



KAPITEL 6 / CHAPTER 6

REPRESENTATION AND LOGIC OF THE TRANSFIGURATION OF THE COMMONPLACE IN AMERICAN PHILOSOPHY OF ART OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ І ЛОГІКА ПЕРЕТВОРЕННЯ БУДЕННОГО В АМЕРИКАНСЬКІЙ ФІЛОСОФІЇ МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ

DOI: 10.21893/2709-2313.2021-04-10-014

Неспростовним фактом є те, що визначення мистецтва завжди буде актуальною темою для теоретиків та практиків цієї сфери. Сама ідея пошуку спільної характеристики, що могла б об'єднати всі твори мистецтва, виглядає фантастичною. Стаття «The Definition of Art» у Стенфордській енциклопедії з філософії розпочинається словами: «Визначення мистецтва суперечливе у сучасній філософії. Сама можливість для мистецтва бути визначеним вже викликає суперечки. Користь від філософського визначення мистецтва також є предметом дебатів» (Adajian, 2018).

Особливо чітко ця проблема була усвідомлена в американській традиції філософії мистецтва у період 50-60-их років. Тривала дискусія стала полем переосмислення самої ідеї мистецтва, що склалася у панівній тоді «традиційній» естетичній теорії. Так, ряд статей Поля Зіффа (Ziff, 1953), Моріса Вейца (Weitz, 1956), Уільяма Кенніка (Kennick, 1958), ранні роботи Джорджа Дікі (Dickie, 1969) — заклали теоретичні підвалини, що визначили розвиток філософії мистецтва другої половини ХХ сторіччя. Виступивши проти можливості визначити мистецтво на основі естетичних параметрів, представники традиції не тільки показали багатоманітний контекст вжитку слів «мистецтво» та «витвір мистецтва», що виходить далеко за рамки фізичної відповідності творів між собою. Вони також підважили функціональне поле вжитку цих слів, що на їхню думку, характеризувало мистецтво як таке.

У світлі ідей американських філософів мистецтва простежується рух до розширення значення слова «мистецтво» не тільки у вжитку стосовно артефактів (предметів людської діяльності) на позначення мистецтва, радше розуміння мистецтва як інтерпретативного методу, що варіюється залежно від предмету та контексту інтерпретації. Відтак мистецтво стає інструментом до перетворення буденного світу та його предметів у джерело нових смислів та ідей, часто без прямого на нього впливу.

Ключову роль у розумінні мистецтва виконує термін «репрезентація» як його концептуалізує у своїй філософії Артур Данто. Погляди Данто позначені витонченою аргументацією зі сторони інституційної теорії мистецтва і символічною теорією, що впливає зі складної семантичної природи художніх творів. На відміну від своїх попередників, філософ розуміє природу «репрезентації» не тільки у відтворенні образу одного предмету в іншому, що вживався раніше для окреслення імітаційної теорії мистецтва. Данто пропонує інше розуміння терміну, в якому репрезентація стає заміщенням, втіленням образу, що часто не має чуттєвого аналогу. Такий крок розширює вжиток



терміну «репрезентація» для розв'язання низки питань пов'язаних із класифікацією та поєднанням різних предметів як мистецьких.

Ми детально розглянемо як формувалася американська традиція філософії мистецтва другої половини ХХ сторіччя, що спричинила та аргументувала функціональне розширення вжитку терміну «мистецтво». Детально проаналізуємо теорію репрезентації Артура Данто. Через ключові статті та аргументи нон-есенціалістів та анти-есенціалістів, ми розкриємо інтелектуальний та художній контекст, у якому була започаткована яскрава традиція американської філософії мистецтва. Зосередившись на роботах Артура Данто, ми проілюструємо теоретичний зв'язок філософа з анти-есенціалістами та шляхи вирішення питань озвучених в їх текстах. Також ми розглянемо узгодження вплив символічної теорії Нельсона Гудмена та інституційної теорії Джорджа Дікі на принцип розуміння мистецтва у філософії Данто. Насамкінець, ми здійснимо поглиблений аналіз поняття «репрезентації», як воно сформоване у філософії Данто, та доповнимо його сучасними дослідженнями. Це дозволить нам оцінити перспективу подальшої розробки теми.

