсякденним життям.

Актуальність цього дослідження полягає у зростаючій потребі зрозуміти, як реді-мейд, що спочатку був інструментом руйнування попередніх мистецьких традицій, еволюціонував до центральної логіки сучасних художніх практик. Оскільки сучасне культурне та економічне середовище характеризується гіперреальністю, симуляцією та символічним споживанням, розуміння реді-мейду дозволяє нам розкрити глибші антропологічні, феноменологічні та соціальні виміри функціонування об'єктів у мистецтві та суспільстві. Крім того, в епоху цифрового відтворення та концептуального мистецтва питання, порушені Дюшаном, залишаються надзвичайно актуальними і вимагають нового аналізу.

Стан наукового розвитку цієї теми відображає значний теоретичний внесок таких вчених, як Петер Бюргер, який проаналізував критику авангарду щодо автономії; Бенджамін Бухло та Артур Данто, які простежили історичні наслідки жесту Дюшана; а також сучасні теоретики, такі як Тьєррі де Дюве та Борис Гройс, які переосмислили поняття авторства та інституційного фреймінгу. Однак, незважаючи на широкі дослідження, антропологічні, онтологічні та

споживчі аспекти реді-мейду ще не були повністю систематизовані в одному комплексному дослідженні, особливо з огляду на його сучасні трансформації.

Об'єктом цього дослідження є реді-мейд як художнє явище.

Предметом є концептуальні, онтологічні та соціокультурні аспекти реді-мейду та його роль у трансформації художніх і культурних практик.

Мета дослідження — проаналізувати реді-мейд як інструмент розширення простору художнього самовираження автора та дослідити, як він вплинув на переосмислення естетичних категорій, авторства та функції предметів мистецтва в сучасній культурі.

Завдання дослідження:

- дослідити соціокультурні та філософські умови виникнення реді-мейду;
- проаналізувати теоретичні засади реді-мейду як концептуального мистецтва;
- дослідити деконструкцію естетичних категорій через реді-мейд;
- вивчити трансформацію авторства та інтерпретації в контексті реді-мейду;
- простежити роль реді-мейду в практиці сучасних художників, таких як Енді Воргол (1928 – 1987) та Джефф Кунс (1955);
- виявити онтологічні та феноменологічні наслідки реді-мейду;
- проаналізувати перетин реді-мейду з культурою споживання та символічним обміном;
- виявити антропологічний вимір реді-мейду в ширшому контексті культурних практик.

Методологічна основа дослідження включає поєднання історико-контекстуального аналізу, філософської інтерпретації, феноменологічного підходу (у сенсі теорії сприйняття Гайдеггера), ідей запозичених із структуралістської та постструктуралістської думки (у розробці Леві-Стросса та Фуко), та критичної теорії, пов'язаної зі споживчим суспільством і символічним обміном (Бодріяр, Беньямін).

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному міждисциплінарному аналізі реді-мейду не лише як художньої техніки, а як

ширшої культурної та антропологічної стратегії. У кваліфікаційній роботі систематично досліджено, як реді-мейд розширює поле авторства, переосмислює естетичний досвід та функціонує в логіці споживчої та символічної економіки. Особлива увага приділяється антропологічній інтерпретації реді-мейду як об'єкта, що опосередковує соціальні та культурні відносини, що не було достатньо розроблено в попередніх дослідженнях.

Таким чином, це дослідження має на меті продемонструвати, що реді-мейд є не просто історичним явищем, а живою стратегією для орієнтування та оскарження сучасних культурних реалій.

Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків, бібліографії та додатків.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КОНЦЕПЦІЇ READY-MADE

1.1. Соціокультурний контекст та походження ready-made

Початок ХХ століття ознаменувався глибокими трансформаціями в європейському мистецтві, зокрема у Франції, яка стала центром радикальних мистецьких практик. У цей період активно переосмислювалися основи традиційної естетики, авторства та ролі художника. У цьому контексті почав викристалізовуватися особливий європейський мистецький дискурс, який кидав виклик усталеним ієрархіям і використовував експериментальні підходи до форми та сенсу. Яскравим прикладом такого експериментування є феномен “ready-made (з англ. готовий виріб)”, який набуває більшого окреслення у даній роботі пізніше, але первинно – ми цим визначаємо художню стратегію вибору звичайного, масово виробленого об'єкту і представлення його як мистецтва через акт позначення художником (de Harmoncourt and McShine 1989, 275). Щоб зрозуміти значення і вплив Ready-made, важливо дослідити ширший контекст його виникнення, зокрема соціально-економічні трансформації того часу та еволюцію авангардних мистецьких рухів, що передували і сприяли його розвитку.

Початок ХХ століття став свідком безпрецедентних соціальних, економічних і культурних трансформацій у Європі та Північній Америці. А саме прискорення темпів індустріалізації докорінно змінило матеріальні умови сучасного життя та соціальні відносини. Також стрімке зростання промислового виробництва трансформувало не лише виробничі процеси, а й моделі споживання суспільства. Розвиток конвеєрного виробництва, ініціатором якого став Генрі Форд (1863-1947) у 1910-х роках прискорив випуск стандартизованих товарів масового виробництва. Водночас з'явилися нові системи масового споживання, позначені поширенням універмагів, появою сучасної реклами та розширенням споживчого кредитування. Як пише Пітер Бюрґер, цей зсув

становив фундаментальне перевпорядкування відносин між людьми та предметами, де товари дедалі більше опосередковували соціальні відносини та формування ідентичності (Bürger 1984). Ця зміна створила культурне середовище, в якому предмети повсякденного вжитку несли в собі складні соціальні значення, що виходили за межі їхніх утилітарних функцій – умова, яку згодом використовуватиме і критикуватиме мистецтво Ready-made.

Поява середнього класу в цей період мала особливо значні наслідки для мистецького виробництва та сприйняття мистецтва. Зі зростанням доходів та культурних прагнень буржуазія почала брати активну участь у мистецькому ринку – купувати твори, відвідувати салони та формувати суспільний смак через свої вподобання. Однак, замість того, щоб виступати традиційними меценатами, вони взаємодіяли з культурою насамперед як споживачі. Як стверджує Пітер Бюргер у своїй «Теорії авангарду», «буржуазне привласнення мистецтва створило культурний ринок, який одночасно уможливив мистецьку автономію та обмежив її комерційними параметрами» (Bürger, P. 1984, 30). Прикладом комерціалізації мистецтва за допомогою буржуазного меценатства поставали інвестиційні підприємства, такі як, наприклад, консорціум «Peau de l'Ours» («Ведмежа шкура»), що був заснований у 1904 році, який спеціально обрав авангардні твори як об'єкт інвестицій. Робота “Art since 1900” пояснює, що цей консорціум, заснований бізнесменом Андре Левелем та дванадцятьма іншими торговцями, мав на меті купувати авангардні твори, утримувати їх протягом десяти років, а потім продавати на аукціоні (Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B. H. D., & Joselit, D. 2004, 128). До 1907 року ця група вже активно купувала Матісса і Пікассо, і того ж року вона придбала “Сім'ю Салтімбанків” Пікассо безпосередньо у художника за 1000 франків (витративши на це весь свій бюджет на рік) (Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B. H. D., & Joselit, D. 2004, 128). Ця рання комерціалізація авангардного мистецтва показує, як навіть радикальні мистецькі практики швидко інтегрувались в капіталістичні ринкові структури, створюючи парадоксальний зв'язок між антибуржуазними мистецькими рухами та їхніми первинними джерелами економічної підтримки.

Соціокультурні трансформації цього періоду виходили за межі економічних змін і охоплювали значні наукові а також філософські розробки. Дані концепції зруйнували давні уявлення про реальність та людську ідентичність. Фрідріх Ніцше (1844-1900), зокрема у працях “Так казав Заратустра” (1883-85) та “Наука про геїв” (1882), поставив під сумнів основи моралі, істини та метафізики, закликаючи до переоцінки всіх цінностей. Зигмунд Фройд (1856-1939) у праці “Тлумачення сновидінь” (1899), представив несвідоме як потужну та ірраціональну силу, що формує людську поведінку. Стаття Альберта Ейнштейна (1879-1955) 1905 року про теорію відносності докорінно змінила розуміння часу, простору та причинності. Дані інтелектуальні зрушення змінили традиційні погляди на реальність, створивши культурне середовище, в якому мистецькі експерименти відображали ширшу невизначеність у пізнанні. Ця епістемологічна криза створила сприятливий ґрунт для мистецьких інновацій, які кидали виклик не лише репрезентативним конвенціям, але й самому визначенню мистецтва.

У цьому середовищі невизначеності мистецькі експерименти віддзеркалювали ширшу фрагментацію знань. Митці почали відмовлятися від міметичної репрезентації та стабільного значення на користь двозначності, абстракції та концептуальних жестів. Цей період також став свідком появи нової культурної еліти – не вкоріненої в аристократичній традиції, радше сформованою освітою, міським інтелектуальним життям та впливом модерністської думки. Як зауважив Ортега-і-Гассет у своєму есе «Дегуманізація мистецтва» 1925 року, ця нова аудиторія сприйняла інтелектуальну складність та уявну елітарність авангардного мистецтва (Ортега-і-Гассет, 1925). На відміну від традиційних меценатів чи поціновувачів, ця еліта не обов'язково підтримувала чи навіть розуміла твори з якими стикалася, але брала участь у їхньому поширенні та престижі, часто через моду чи бажання долучитися до культурного капіталу. Випадок колекціонера Сергія Щукіна, який спочатку відмовився купувати роботи Матісса через занепокоєння щодо їхнього радикального стилю та оголеності, а потім викупив їх за більшу вартість задля

відчуття приналежності до певного соціуму – ілюструє напругу між економічною владою та естетичним розумінням (Kostenevich 1990). Отже, концептуальний підсумок цих змін у мистецькому середовищі за Хосе Ортега-і-Гассет полягає в тому, що сучасне мистецтво свідомо дистанціюється від людини, перетворюючись на гру форм і стилів, призначену для “обраних”, для еліти (Ортега-і-Гассет, 1925). Мистецтво більше не прагне викликати емпатію чи емоції, натомість конструює абстрактну сферу сенсу. Це, на думку Ортеги, не провал, а особливість – ознака нової, інтелектуально ексклюзивної художньої логіки.

Розвиток авангардних рухів на початку ХХ століття безпосередньо створив важливі естетичні та концептуальні передумови для появи Ready-made. Дані рухи поступово руйнували традиційні мистецькі конвенції та досліджували нові взаємозв'язки між мистецтвом, технологіями та повсякденним життям. Наприклад, фовізм, який був активний в 1905-1908 роках, сприяв створенню концептуальних умов, необхідних для появи Ready-made, завдяки своєму радикальному утвердженню художньої автономії. Очолований Анрі Матіссом (1869-1954), фовізм звільнив колір від його описової функції, розглядаючи його як незалежний виразний елемент. Це відокремлення художніх елементів від їхніх традиційних репрезентативних функцій створило важливу умову для подальшого відокремлення об'єктів від їхнього утилітарного контексту. Як зазначають дослідники праці “Art Since 1900”, «фовістська декомпозиція візуальної мови на дискретні, неререферентні елементи допомогла встановити принцип, що художнє значення може бути сконструйоване, а не просто знайдене в природі» (Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B. H. D., & Joselit, D. 2004, 77). Цей конструктивістський принцип надалі панував у номінації Ready-made звичайних об'єктів як мистецтва через їхню реконтекстуалізацію. Фовістський акцент на суб'єктивному баченні художника, а не на об'єктивній репрезентації, також сприяв ширшому сучасному акценту на мистецтві як концептуальній, а не міметичній діяльності.

Наступним панує кубізм, розроблений переважно Пабло Пікассо (1881-1973) та Жоржем Браком (1882-1963) між 1907 та 1914 роками, ознаменував рішучий розрив із традиційною репрезентацією в західному мистецтві. Зображуючи об'єкти з кількох точок зору одночасно, кубізм фундаментально кинув виклик єдиній перспективі, яка домінувала в західному живописі з часів Ренесансу. Як стверджує мистецтвознавиця Розалінда Краусс, кубізм започаткував розпад живописної цілісності через систематичну фрагментацію форми (Krauss 1985, 33). Можемо припустити, що ця фрагментація візуальної реальності змусила глядачів переглянути своє ставлення до об'єктів та їх репрезентації, створивши інтелектуальну дистанцію, яка в результаті займає провідне місце в концептуальному розвитку сучасного мистецтва.

У даному контексті важливо згадати впровадження техніки колажу в синтетичному кубізмі близько 1912 року яке стало важливим кроком на шляху до Ready-made. Коли Пікассо почав використовувати реальні шматки клейонки, газети та шпалер в такі роботи, як “Натюрморт зі стільцем” (Додаток 1), він переніс матеріальну реальність безпосередньо в живописний простір. Вільям Рубін зазначає: “Включення реальних об'єктів у кубістичний колаж встановило діалектичний зв'язок між репрезентацією та реальністю, що докорінно змінило онтологічний статус твору мистецтва” (Rubin, W.S. 1992, 15). Однак це нововведення привнесло і дещо більше: ідею знайденого об'єкта, що сягала корінням паралельних авангардних літературних практик, коли в поетичні та візуальні композиції вставлялися фрагменти надрукованих слів або текстур (Iversen 2004). Цей жест, вставка вже існуючого, масово виробленого об'єкта в простір мистецтва, ще не був до кінця теоретично осмислений Пабло Пікассо чи Жоржем Браком. Їхнє використання знайденого матеріалу функціонувало в межах живописної логіки колажу, а не як концептуальний акт. Пікассо, хоч і наблизився до порогу ready-made, залишився в межах формалістичної традиції і повернувся до внутрішніх проблем живопису. Саме Марсель Дюшан, натхненний перформативними та антиестетичними стратегіями дадаїстів, усвідомив потенціал цього жесту. На відміну від Пікассо, Дюшан не

використовував знайдені об'єкти для посилення композиції – він підніс сам акт відбору до рівня первинного художнього акту. Таким чином, він завершив те, що несвідомо розпочав Пікассо: перетворив об'єкт на концептуальний інструмент, який переосмислив роль художника і значення мистецького твору.

Паралельно розвивається італійський футуризм, офіційно започаткований “Футуристичним маніфестом” Філіппо Томмазо Марінетті (1876-1944) у 1909 році, також мав свій вплив на становлення ready-made. Основним аспектом футуризму постало сприйняття технологій, швидкості та індустріальної сучасності. Прославлення машин та промислових об'єктів створило важливі умови для мистецької взаємодії з промисловими предметами. Як пояснює Фостер та його колеги, “оспівування футуризмом промислових об'єктів допомогло легітимізувати предмети масового виробництва як гідні об'єкти художньої уваги, кинувши виклик традиційній ієрархії між об'єктами мистецтва ручної роботи та механічним відтворенням” (Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B. H. D., & Joselit, D. 2004, 90). Таке визначення вартості промислового виробництва створило концептуальний простір для розгляду самих промислових об'єктів як потенційного художнього матеріалу.

Прийняття футуризмом шуму, одночасності та динамізму також відображало сенсорні умови сучасного урбаністичного досвіду. Футуризм відреагував на сенсорне перевантаження індустріальних міст, розробивши естетичні стратегії, які імітували фрагментацію, швидкість і механізацію сучасного життя (Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B. H. D., & Joselit, D. 2004, 93). Ці практики включали в себе використання типографічних інновацій, звукової поезії та перформансу для створення мультисенсорного мистецького досвіду, який руйнував традиційні кордони між видами мистецтва та між мистецтвом і життям.

Завершимо даний огляд дадаїзмом, який розвивався під час Першої світової війни та ознаменував радикальний відхід від традиційних мистецьких цінностей, докорінно змінивши сприйняття мистецтва та заклавши підвалини ready-made. Зародившись у Цюріху та поширившись на такі міста, як Нью-Йорк і Париж,

дадаїсти прийняли абсурд і антимистецькі настрої як реакцію на раціоналізм, який, на їхню думку, призвів до війни. Дадаїсти сприймали ready-made Дюшана як засіб “знищення поняття унікальності мистецького об’єкту”, переосмисливши мистецтво як інтелектуальний, а не матеріальний процес (The Editors of Encyclopaedia Britannica 2019).

Отже, поява ready-made була не ізольованим мистецьким нововведенням, а радше кульмінацією глибоких культурних та інтелектуальних зрушень на початку ХХ століття. Коли індустріальний світ трансформував повсякденне життя, мистецтво почало відображати і реагувати на зростаючу напругу між матеріальними об’єктами та їх символічною цінністю. Авангардні течії, такі як кубізм, футуризм, дадаїзм і навіть фовізм, дестабілізували традиційні художні форми, звільняючи місце для нової логіки репрезентації.

1.2. Походження та концептуальне формування ready-made в творчості Марселя Дюшана

Марсель Дюшан, митець, якого також називають батьком “анти–мистецтва (з англ. anti-art)”, є однією з ключових осіб у розвитку мистецтва ХХ-ого ст., його напрямку та радикалізму. Він сприймав мистецтво як безмежну ідею, що лежала в основі його художнього бачення (Tomkins 1996, 9). У своїй роботі дослідник Томкінс зазначає, що дане сприйняття також поділяв Леонардо да Вінчі: “живопис – це лише одна з багатьох можливих активностей розуму” (Tomkins 1996, 9). Мистецтво в цьому контексті не має меж, що в свою чергу стало фундаментом для утворення ready-made як напрямку в мистецтві.

Винайдений близько 1915 року, як пізніше згадував Дюшан, термін “Ready-made” прийшов до нього лише після того, як він почав експериментувати з такими об’єктами: “Слово “Ready-made” наштовхнулося на мене тоді” – тобто, в процесі роботи (Tomkins 1996, 9). Хоч спочатку ready-made був приватним дослідженням, невдовзі він став публічною провокацією – концептуальним

жестом, який також заклав основу для подальшого розвитку дадаїзму, концептуального мистецтва та постмодернізму.

Отже, ми називаємо ready-made звичайні, часто фабричні об'єкти, вирвані зі звичного контексту і представлені як мистецтво. “Assisted Ready-made (з англ. "Асистований готовий об'єкт")” – це версія цієї ідеї, де художник дещо змінює об'єкт або комбінує його з іншими речами, таким чином, він все ще базується на повсякденних предметах, але з творчим поворотом (The Museum of Modern Art (MoMA) 2025). Що робить ready-made таким значущим, так це його радикальний відхід від традиційної естетики. Відбираючи промислові об'єкти, які не були створені з мистецьким задумом, Дюшан підважував традиційні критерії оцінки мистецтва, такі як технічна майстерність, формальна краса та оригінальність виконання. Натомість він наголошував на концептуальній основі мистецтва, припускаючи, що інтелектуальний вибір митця може замінити ручну майстерність як визначальну рису художньої творчості.

Шлях Марселя Дюшана до ready-made сформувався під впливом кількох ключових біографічних подій та впливів. Народившись у Нормандії, Франція, 1887 року, Дюшан походив з родини художників. Як зазначають Фостер і Краусс: “Син батька-нотаріуса, Дюшан мав трьох братів і сестер, які також були художниками. Два його старші брати, Жак Війон (1875-1963) і Раймон Дюшан-Війон (1876-1918), залучили його до “Групи Пюто” кубістів навколо Альбера Глейзеса і Жана Метцінгера” (Foster, H., Krauss, R., Vois, Y.-A., Vuchloh, V. H. D., & Joselit, D. 2004, 127). Це раннє знайомство з мистецькими колами та авангардними рухами забезпечило Дюшану фундамент, від якого він згодом відійде.

Поворотним моментом у мистецькому розвитку Дюшана став 1912 рік, коли його картина “Оголена, що спускається сходами № 2” (Додаток 2) викликала суперечки в Салоні Незалежних у Парижі. Неприйняття цієї роботи його колегами-кубістами за поєднання кубістичної структури та футуристичного динамізму, картина передбачила остаточний відхід Дюшана від традиційного живопису (Naegele 2005, 71). Як зазначає Даніель Негеле, цей досвід відкрив

Дюшану владу класифікації та інституційних рамок у мистецтві, запаливши його критику естетичної категоризації та мистецьких норм, що тривала протягом усього життя (Naegele 2005, 71). Незважаючи на відмову, Дюшан також подав свою роботу на виставку “The Armory Show” 1913 року в Нью-Йорку, де в результаті вона викликала сенсацію і утвердила його як провідну фігуру в авангардному русі (Taylor 2009). Поєднання кубістичної структури та футуристичного динамізму картини кинуло виклик американській публіці та критикам, що призвело як до визнання, так і до суперечок. Ця експозиція суттєво вплинула на рішення Дюшана переїхати до Нью-Йорка у 1915 році, де він знайшов знайшов авангардне середовище, сприятливе до його експериментальних ідей (Tomkins 1996). Там він почав серйозно формулювати концепцію Ready-made.

Після прибуття до Нью-Йорка Дюшан став центральною фігурою в русі дада, який приймав абсурд і відкидав традиційні мистецькі цінності. Хронологія ранніх готових робіт Дюшана важлива для розуміння їхнього філософського впливу. Його перший ready-made, “Велосипедне колесо” (1913) (Додаток 3), був спонтанною конструкцією: перевернуте догори дном велосипедне колесо, встановлене на дерев'яному табуреті. Дюшан описував його як “просто відволікаючий маневр”, зроблений без жодної думки про те, щоб виставляти його або називати мистецтвом (Cabanne 1971, 47). Проте це ознаменувало зародження радикально нової форми мистецтва – колесо, символ руху і функціональності, було позбавлене сенсу, запрошуючи глядачів переосмислити його форму і контекст.

У 1914 році Дюшан вибрав стійку для пляшок (також відому як *Porte-bouteilles*) з паризького універмагу (Додаток 4). Він описав свій процес: “Я щойно купив його на базарі біля ратуші... на підставці для пляшок був напис, який я забув” (de Harnoncourt, A., & McShine, K. 1989, 275). Утилітарний предмет, що використовувався для сушіння пляшок, був перетворений на скульптуру самим лише актом відбору. Як зазначає Далія Юдовіц, стійка для пляшок слугує метафоричним мостом між товаром та арт-об'єктом (Judovitz

2016, 9). Тобто, у своїх роботах Дюшан наголошував на інтелектуальному, а не на візуальному. Він обирав об'єкти на основі “візуальної байдужості”, стверджуючи, що ready-made треба обирати “так, ніби у вас немає естетичних емоцій... на повній відсутності гарного чи поганого смаку” (Cabanne 1971, 48). Ця стратегія підривала руку художника, ауру унікального арт-об'єкта та критерії краси чи майстерності. Натомість творчим жестом став акт вибору художника.

Мабуть, найвідомішим і найсуперечливішим з редімейдів Дюшана є “Фонтан” (1917) – порцеляновий пісуар, підписаний “Р. Матт” і поданий до Товариства незалежних художників у Нью-Йорку (Додаток 5). Обертаючи пісуар і встановлюючи його на п'єдестал, Дюшан реконтекстуалізував буденний об'єкт у провокативне художнє висловлювання. Робота була відхилена комітетом, незважаючи на те, що суспільство запевняло, що приймає всі заявки. Жест Дюшана поставив під сумнів інституційний контроль над мистецтвом, і, як стверджує Стівен Голдсміт, твір “поєднує революційні наміри з напрочуд традиційними тенденціями” (Goldsmith 1983, 200). Це не просто відмова від мистецтва, а переосмислення його через концептуальне обрамлення. Значення “Фонтану” продовжувало змінюватися з часом. У 1950-х і 1960-х роках кілька мистецьких інституцій звернулися до Дюшана з проханням створити репліки оригіналу, який було втрачено. Дюшан погодився, проконтролювавши виробництво авторизованих реплік через Галерею Шварца в Мілані в 1964 році (Eccleshall 2015). Готовність Дюшана відтворювати свої роботи підкреслює його віру в панування концепції над об'єктом. За його словами, значення ready-made полягає у відсутності унікальності, адже репліки передають те саме повідомлення, що й оригінал (Duchamp 1966, 47). Така перспектива спонукає до подальшого дослідження авторства та оригінальності в мистецтві – теми, які будуть розглянуті в наступних розділах цієї роботи.

Також варто зазначити, що хоча жест Дюшана радикально ставить під сумнів “предмет” у мистецькому просторі, він все ж діє в рамках структурної логіки західного канону. Поставивши “Фонтан” на п'єдестал у контексті художньої виставки, Дюшан фактично презентує його як скульптуру. Його дія

дестабілізує естетичні конвенції, але водночас спирається на інституційні коди художньої експозиції, щоб створити критичний ефект. У цьому сенсі Дюшан не відкидає канон повністю — він підриває його зсередини. “Фонтан” шокує не тому, що повністю заперечує форму, а тому, що імітує формат традиційної скульптури, замінюючи її зміст. Глядач заходить до галереї, очікуючи побачити твір мистецтва, а натомість зустрічає промисловий об’єкт. Цей момент порушення відбувається саме тому, що твір все ще дотримується звичної візуальної синтаксису художньої презентації. Як стверджують багато західних теоретиків, в мистецтві існує усталений “канон вираження”: живопис — це олія на полотні, що висить на стіні; скульптура — це тривимірна форма, розміщена на п’єдесталі. Дюшан порушує це очікування, але не уникає його повністю. Лише пізніше, з появою таких художників, як Енді Воргол, ця логіка була розвинена далі. Коли Воргол виставляє свої “Брілло-бокси”, він уже не імітує скульптурну традицію, а заповнює простір промисловими повтореннями, стираючи межу між твором мистецтва і товаром. Немає п’єдесталу, немає єдиного шоку — лише приголомшливе зіткнення з одноманітністю. Таким чином, Воргол переступає через межу, яку Дюшан розпочав.

Отже, хоча Дюшан започаткував кризу форми, його ready-made об’єкти все ще залишаються у візуальних рамках мистецтва. Його інновація радше полягає в концептуальному жесті, але повний онтологічний розрив настане пізніше, коли презентація об’єкта перестане слідувати неявним правилам естетичного канону.

1.3. Теоретичні основи ready-made як концептуального мистецтва

Поява ready-made на початку ХХ століття – це не лише питання історичного збігу обставин чи загального експерименту, але й зсув в онтології самого мистецтва. Хоча жест Дюшана, який підніс пісуар чи велосипедне колесо до статусу мистецтва, історично перебував у контексті авангарду, його ширші наслідки розгортаються в концептуальному та теоретичному полі, яке ставить

під сумнів саме визначення мистецтва, про що коротко зазначалось у попередніх підрозділах.

Почнемо з того, що відмова Дюшана від “ретинального” мистецтва – тобто мистецтва, що переймається насамперед візуальною насолодою є основоположною тезою для розуміння теоретичного контексту ready-made. У діалозі з П'єром Кабанном, Дюшан зазначив, що на його думку живопис є вичерпаним медіумом: “Я вважаю, що це дуже гарне рішення для такого періоду, як наш, коли не можна продовжувати займатися олійним живописом, який після чотирьохсот чи п'ятисот років існування не має сенсу продовжуватися вічно. Отже, якщо ти можеш знайти інші методи для самовираження, ти повинен скористатися ними.” (Lee 2014, 215). Ця критика не була відвертою відмовою від візуального вираження, а натомість більше закликом до більш інтелектуально суворої та концептуально заангажованої мистецької практики.

Цей інтелектуальний поворот ще більше контекстуалізує дослідник Нік Лі, який вбачає в жесті Дюшана опір матеріалізму живопису XIX століття. Дюшан, пише Нік Лі, відкинув “фізичний акцент”, який демонстрував Курбе, на користь “ідей, а не просто візуальних продуктів” (Lee 2014, 167). У цьому сенсі ready-made переміщує місце художнього вираження з полотна у сферу розуму. Також дослідник Джозеф Косут підтверджує цей концептуальний поворот, стверджуючи, що готовий виріб змістив “природу мистецтва від питання морфології до питання функції”, і ця трансформація ознаменувала “початок концептуального мистецтва” (Kosuth 1969, 18). Твір мистецтва, таким чином, став не фізичним артефактом, а пропозицією, засобом для думки.

Якщо ready-made знаменує собою концептуальний поворот, він також функціонує як філософська подія. Барбара Форміс, інтерпретуючи Дюшана в рамках теорії події Алена Бадью, стверджує, що ready-made діє як переривання історичної ситуації мистецтва. Вона визначає “Фонтан” Дюшана як “подієвий розрив”, який вводить новий порядок мислення, оперуючи тим, що Бадью називає “написом, що стирається” (Formis 2003, 2). Це не просто відсутність чи заперечення – це стратегічний відхід, який дозволяє з'явитися чомусь новому.

Об'єкт, художник і глядач – усі вони зміщуються; звичні структури впізнавання на мить призупиняються.

Даний погляд набуває більшої ваги, якщо згадати про відмову Товариства незалежних художників від “Фонтану” у 1917 році. Ця відмова, зазначає Форміс, була не провалом, а необхідною умовою для того, щоб виставка мала ефект. На думку Бадью, для того, щоб подія мала ефект, вона має бути названа в ситуації – процес, який він називає «інтервенційною номінацією» (Formis 2003, 10). Те, що творчість Дюшана була майже невизнана до повоєнного часу, є прикладом такого запізнілого визнання. Як зауважив сам Дюшан у 1968 році, лише в останні двадцять років люди зацікавилися його ранніми готовими роботами (Lee 2014, 238). Таким чином, ready-made ілюструє те, що Форміс називає “відкладеним саботажем”: жест, який підриває основи мистецтва не через безпосередню конфронтацію, а через тривале концептуальне зараження.

Також варто окремо згадати Пітера Бюрґера, який вважає, що авангардистські течії – включаючи дада, сюрреалізм і конструктивізм не просто хотіли змінити стиль або зміст мистецтва, вони хотіли змінити всю його функцію. Він стверджує, що в буржуазному суспільстві мистецтво стало “автономним”, тобто відокремилося від повсякденного життя і перетворилося на щось спеціалізоване, мистецтво яким милуються здалеку і яке відірване від реальної соціальної діяльності (Bürger 1984, 24). Відбираючи звичайні, масово вироблені об'єкти і поміщаючи їх у простір мистецтва, Дюшан ставив під сумнів ідею про те, що мистецтво має бути зроблене вручну, або що воно має бути красивим, або що воно належить до окремого, особливого світу. Натомість він реінтегрував мистецтво в те, що Бюрґер називає “практикою життя” – крок, покликаний розмити межі між мистецтвом і повсякденним досвідом (Bürger 1984, 50). Повертаючи повсякденний об'єкт у мистецький контекст, Дюшан руйнує естетичну дистанцію, яка традиційно відділяла глядача від твору мистецтва. Таким чином, ready-made функціонує як критика музею, художньої майстерності та ринкової логіки виробництва мистецтва. Він втілює твердження Бюрґера про те, що авангардне мистецтво “провокує буржуазну аудиторію саме

тому, що руйнує ауру твору мистецтва” (Bürger 1984, 51). Це руйнування аури не було актом нігілізму, а радше стратегією переосмислення та спробою привести мистецтво у відповідність до критичної свідомості та повсякденного життя. Таким чином, ready-made ми можемо визначати як концептуальне мистецтво, так і мистецтво інституційної критики.

Отже, як основа концептуального мистецтва, ready-made започатковує новий режим, в якому ідея набуває першочергового значення, а твір мистецтва стає місцем дискурсу, а не просто візуального задоволення. Дана теоретична основа закладає необхідне підґрунтя для наступного розділу, в якому буде розглянуто як ready-made, як форма і як стратегія, продовжує деконструювати і переосмислювати естетичні категорії.

РОЗДІЛ 2. READY-MADE ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗШИРЕННЯ ПРОСТОРУ АВТОРСЬКОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ

2.1. Деконструкція естетичних категорій через ready-made

Поява ready-made не лише ознаменувала концептуальний зсув у сучасному мистецтві, але й також суттєво змінила традиційні естетичні рамки, які століттями визначали мистецьке виробництво та рецепцію. У даному підрозділі фокус буде на тому, як ready-made як художня стратегія дестабілізувала такі фундаментальні естетичні категорії, як краса, смак та художню цінність. Якщо в першому розділі досліджувався теоретичний та історичний розвиток ready-made, то тут фокус зміщується на те, як цей жест функціонував в естетичному полі і продовжує трансформувати його код зсередини.

Протягом століть краса була центральним елементом філософського та мистецького розуміння того, що є мистецтвом. Мислителі від Платона до Канта визначали красу як ідеал, заснований на гармонії, симетрії та безкорисливій насолоді. Іммануїл Кант (1724 - 1804), наприклад, пов'язував красу з “суб'єктивною універсальністю”, припускаючи, що естетичні судження, хоч і є особистими, повинні резонувати зі спільним почуттям смаку (Петькун 2021, 140). Отже, класична естетична теорія пов'язувала красу з порядком, моральним піднесенням та емоційною витонченістю.

Цей ідеал потрапив під переосмислення у ХХ столітті. Митці та теоретики все частіше почали ставити під сумнів, чи повинна краса залишатися провідним критерієм мистецтва. Як зазначає дослідник Пол Маттік у одній зі своїх робіт, на час ready-made естетика здавалася “не просто нечутливою до боротьби авангарду, але й нерелевантною до природи мистецтва як такого” (Mattick 2003, 254). У даному контексті роботи Дюшана не просто уникали краси, вони активно підривали її центральне місце. Елемент біде у роботі Дюшана “Фонтан” не прагне бути красивим. Скоріше, його груба, індустріальна присутність тисне на саме поняття того, що означає бути естетично привабливим.

Більше ніж відмова від краси, ready-made витісняє очікування глядача. За словами Стівена Голдсмита, творчість Дюшана ставить під сумнів “особливу “естетичну” якість твору мистецтва та особливу чутливість художника” (Goldsmith 1996, 200). Тут “особливий” означає більше, ніж елітарний смак – це уявлення про те, що мистецтво є піднесеним, винятковим простором, в якому живуть лише об’єкти, що відповідають успадкованим естетичним кодам, і творцям, які володіють вродженою чутливістю. Ready-made, навпаки, руйнує цю відмінність. Голдсміт припускає, що мистецтво є особливим не через притаманну йому форму, а через контекст і розмову, яку воно породжує. Таким чином, краса не скасовується в роботах ready-made, а радше трансформується з природної властивості в контекстуальне питання. Її домінування виявляється радше умовним, аніж сутнісним, дозволяючи іншим цінностям, таким як іронія, провокація чи критика, піднятися на поверхню художньої практики.

З ідеєю краси тісно пов’язане поняття смаку, яке здавна функціонувало як мірило мистецької легітимності. Проте ready-made кидає цю категорію у схожу кризу. Оскільки об’єкти Дюшана кидають виклик традиційним очікуванням щодо того, що є доречним у мистецтві, вони також викривають смак як соціально закодований та інституційно підтримуваний. Суперечки навколо початкового відхилення “Фонтану” Товариством незалежних художників є вдалим прикладом: навіть у нібито демократичному виставковому контексті все ще існували неписані норми щодо того, що є «прийнятним» мистецтвом.

П’єр Бурдьє стверджував, що смак є не стільки вираженням індивідуальних уподобань, скільки відображенням класового культурного капіталу (Bourdieu 1984, 56). Іншими словами, наше уявлення про те, що є цінним у мистецтві формується під впливом нашої соціальної та освітньої позиції. У цьому сенсі ready-made функціонує як критика не лише естетичних конвенцій, але й систем влади, які їх забезпечують. Пісуар у галереї шокує не тим, що воно існує в даному просторі, а тим, що змушує розірвати інституційний смак і повсякденне життя.

Український дослідник А. П. Артеменко розширює цю тему, досліджуючи, як естетика функціонує як форма “м’якої сили” в сучасній культурі. Хоча

Артеменко пише переважно в рамках метамодерну, його аналіз все ще актуальний і в даній роботі. Він стверджує, що візуальна культура часто “експлуатує сприйняття”, щоб структурувати переконання та впливати на поведінку в тонкий, деполітизований спосіб (Артеменко, 2021, 109). Таким чином, інтервенція Дюшана може бути прочитана як відмова від співучасті в цій економії сприйняття – порушення, яке вимагає від глядача припинити споживати і почати осмислювати, ставити запитання.

З даної точки зору смак не є доброякісним відображенням витонченого сприйняття. Це стає територією культурного контролю. Ready-made кидає виклик цьому контролю, замінюючи пасивне сприйняття активним руйнуванням. Замість того, щоб відповідати заздалегідь визначеним стандартам, даний рух мотивує глядачів поставити під сумнів умови, за яких ці стандарти виникають.

Найрадикальнішим жестом ready-made є мабуть демонстрація того, що художня цінність може існувати незалежно від естетичних критеріїв. Даний рух показує, що цінність не обов'язково пов'язана з оригінальністю, майстерністю чи візуальним задоволенням. Натомість цінність стає концептуальною, контекстуальною та дискурсивною.

Стівен Голдсміт чітко ідентифікує цей парадокс: “Фонтан” має значення не через те, як він виглядає, а через те, що він робить як інтелектуальна провокація. Це не конкретний об'єкт, який нівелює і демістифікує естетичну привабливість, а “жест” або ідея” (Goldsmith 1996, 200). Тобто ready-made замінює зовнішнє сприйняття позицією – воно цінне тим, що є неочікуваним, а не тим, що задовольняє його.

Пол Маттік поглиблює цю думку, підкреслюючи, що навіть антиестетичні твори зберігають структуру естетичного досвіду – не у своїй формі, а у своєму обрамленні. Те, що ми сприймаємо як “сире” або “деструктивне”, все одно діє в межах культурного простору, який визначає, як ми взаємодіємо з мистецтвом. Він пише, що навіть коли сприйняття здається безпосереднім, воно залежить від

несвідомого, за допомогою якого активуються коди, необхідні для якогось конкретного сприйняття (Mattick 2003, 256).

Розмірковуючи над даною перспективою Маттіка, можна сказати, що естетичний досвід ready-made не є менш витонченим, натомість він є більш прихований. Даний естетичний досвід витісняє красу неоднозначністю, і таким чином вчить нас звертати увагу не лише на те, що ми бачимо, але й на соціальний апарат, який змушує нас бачити певним чином. Це змінює саму цінність – від чогось закладеного в об'єкті до чогось, про що домовляються між глядачем, контекстом та історією.

Якщо краса та смак виявилися нестабільними або сконструйованими, то що залишається від естетичного досвіду? Тут поняття естетичного має бути переосмислене не як стабільна категорія, а як поле потенційних зустрічей. Цей зсув знаходить відгомін у роботах сучасних теоретиків “нової естетики”, наприклад Гернота Бьоме, який обстоює розуміння естетики як продукування атмосфери, а не лише творів мистецтва (Böhme 1993).

Дослідник Артеменко інтерпретує цей рух як відповідь на зростаючу комодифікацію сприйняття в постіндустріальних суспільствах. Естетичне стає “соціальним ресурсом”, формуючи те, як ми переживаємо не лише мистецтво, а й саму реальність (Артеменко 2021, 115). У цьому світлі ready-made постає не як заперечення естетики, а як розширення її можливостей. Переміщуючи естетичне з об'єкта на зустріч, ready-made зміщує фокус з того, що бачиться, на те, як це бачиться і ким.

Додаючи до даного контексту, дослідниця Петкун описує як співприсутність глядача і об'єкта в естетичному досвіді. На її думку, естетичні категорії, такі як краса та піднесене, є історично зумовленими і формуються емоційною та когнітивною залученістю глядача (Петкун 2021, 141). Ready-made чітко відповідає даному сприйняттю: він не диктує, що відчувати, а запрошує глядача до конструювання сенсу через залучення, іронію і навіть спротив.

Ready-made деконструює естетичні категорії не через відверте заперечення, а через реконтекстуалізацію. Кидаючи виклик красі, він виявляє її історичну

складову. У такий спосіб ready-made не лише критикує естетичну традицію, а й розширює її – перетворюючи мистецтво на простір рефлексії, конфронтації та дискусій.

2.2. Авторство та інтерпретація у контексті ready-made

Ready-made радикально змінює концепт авторства, відриваючи його від акту творення та переміщуючи в акт відбору, номінації та обрамлення. На противагу традиційним уявленням про митця як творця сенсу, ready-made вводить автора, який не виробляє об'єкт і не визначає його інтерпретацію. Натомість авторство стає концептуальним жестом – провокацією, а не твердженням. Ця трансформація руйнує усталені уявлення про наміри, значення та авторитет у сфері мистецтва і вимагає переосмислення того, як глядачі, інституції та дискурс беруть участь у формуванні значущості твору мистецтва.

Традиційні уявлення про авторство побудовані на ідеї художника як єдиного творця сенсу, чия технічна майстерність та інтенція втілюються у творі мистецтва. Ця концепція передбачає прямий зв'язок між внутрішнім баченням художника та формальними і виразними властивостями об'єкта. Однак Дюшан, вводячи ready-made, зробив цей зв'язок неоднозначним. Його жест полягав не у створенні, а у виборі. Обираючи підставку для пляшок, пісуар чи лопату для прибирання снігу і представляючи їх як мистецтво, Дюшан пропонував не творення, а номінацію.

Як стверджує Тьеррі де Дюве у своїй праці “Кант після Дюшана”, ready-made зміщує вісь художнього судження з естетичного твердження “це красиво” на номінальне твердження “це мистецтво” (de Duve 1996, 160). Цей акт переосмислює авторство як лінгвістичний чи інституційний жест, а не як матеріальне виробництво. Тобто автор у цьому сенсі є тим, хто вводить об'єкт у простір мистецтва і цим актом спонукає глядача до переоцінки умов, за яких мистецтво визначається та інтерпретується.

Таке переосмислення авторства як номінації, а не творення, впливає на низку подальших явищ. Воно відокремлює значення від форми об'єкта і вбудовує його натомість у контекст, рецепцію та концептуальне обрамлення. Більше того, це ставить питання: чи залишається художник автором, якщо він не продукує і не визначає остаточне значення твору? Псевдонімний підпис Дюшана під “Фонтаном” (“Р. Мутт”) ще більше ускладнює це питання, припускаючи, що саме авторство може бути перформативним, іронічним і розпорошеним.

Переосмислюючи авторство в такий спосіб, ready-made дестабілізує міф про “художника-генія” і пропонує ширше розуміння авторства як події, а не сутності. Автор стає одним із багатьох агентів – поряд з інституціями, дискурсами та аудиторією які роблять свій внесок у конструювання художнього сенсу.

Теоретичне підґрунтя для такої децентрації автора найвідоміше сформулював Ролан Барт у своєму есе 1967 року “Смерть автора”. Там Барт відкидає традиційну ідею про те, що твір мистецтва має фіксоване значення, вкорінене в інтенції його творця. “Надати тексту автора, – пише він, – означає накласти на цей текст обмеження, надати йому остаточного значення, завершити написання” (Barthes 1977, 147). Це твердження глибоко резонує з логікою ready-made, яке не пропонує жодних очевидних естетичних чи символічних підказок для розкодування свого значення.

“Фонтан” Дюшана ілюструє аргумент Барта. Ми задаємось питаннями: що це означає? Це критика мистецької інституції? Жарт? Філософська пропозиція? Скандал? Дюшан не дає відповіді. Сам об'єкт залишається нічим, байдужим. Його значення змінюється в часі та контексті не тому, що Дюшан закодував двозначність, а тому, що об'єкт чинить опір закритості. У цьому сенсі ready-made вимагає, щоб значення було сконструйоване, а не відкрите.

Есе Мішеля Фуко “Що таке автор?” доповнює роботу Барта, стверджуючи, що авторство не є природною категорією, а радше “функцією”, виробленою дискурсом. Автор, за Фуко – це не просто людина, а позиція в культурній системі, яка надає значення, цінність і зв'язність (Foucault 1984). Ready-made Дюшана демонструє цю функцію в дії: щойно Фонтан був представлений під

(навіть псевдонімним) ім'ям “художника”, він став об'єктом інтерпретаційної активності, суперечок та інституційної уваги.

Ці теоретичні висновки допомагають усвідомити, що ready-made не лише ставить під сумнів, хто є автором, але й те, чи має автор значення взагалі. На його місці з'являється читач, глядач, інтерпретатор. Як зауважує Барт, “народження читача має відбуватися ціною смерті автора” (Barthes 1977, 148). Ready-made, таким чином, є простором провокації: воно відмовляється від наміру і передає інтерпретаційну відповідальність глядачам.

Якщо автор скинутий з престолу, то хто тоді продукує сенс? Для Жака Рансьєра відповідь полягає в емансипації глядача. У книзі “Емансипований глядач” Рансьєр ставить під сумнів ідею, що мистецтво має спрямовувати чи виховувати свою аудиторію. Натомість він підтримує модель, у якій глядачі вже здатні до інтерпретації та рефлексії. “Не існує “правильного” прочитання, яке можна нав'язати, – пише він. «Акт перегляду сам по собі є творчим актом» (Rancière 2009, 13).

Ця перспектива також віддзеркалюється в ready-made. Пропонуючи об'єкти, позбавлені естетичної настанови чи чіткого наративу, ready-made вимагає від глядача активного конструювання значення. Традиційні інструменти інтерпретації – форма, стиль, іконографія – тут або відсутні, або іронізуються. Замість них глядач має покладатися на контекст, спекуляцію та діалог.

Натомість дослідник Борис Гройс пропонує свою перспективу. У книзі “Влада мистецтва” він стверджує, що “автор – це не той, хто робить об'єкт, а той, хто робить його видимим у певному контексті” (Groys 2008, 56). Думка Гройса особливо актуальна для розуміння творчості Дюшана, зокрема ретроспективної інституційної канонізації “Фонтану”. Спочатку відхилена Товариством незалежних художників у 1917 році – рішення, що ґрунтувалося на консервативній інтерпретації авторства та форми, ця робота згодом набула культового статусу значною мірою завдяки її неодноразовим виставкам та обговоренням у музейному та академічному контекстах. Повертаючись до його фрази про авторство, він наголошує, що й в тому числі кураторський відбір та

інституційне обрамлення тепер можуть слугувати основними агентами авторства – тими, хто вирішує, що увійде до архіву культури, а що залишиться виключеним. Ця траєкторія ілюструє, як інституційна валідація, а не авторські наміри, часто визначає, що вважається мистецтвом.

У цьому сенсі авторство стає розподіленим: це не поодинокий акт, а мережевий процес, в якому беруть участь художники, інституції, критики та аудиторія. Ready-made робить цей процес видимим. Він демонструє, що значення не фіксується творцем, а створюється спільно через системи дискурсу та відображення.

Таке визнання кидає виклик романтичним уявленням про мистецьких геніїв і замінює їх більш демократичним та більш конкурентним простором культурного виробництва. Воно також спонукає до роздумів про межі інтерпретації: якщо все залежить від контексту, чи можна щось виключити зі сфери мистецтва? І якщо авторство є спільним, хто несе відповідальність за надання сенсу, ідеї?

Ready-made реконфігурує авторство з моделі індивідуального творення на модель концептуальної номінації. Це робить автора не стільки володарем сенсу, скільки учасником ширшого культурного поля. Водночас він запрошує глядача стати інтерпретатором, взяти на себе роль сенсотворення за відсутності традиційних мистецьких орієнтирів.

Ця трансформація розширює значення у більш множинний, динамічний і нестабільний простір. Ready-made стає не лише об'єктом, але й пропозицією, не лише критикою, але й умовою. Саме цей новий стан уможливорює постмодерністські та сучасні мистецькі практики.

2.3. Роль ready-made у сучасних мистецьких практиках

Після дискусії про деконструкцію авторства та естетичного досвіду стає важливим дослідити, як концепція ready-made розвивалася у світі мистецтва

після Дюшана. Спочатку, як зазначалось попередньо, ready-made був радикальним жестом вибору звичайного об'єкта і оголошення його мистецтвом, що кидав виклик традиційним художнім нормам. Однак сьогодні цей жест глибоко вкорінився в сучасні мистецькі практики та інституції, ставши не стільки провокацією, скільки поширеним художнім підходом. У цьому підрозділі буде розглянуто, як художники Енді Воргол і Джефф Кунс переосмислили концепцію ready-made в культурному та економічному контекстах кінця ХХ - початку ХХІ століть. Завдяки своїм відмінним стратегіям Ворхол і Кунс перетворили ready-made з акту заперечення на метод культурного виробництва та репрезентації.

На думку дослідника Ваутера Еггінка, сутність ready-made полягає вже не в самому об'єкті, а в умовах, що визначають його мистецький статус (Eggink 2010, 212). Автор підкреслює перехід від естетичної трансформації до контекстуальної переоцінки, стверджуючи: “Помістивши знайомі об'єкти в нове середовище, самі об'єкти змінюються таким чином, що ми дивимося на них по-іншому і, відповідно, оцінюємо їх по-іншому” (Eggink 2010, 212). Цей концептуальний зсув є центральним для розуміння практик Воргола і Кунса.

Мистецький підхід Енді Воргола є яскравою ілюстрацією переосмислення ready-made в епоху механічного відтворення та споживацької культури. На відміну від ізольованого вибору об'єктів Дюшана, Воргол використовував методи масового виробництва, щоб перетворити повсякденні предмети на серійні мистецькі товари. Його знамениті “Коробки Брілло” (1964) (Додаток 6) яскраво ілюструють цю стратегію, представляючи об'єкти, візуально ідентичні до їхніх аналогів із супермаркетів. Аналіз Артура Данто у книзі “Трансформація буденності” звертається до цього парадоксу, припускаючи, що коробки Воргола підкреслюють недостатність лише естетичних критеріїв для розрізнення мистецтва і не-мистецтва. Він підкреслює: “Це залишає нас з об'єктами, які в іншому випадку неможливо відрізнити, один з яких є витвором мистецтва, а інший – ні” (Danto 1981, 135). Тобто Данто стверджує, що Воргол досягає цієї трансформації через контекст, а не через форму, роблячи коробки Брілло

метафорою, сформованою їхнім розміщенням у світі мистецтва, а не через їхню внутрішню естетичну цінність (Danto 1981, 140).

Метод Воргола виходить за межі простої концептуальної номінації. Використовуючи індустріальні процеси, такі як шовкографія та повторення, він усуває унікальний жест художника, підштовхуючи ready-made до промислової механізації. Бенджамін Бухло характеризує це як “відчужене виробництво” Воргола, зазначаючи, що Воргол замінив традиційні виражальні техніки систематичним, безособовим підходом (Buchloh 1989, 113). Ця зміна є не лише стилістичною, але й являє собою глибший рух від інтенційності та суб'єктивності до масового виробництва та споживання. Сам Воргол посилював цей деперсоналізований підхід, знаменито заявивши: “Я хочу бути машиною” і “Будь-хто міг би робити те, що роблю я” (Warhol 1975, 92). Ці заяви були не просто провокацією, а радше свідченням концептуальних засад Воргола, що перетворювали роль художника на роль промислового виробника. Його студія, відома як “Фабрика”, символізувала цю зміну, наголошуючи на повторенні та циркуляції, а не на оригінальності. Таким чином, Воргол поширив логіку Дюшана на мас-медіа, зробивши ready-made не просто об'єктом, а структурою серійної видимості.

Джефф Кунс ще більше переосмислив ready-made, помістивши його в контекст розкоші та видовища. На відміну від Дюшана, який обирає предмети повсякденного вжитку, Кунс створював складні скульптури, натхненні масово виробленими китчевими предметами, такий як «Собака з повітряної кульки» (Додаток 7). Його творіння, часто відшліфовані та ретельно сконструйовані, покликані спокушати та зачаровувати. У публікації “Ретроспектива ready-made” об'єкти Кунса описуються як “блискучі, нові та недоторкані, реліквії, які взагалі не жили” (Koons 2014, 86). Замість того, щоб порушувати мистецькі конвенції, Кунс повністю інтегрується в капіталістичний спектакль, створюючи роботи, які описуються як “гіпергладкі фігури з нульовими недоліками, об'єкти найвищої розкоші” (Koons 2014, 89). Цей процес перетворює ready-made на гіперестетизований товар.

Окрім простої естетичної привабливості, роботи Кунса містять більш глибокий філософський вимір. Привласнюючи та реконтекстуалізуючи об'єкти масової культури в елітних матеріалах, він звертається до форми освячення, перетворюючи буденні предмети на шановані артефакти. Як зазначає у самій роботі “Ретроспектива”, “Кунс освячує не лише живих істот, але й звичайні речі”, що дозволяє припустити, що придбані ним предмети стають сучасними реліквіями (Koons 2014, 91). Ізабель Гроу доповнює цю інтерпретацію, підкреслюючи стратегічну взаємодію Кунса з ринковими умовами, розглядаючи його творіння як алегорії власної ринкової вартості (Graw 2001, 151). Таким чином, Кунс висуває на перший план товарну природу сучасного мистецтва, а його твори балансують між знаковою пам'ятністю і концептуальною порожнечою, символізуючи розкіш, видовище і споживчі бажання (Graw 2001, 154).

Спільний розгляд Воргола і Кунса виявляє значну еволюцію ролі *ready-made*. Впровадження Ворголом масового відтворення перетворило оригінальний акт Дюшана на індустріалізовану культурну практику, тоді як Кунс підніс цей акт до естетики розкоші, переплітаючи його з механізмами капіталу та видовища. Обидва митці ілюструють перетворення *ready-made* з підривного авангардного акту на поширену, інституціоналізовану художню логіку.

Таким чином, сучасні мистецькі практики більше не розглядають *ready-made* як переривання, натомість вони приймають його як невід'ємну логіку та стратегію. На прикладі Воргола та Кунса бачимо, як *ready-made* перетворюється на невід'ємну частину самосвідомості, медіації та перформативності мистецтва. Їхні мистецькі зусилля провокують питання про ідентичність та роль мистецтва, коли звичайний об'єкт більше не потребує трансформації для того, щоб бути впізнаваним.

РОЗДІЛ 3. READY-MADE ЯК ФІЛОСОФСЬКИЙ І АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН

3.1. Онтологія та феноменологія ready-made

Ready-made кардинально зруйнував традиційні уявлення про предмети мистецтва, поставивши під сумнів їх онтологічні та феноменологічні межі. У даному контексті буде розглянуто що саме робить предмет – предметом мистецтва і як такі предмети сприймаються глядачами.

Саймон Дж. Евнін досліджує дане питання, чітко розмежовуючи естетичний та онтологічний виміри. Він наголошує на двох важливих питаннях: естетичній цінності звичайних предметів та метафізичному зв'язку між звичайним предметом і твором мистецтва, яким він нібито стає в процесі (Evrine 2013, 407). Таким чином, ready-made порушує важливе питання: чи є сам акт вибору художника справжнім творінням? Евнін розглядає онтологічну неоднозначність притаманну ready-made, запровадивши дві інтерпретаційні рамки: “читання з комою” та “читання з дефісом”. “Читання з комою” розглядає твір мистецтва як ідентичний звичайному предмету, тоді як “читання з дефісом” передбачає, що в результаті художньої номінації виникає новий, окремий предмет (Evrine 2013, 412). Ця дихотомія підкреслює основну онтологічну проблему, яку ставить ready-made, безпосередньо ставлячи під сумнів можливість художнього творення без фізичної зміни.

Розмірковуючи над аргументами Евніна стає зрозуміло, що твори Дюшана, такі як “Фонтан”, безпосередньо кидають виклик традиційним поглядам, згідно з якими існування об'єкта як мистецтва пов'язане з фізичною трансформацією. Евнін стверджує, що ready-made знаходиться на межі творення, де поєднуються матерія та форма, можливо, представляючи творіння лише думкою, словом або вибором (Evrine 2013, 414). Тобто в даному контексті ми осмислюємо мистецтво не як фізичний продукт, а як концептуальну дію.

Переходячи від онтології до феноменології, цінні перспективи відкривають ідеї Мартіна Гайдеггера. Дослідник розрізняє об'єкти, з якими ми стикаємося на практиці (“готові до використання”), та об'єкти, які ми спостерігаємо теоретично (“присутні”) (Heidegger 1962, 118-119). Реді-мейди змушують нас перейти від практичного до теоретичного залучення, спонукаючи глядачів свідомо інтерпретувати об'єкти, які зазвичай залишаються непоміченими в повсякденному житті. Гайдеггер підкреслює, що саме сприйняття передбачає інтерпретацію, припускаючи, що простий погляд на об'єкт передбачає глибші когнітивні процеси (Heidegger 1962, 190). Таким чином, Дюшан навмисно змінює наше звичне сприйняття, спонукаючи до рефлексивної взаємодії, а не пасивного спостереження.

Розвиваючи це феноменологічне дослідження, Марта Бускерк підкреслює роль глядача в сучасному досвіді мистецтва (Buskirk 2003). Наприклад, інтерактивні інсталяції Гонсалеса-Торреса роблять глядачів активними учасниками, залучаючи фізично глядачів до взаємодії з творами, посилюючи особисті та суб'єктивні переживання (Додаток 8). Розмірковуючи над аналізом Бускірк, ми бачимо, що традиція ready-made значно впливає на сучасне мистецтво, наголошуючи на залученні глядача, а не лише на пасивному спогляданні.

Таким чином, ready-made не тільки змінює онтологічний статус об'єкта мистецтва, але й переформатовує феноменологічний досвід сприйняття мистецтва. Він змінює сприйняття глядача від пасивного сприйняття естетичних якостей до активної участі в процесах інтерпретації. Це узгоджується з об'єктно-орієнтованою онтологією (ООО) Грема Гармана, де об'єкти мають приховані складнощі, які виходять за межі безпосереднього сприйняття — “більше, ніж їхні частини, і менше, ніж їхні ефекти” (Osrina 2019, 5). Філософія Гармана підкреслює внутрішню складність і приховану суть об'єктів, припускаючи, що реді-мейди мають шари значення, недоступні за допомогою простого спостереження або безпосередньої взаємодії. Глядач повинен активно

інтерпретувати і ментально взаємодіяти з об'єктом, щоб отримати доступ до його повної онтологічної складності.

У висновку, ready-made постає як трансформативне явище, яке переосмислює художню об'єктність і досвід глядача. Його онтологічна неоднозначність і феноменологічна глибина спонукають до постійного переосмислення, підтверджуючи його тривале значення в сучасному художньому дискурсі. Конфронтуючи усталені уявлення про природу мистецтва та сприйняття глядача, ready-made створює нові можливості для інтерпретації та взаємодії з мистецтвом, підкреслюючи концептуальні якості над фізичними.

3.2 Ready-made та культура споживання

Еволюція ready-made від радикального жесту до культурного феномену відображає глибокі перетворення, яких зазнали сучасні суспільства під тиском споживчого капіталізму. Якщо в попередньому підрозділі розглядалися онтологічні та феноменологічні питання, пов'язані з ready-made, то в цьому підрозділі увага зосереджується на тому, як ready-made перетинається з логікою культури споживання, знаковим значенням та масовим відтворенням. Використовуючи теоретичні рамки Вальтера Беньяміна та Жана Бодріяра, можна простежити, як ready-made об'єкти не тільки критикують, але й вбудовуються в механізми символічного споживання.

Есе Вальтера Беньяміна “Твір мистецтва в епоху механічного відтворення” є важливою основою для цієї дискусії. Беньямін стверджує, що механічне відтворення позбавляє твори мистецтва їх “аури”, унікальної присутності, яку вони колись мали в просторі та традиції (Benjamin 1969, 4). Аура, за визначенням Беньяміна, є “унікальним явищем відстані, хоч би якою близькою вона була” (Benjamin 1969, 5). Роботи ready-made є прикладом цієї втрати: масово вироблені предмети, коли їх представляють як мистецтво, відриваються від будь-якого ритуального чи історичного контексту. Вони більше не втілюють унікальність, а

стають доступними та відтворюваними. Розмірковуючи над цим, стає очевидним, що об'єкти ready-made Дюшана не просто вписуються в теорію Беньяміна, а доводить її до логічної крайності. Ready-made від самого початку активно заперечують ауру, припускаючи, що значення об'єкта виникає не з оригінальності, а з його реконтекстуалізації. Ця переорієнтація спонукає замислитися над тим, чи втрата аури демократизує мистецтво, чи, навпаки, свідчить про глибше заплутування в культурі споживання, де доступність може означати також поверхневу залученість. З одного боку, усунення аури дозволяє мистецтву охопити ширшу аудиторію, усуваючи елітарні бар'єри, які колись утримували мистецтво в сфері привілеїв. З іншого боку, така доступність ризикує розмити глибину залучення, зводити твори мистецтва до легко споживчих образів, а не до глибоких переживань. У суспільстві, яке рухається швидкістю і видовищністю, доступність мистецтва може парадоксально зробити його невидимим, поглинутим тією самою масовою культурою, якій воно колись прагнуло кинути виклик.

Аналіз Жана Бодріяра в книзі “Суспільство споживання: міфи та структури” розвиває цю критику. Він стверджує, що в сучасних суспільствах предмети функціонують не стільки через практичне використання, скільки як носії соціального значення. Споживання, за Бодріяром, є “системою комунікації, сукупністю знаків”, а не задоволенням матеріальних потреб (Baudrillard 1998, 61). У цій системі ready-made функціонують як чисті знаки. Вони цінуються не за свою матеріальну функцію чи естетичну майстерність, а за те, що вони символізують у культурних ієрархіях: участь в авангардних традиціях, іронічне відсторонення чи критичний погляд.

З цієї точки зору, ready-made — це не ізольований художній жест, а частина ширшої “мови” споживчого суспільства. Об'єкти циркулюють не як інструменти чи предмети першої необхідності, а як маркери ідентичності, відмінності та соціального статусу. Цей перехід відображає спостереження Бодріяра, що “ви ніколи не споживаєте об'єкт сам по собі... ви завжди маніпулюєте об'єктами як знаками, які вас відрізняють” (Baudrillard 1998, 61). Якщо замислитися глибше,

розуміємо, що початковий задум Дюшана кинути виклик художнім конвенціям тепер служить для посилення соціальних відмінностей через символічне споживання. Ready-made вже не є розривом, а впізнаваним, кодифікованим жестом на ринку мистецтва та в культурних інституціях.

Розширюючи цю логіку, Бодріяр у праці “Симулякри і симуляція” пропонує концептуальну основу для розуміння ready-made в умовах гіперреальності. Він визначає симулякри як репрезентації, що “приховують факт відсутності реальності” (Baudrillard 1981, 1). Ready-made роботи, коли їх безкінечно відтворюють, цитують у підручниках, музеях і виставках, більше не відсилають до первісного акту бунту. Воно стає симуляцією — моделлю авангардної критики, позбавленою своєї первісної підривної сили. Цей гіперреальний реді-мейд циркулює не для того, щоб зруйнувати, а щоб зберегти систему, в якій сама критика стає товаром.

Розмірковуючи над цим, стає очевидним, що сучасні зустрічі з ready-made часто відбуваються в замкнутому колі посилянь. Акт назвати пісуар мистецтвом колись був скандальним, сьогодні це інституціоналізоване знання. Ready-made як симуляція стає таким чином зручним підтвердженням, а не радикальним розривом. Ця втрата критичної дистанції ілюструє застереження Бодріяра, що симуляція “загрожує різниці між “справжнім” і “фальшивим”, “реальним” і “уявним»” (Baudrillard 1981, 1). У цьому сенсі ready-made є парадоксальними артефактами: вони одночасно сигналізують про підрив, підсилюючи ті самі структури, які мали підірвати.

Додаючи додаткового контексту, дослідник Зінченко, інтерпретуючи Бодріяра, підкреслює магічне мислення, що лежить в основі споживання: “багатство і достаток є лише накопиченням знаків щастя” (Зінченко 2009). Ready-made, позиціонований як шанований артефакт на арт-ринках та в інституціях, слугує одним із таких знаків культурної вишуканості та інсайдерського знання. Це не стільки об'єкт естетичного сприйняття, скільки закодований символ у ієрархії смаків. Більше того, Зінченко наголошує, що сучасне суспільство живе “під завісою знаків”, де сама реальність віддалена

через всюдисущість символічного посередництва (Зінченко 2009). У цьому світлі ready-made пропонує не повернення до матеріальної реальності, а глибше занурення в символічну гру. Це піднімає тривожну можливість того, що замість викриття ілюзій споживчого суспільства, ready-made стає ще одним шаром цих ілюзій, споживається не заради провокації, а заради статусу та ідентичності, які він надає.

Таким чином, траєкторія ready-made в споживчій культурі виявляє глибоку амбівалентність. Спочатку жест, спрямований на порушення естетичних та інституційних норм, ready-made став емблемою тієї самої споживчої динаміки, яку колись прагнув критикувати. Його шлях від пісуара Дюшана до повітряних собак Кунса уособлює перехід від розриву до видовища, від критики до товару.

3.3 Антропологічний вимір ready-made

Ready-made, хоча спочатку був частиною авангардного художнього дискурсу, виходить за межі мистецтва і зачіпає глибші антропологічні структури, що регулюють взаємодію людини з предметами. Щоб повністю зрозуміти вплив ready-made, важливо інтерпретувати його через антропологічну призму, де предмети не є просто речами, а вбудовані в складні соціальні, символічні та ритуальні системи.

З антропологічної точки зору, предмети рідко бувають нейтральними; вони є носіями соціальних відносин, культурної пам'яті та символічного значення. Марсель Мосс у праці “Дарунок” продемонстрував, що предмети в архаїчних суспільствах функціонують не просто як товари, а як “застави соціальних зв'язків” (Mauss 1990, 5). Подарунки ніколи не є безкоштовними; вони несуть зобов'язання, взаємність і створюють міцні соціальні зв'язки. У цьому світлі ready-made Дюшана порушує традиційний обіг предметів. Вилучаючи утилітарний предмет з його первісного соціального контексту і переосмислюючи його як мистецтво, Дюшан перериває традиційну функцію предмета і його відносне значення.

Відображаючи ідеї Мосса, ready-made можна розглядати як радикальний акт “відмови від дарування”: замість того, щоб зміцнювати соціальні зв'язки через використання предмета, Дюшан ізолює предмет, позбавляючи його традиційної взаємності та надаючи йому нову, неоднозначну соціальну роль. ready-made стає каталізатором іншого виду соціального обміну — такого, що базується не на матеріальній корисності, а на інтелектуальній та культурній провокації.

Клод Леві-Строс у праці “Структурна антропологія” ще більше збагачує цей аналіз, припускаючи, що людські культури структурують своє розуміння світу за допомогою систем знаків і символів, де об'єкти слугують посередниками значення (Lévi-Strauss 1963, 12). Згідно з цією точкою зору, повсякденні об'єкти є частиною ширшої символічної мережі, яка допомагає організувати людський досвід. Ready-made, перепозиціонуючи буденні предмети в нові семантичні рамки, виявляє та ставить під сумнів ці приховані структури. Він змушує глядачів зіткнутися з довільністю культурних класифікацій: те, що ми вважаємо “мистецтвом”, “інструментом” або “сміттям”, не є вродженим, а є конструйованим.

З цієї структуралістської перспективи, ready-made стає метаоб'єктом — відображенням процесу, за допомогою якого об'єкти набувають значення. Якщо замислитися глибше, жест Дюшана викриває крихкість і пластичність культурних кодів. Він наводить на думку, що значення не є фіксованим, а залежить від контексту, інтерпретації та інституційних рамок.

Альфред Гелл у праці “Мистецтво та агентство”, пропонує іншу перспективу. Гелл стверджує, що об'єкти мистецтва функціонують як “соціальні агенти”, здатні створювати ефекти та відносини між людьми (Gell 1998, 7). Ready-made, хоча й не відрізняється естетичною виразністю, має агентність саме тому, що провокує думки, діалог і навіть інституційні перетворення. Він впливає на глядачів, кураторів і сам світ мистецтва, викликаючи реакції, що переформатують культурний ландшафт.

Відображаючи теорію Гелла, ready-made можна розглядати не як пасивний об'єкт, а як активного учасника культурних процесів. Його агентність полягає в

здатності порушувати очікування, спонукати до переосмислення та породжувати нові форми соціальної та художньої взаємодії. У цьому сенсі ready-made виходить за межі своєї матеріальності, стаючи динамічним вузлом у культурних мережах.

Також варто згадати концепцію лімінальності Віктора Тернера, викладену в праці “Ритуальний процес”, який глибше прояснює антропологічне значення реді-мейдів. Тернер описує лімінальні явища як такі, що існують “між” усталеними структурами, характеризуються неоднозначністю та потенційною трансформацією (Turner 1969, 95). Ready-made займає саме цей лімінальний простір: він не є ані простим промисловим продуктом, ані традиційним твором мистецтва. Він існує у проміжній зоні, де розмиваються категорії і виникають нові значення.

Ця лімінальність наділяє ready-made трансформаційним потенціалом. Розмірковуючи над концепцією Тернера, реді-мейди в даному контексті функціонують як ритуальні об'єкти сучасності — інструменти, що ініціюють перехід від одного способу бачення і оцінки до іншого. Вони кидають виклик усталеним ідентичностям, заохочуючи глядачів прийняти неоднозначність, нестабільність і творчі можливості, притаманні перехідним станам.

Розширюючи ці уявлення, стає очевидним, що антропологічний вимір ready-made розкриває глибокі істини про людську культуру. Об'єкти ніколи не є просто неживими речами, вони беруть участь у постійних переговорах про значення, ідентичність і соціальну структуру. Ready-made, виводячи об'єкти з їх звичних ролей, виводить на поверхню ці приховані процеси.

Сучасне мистецтво продовжує черпати натхнення з цієї антропологічної спадщини. Художники-інсталатори, концептуалісти та практикуючі реляційні мистецтва часто використовують об'єкти не як естетичні засоби, а як носії соціального коментаря, культурної критики та інтерактивної взаємодії. Таким чином, ready-made є не просто історичною інновацією, а постійною антропологічною стратегією — засобом дослідження складних взаємозв'язків між людьми та їхнім матеріальним світом.

Отже, ready-made, якщо дивитися на них крізь антропологічну призму, виявляються потужним інструментом для розкриття та переформування культурних кодів, що структурують людське існування. Вони спонукають нас критично поглянути на предмети, що нас оточують, значення, яке ми їм надаємо, та ритуали, за допомогою яких ми орієнтуємося в матеріальному та символічному оточенні. Таким чином, жест Дюшана виходить за межі свого первісного контексту, пропонуючи міцну основу для розуміння динамічної взаємодії між предметами, культурою та людською творчістю.

ВИСНОВКИ

Це дослідження демонструє, що реді-мейд як художня стратегія радикально розширює межі простору самовираження автора. Дана художня практика переорієнтовує фокус з матеріального виробництва на символічну маніпуляцію існуючими об'єктами та контекстами. Вибираючи, перепозиціонуючи та переосмислюючи повсякденні предмети як твори мистецтва, реді-мейд відкриває новий вимір творчої автономії, де значення генерується не через форму, а через культурне втручання. Художник стає не стільки виробником об'єктів, скільки виробником значень, маніпулятором символічних структур, що формують людське сприйняття і соціальну реальність.

Для досягнення мети дослідження соціально-культурних і філософських передумов виникнення реді-мейду було проаналізовано контекст модернізму початку ХХ-ого століття. Було встановлено, що індустріалізація, фрагментація художньої традиції та концептуальна криза репрезентації створили простір для жесту Дюшана. Дослідження показало, що реді-мейд не був розривом з історією мистецтва, а свідомою реакцією на її вичерпання.

Розглядаючи завдання аналізу теоретичних засад реді-мейду, в дослідженні було проаналізовано праці Петера Бюргера, Бенджаміна Бухло та Тьєррі де Дюве. Було виявлено, що реді-мейд функціонує як концептуальна та інституційна інтервенція, яка ставить під сумнів автономність художнього об'єкта та зміщує акцент з матеріального виконання на номінацію та контекст.

Досліджуючи деконструкцію класичних естетичних категорій, таких як краса, смак та оригінальність, було звернуто увагу на філософію Вальтера Беньяміна, Жана Бодріяра та П'єра Бурдьє. Було виявлено, що реді-мейд дестабілізує естетичні ієрархії, діючи поза традиційними системами цінностей, викриваючи культурну та класову конструкцію судження.

У відповідь на завдання дослідити, як реді-мейд трансформує авторство, у дослідженні розглянуто теоретичні внески Ролана Барта, Бориса Гройса та Жака

Рансьєра. Аналіз продемонстрував, що реді-мейд децентралізує роль автора та відкриває процес знаходження сенсу для глядачів, кураторів та інституційних структур. Акт творення стає спільним та інтерпретативним, а не індивідуальним та експресивним.

Щоб дослідити, як реді-мейд впливає на сучасні практики, у дослідженні проаналізовано творчість Енді Воргола та Джеффа Кунса. Їхні художні стратегії показують, як логіка реді-мейду еволюціонує під тиском мас-медіа, спектаклю та консюмеризму. Механічні відтворювання Воргола та гіперестетизовані форми Кунса ілюструють трансформацію реді-мейду від авангардного жесту до мейнстрімної культурної структури.

Дослідження також виконало завдання інтерпретації реді-мейду з онтологічної та феноменологічної перспективи. Спираючись на філософію Гайдеггера, було показано, що реді-мейд зміщує досвід глядача від звичного, утилітарного сприйняття до рефлексивного споглядання. Об'єкт перестає функціонувати і замість цього розкриває механізми власного сприйняття.

Досліджуючи взаємозв'язок між реді-мейдом і культурою споживання, дослідження спиралося на теорії Беньяміна і Бодрієра. Було виявлено, що реді-мейд, колись жест опору, став частиною циклу символічного обміну, ілюструючи парадокс критики, поглинутої спектаклем.

Щоб розкрити антропологічний вимір готового об'єкта, в дослідженні були використані праці Мосса, Леві-Стросса, Гелла та Тернера. Дослідження виявило, що реді-мейд функціонує як ритуальний предмет, який опосередковує культурне значення, порушує традиційні ролі та розкриває символічну логіку, що лежить в основі повсякденної матеріальності.

Таким чином, реді-мейд — це не закритий історичний епізод, а радше тривалий і динамічний метод взаємодії з культурними, економічними та символічними реаліями сучасного світу. Він показує, що художня творчість у ХХ і ХХІ століттях дедалі більше визначається не винаходом нових форм, а переосмисленням існуючих матеріалів і контекстів. Реді-мейд підтверджує, що творити сьогодні означає втручатися, переосмислювати та трансформувати

символічні мережі, що структурують людський досвід. У цьому сенсі він залишається однією з найважливіших і найактуальніших художніх стратегій для критичного осмислення сучасної реальності.

BIBLIOGRAPHY:

1. Barthes, Roland. 1986. *The Rustle of Language*. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang.
2. Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press.
3. Baudrillard, Jean. 1998. *The Consumer Society: Myths and Structures*. Translated by Chris Turner. London: SAGE Publications.
4. Benjamin, Walter. 1969. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." In *Illuminations*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books.
5. Böhme, Gernot. 1993. "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics." *Thesis Eleven* 36 (1): 113–126.
<https://doi.org/10.1177/072551369303600107>.
6. Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translated by Richard Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press.
7. Buchloh, Benjamin H. D. 1989. "Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966." In *Andy Warhol: A Retrospective*, edited by Kynaston McShine, 33–56. New York: The Museum of Modern Art.
8. Bürger, Peter. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
9. Cabanne, Pierre. 1971. *Dialogues with Marcel Duchamp*. New York: Viking Press.
10. Danto, Arthur C. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
11. de Duve, Thierry. 1996. *Kant after Duchamp*. Cambridge, MA: MIT Press.
12. de Harnoncourt, Anne, and Kynaston McShine, eds. 1989. *Marcel Duchamp*. New York: Museum of Modern Art.
13. Duchamp, Marcel. 1966. "Talk Delivered at the Museum of Modern Art, New York, October 19, 1961." *Art and Artists* (London) 1 (4): 47.

14. Eccleshall, Bryan. 2015. "Thesis Extract on Duchamp's Fountain." *Bryan Eccleshall – Thinking Out Loud* (blog), December 31. <https://bryaneccleshall.wordpress.com/2015/12/31/thesis-extract-on-duchamps-fountain/>.
15. Eggink, Wouter. 2010. *The Reinvention of the Ready-Made*. Academia.edu. https://www.academia.edu/92287709/The_reinvention_of_the_ready_made.
16. Evnine, Simon J. 2013. "Ready-Mades: Ontology and Aesthetics." *British Journal of Aesthetics* 53 (4): 407–423. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayt033>.
17. Formis, Barbara. 2003. "Event and Ready-made: Delayed Sabotage." *Performance Research* 8 (4): 2–9.
18. Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, and David Joselit. 2004. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson.
19. Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
20. Goldsmith, Steven. 1983. "The Readymades of Marcel Duchamp: The Ambiguities of an Aesthetic Revolution." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42 (2): 197–208. <https://doi.org/10.2307/430663>.
21. Graw, Isabelle. 2001. "High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture."
22. Groys, Boris. 2008. *Art Power*. Cambridge, MA: MIT Press.
23. Heidegger, Martin. 1962. *Being and Time*. Translated by John Macquarrie and Edward Robinson. Oxford: Blackwell Publishers.
24. Iversen, Margaret. 2004. "Readymade, Found Object, Photograph." *Art Journal* 63 (2): 44–57. <https://doi.org/10.2307/4134520>.
25. Judovitz, Dalia. 2016. "Duchamp's Ready-Mades: Beyond the Dialectics of Art and Anti-Art." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*.
26. Kosuth, Joseph. 1969. *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*. Cambridge, MA: MIT Press.

27. Krauss, Rosalind. 1985. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press.
28. Lee, Nicole. 2014. *Painting at the Time of Its Fall: The Invention of the Readymade*. PhD diss., Royal Holloway, University of London.
29. Lévi-Strauss, Claude. 1963. *Structural Anthropology*. Translated by Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. New York: Basic Books.
30. Mattick, Paul. 1993. "Aesthetics and Anti-Aesthetics in the Visual Arts." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (2): 253–259. <https://doi.org/10.2307/431392>.
31. Matisse and Shchukin: A Collector's Choice - Albert Kostenevich. 1990.
32. Naegele, Daniel. 2005. "The Readymade: Duchamp's Thing." In *Particulars: Essays in Art and Design*, 71–85.
33. Ospina, Adriana. 2019. "Object-oriented Ontology: A New Theory of Everything by Graham Harman and Art Confusions." Conference paper. <https://www.researchgate.net/publication/356538318>.
34. Rancière, Jacques. 2009. *The Emancipated Spectator*. Translated by Gregory Elliott. London and New York: Verso.
35. Rubin, William S. 1992. *Dada, Surrealism, and Their Heritage*. New York: Museum of Modern Art.
36. Taylor, Michael R. 2009. "Marcel Duchamp's Nude Descending a Staircase [No. 2] and The 1913 Armory Show Scandal Revisited." *Archives of American Art Journal* 51 (3/4): 4–21.
37. The Editors of Encyclopaedia Britannica. 2019. "ready-made." *Encyclopedia Britannica*, September 10. <https://www.britannica.com/art/ready-made>.
38. The Museum of Modern Art (MoMA). 2025. "Readymade." Accessed April 11. <https://www.moma.org/collection/terms/readymade>.
39. Tomkins, Calvin. 1996. *Duchamp: A Biography*. New York: Henry Holt and Company.

40. Tomkins, Calvin. 1996. "Duchamp and New York." *The New Yorker*, November 25. <https://www.newyorker.com/magazine/1996/11/25/duchamp-and-new-york>.
41. Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company.
42. Warhol, Andy. 1975. *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

БІБЛІОГРАФІЯ:

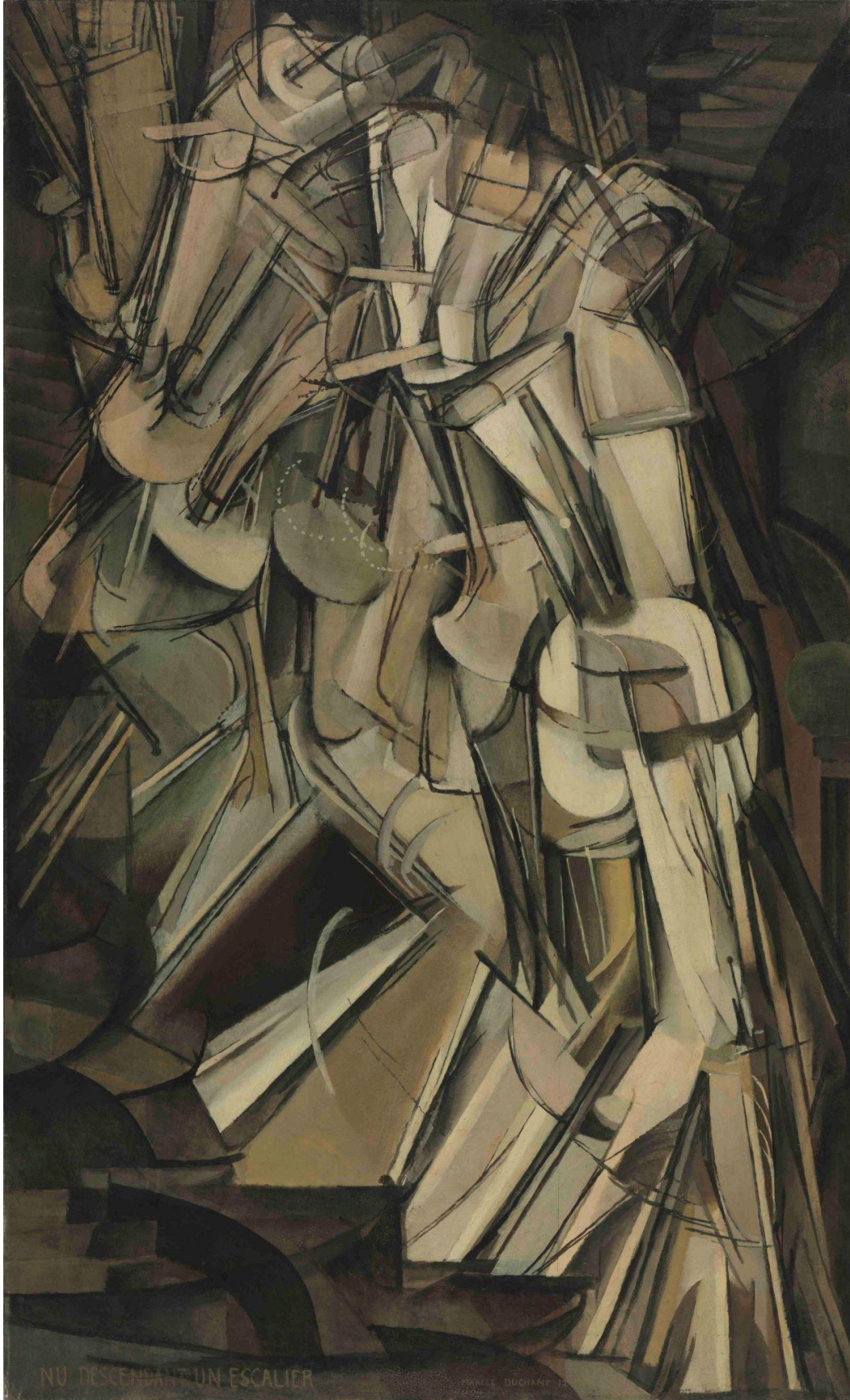
43. Артеменко, А. П. 2023. "Естетика як реалізація 'м'якої влади': експлуатація здатності сприйняття." *Філософські науки* 1 (93): 109–123.
44. Зінченко, Н.О. 2009. "Після Маркса: суспільство та споживання за версією Жана Бодріяра." *Гілея: Філософські науки*, no. 26.
45. Ортега-і-Гассет, Хосе. 1925. *Дегуманізація мистецтва*. Переклад з іспанської. Ukrlib. Accessed April 25, 2025. <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3814>.
46. Петькун, Світлана Михайлівна. 2006. *Етика й естетика: Навчальний посібник*. Київ.

ДОДАТКИ:

Додаток 1. Пабло Пікассо, *Натюрморт із плетеним стільцем*, 1912 р.



Додаток 2. Марсель Дюшан, *Оголена, яка сходить сходами №2*, 1912 р.



Додаток 3. Марсель Дюшан, *Колесо від велосипеда*, 1913 р.



Додаток 4. Марсель Дюшан, *Сушарка для пляшок* (також відома як *Bottle Dryer*), 1914 р.



Додаток 5. Марсель Дюшан, *Фонтан*, 1917/1960-і (авторська репліка) р.



Додаток 6. Енді Воргол, *Коробки Brillo*, 1964 р.



Додаток 7. Джефф Кунс, *Повітряна куля-собака (помаранчевий)*, 1994–2000 рр.



Додаток 8. Фелікс Гонсалес-Торрес, *Без назви*, 1991 р.