Анти-есенціалісти/Нон-есенціалісти

Інтелектуальний рух противників есенціалістської теорії з'явився у 50-их роках та активно розвивався у тематичних періодичних виданнях та текстах дослідників-представників американської філософії мистецтва. Він постав на знак критики традиційної естетичної теорії, що активно засуджувалася за спекулятивність та нормативізм. Особливо чітко цей спротив був виражений творах художників-неоавангардистів, які виступали проти естетичної теорії, радикально критикуючи її інституційну основу. Питання між мистецькою теорією та практикою вирішувалося методами аналітичної філософії, а особливо ретельно будувалися на поглядах Людвіга Вітгенштайна (періоду «Філософських досліджень»). Ці три ключові фактори виділяє дослідник Богдан Дземідок у своїй статті про противників есенціалістської теорії (Дземідок, 1997, с.17-18).

Можемо додати до думок дослідника, що анти-есенціалісти закидали естетичній теорії неспроможність до формулювання єдиної дефініції мистецтва, що відповідала б усім ситуаціям практичного вжитку терміну. Тим паче, що дати дефініцію мистецтву спроможні лише поодинокі експерти сфери, але не пересічний відвідувач музею сучасного мистецтва. У статті "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake"(1958) одного з піонерів анти-есенційної теорії в мистецтві — Уільяма Кенніка, можна зустріти приклад зі «Сповіді» Аврелія Августина, де філософ пише про час як щось самоочевидне для людини, аж поки її не попросять дати йому визначення (Августин, 1999, с.222). Так Августин підкреслював духовну складову часу та його зв'язок із пам'яттю та інтуїцією людини. Уільям Кеннік пропонує своє перефразування Отця церкви але в ужитку до мистецтва: «Ми досить добре знаємо, що таке мистецтво; лише коли хтось запитує нас, ми не знаємо. Біда полягає не в самих творах, а в концепції мистецтва» (Kennick, 1958, p.320). Приклади Августина та Кенніка підкреслюють інтуїтивну легкість, з якою кожен із нас без чітко артикульованого визначення «мистецтва» може в практичному вжитку



ідентифікувати твори.

Але Уільям Кеннік наводить приклад Августина для окреслення питання, пов'язаного з безпосередньою критикою естетичної теорії. Причиною для цього слугувала слабкі місця естетичної теорії, сформованої на принципах філософії романтизму як такої, що насамеред користується інструментами мистецтвознавства в інтерпретації художніх творів. Дослідник моделює сценарій, що спростовує водночас кілька підходів до визначення мистецтва:

*«Уявіть собі дуже великий склад, завалений речами та зображеннями всіх можливих типів: музичними нотами до симфоній, танців та гімнів, машинами, інструментами, кораблями, будинками, церквами та палацами, пам'ятниками, вазами, книгами поезії та прози, меблями та одягом, газетами, поштовими марками, квітами, деревами та камінням, музичними інструментами. Тепер ми скеровуємо когось зайти до цього складу та винести усі твори мистецтва, що там є. Людина безперечно зробить це з успіхом, але, визнають навіть прихильники естетичної теорії, вона не матиме вичерпного визначення мистецтва — спільного знаменника для всіх творів, оскільки такого визначення ще не знайдено. Тепер уявіть ту саму людину, яка заходить до складу аби винести звітти всі предмети з **формою означення**, або всі об'єкти **експресії**. Це точно збентежить людину, адже вона звикла легко впізнавати твір мистецтва, коли бачить його, але вона не має уявлення, що шукати, коли тебе попросили знайти всі предмети, в яких ти вбачаєш значення»* (Kennick, 1958, p.321-322).

Через перевертання процесу взаємодії глядача з твором, автор дає активному суб'єкту самостійно ідентифікувати твори мистецтва без обумовлених наперед правил. Цим Кеннік пропонує два аргументи проти естетичної теорії:

Перший зводиться до переконання прихильників естетичної теорії, що використовують одну назву до різних предметів мистецтва — це також передбачає їх спільну природу. Мова йде про спільну властивість для всіх предметів мистецтва, з переліку необхідних для виділення за принципом: *unum nomen; unum nominatum* (Kennick, 1958, p.319).

Друга помилкова передумова традиційної естетики полягає у впевненості, що без теорії мистецтва неможлива художня критика. Цей аргумент тяжіє до аксіологічної нейтральності філософії мистецтва.

Уільям Кеннік проводить читача проблемними місцями естетичної теорії, хоча його головний аргумент прихований у постановці питання та скеровує переглянути можливість ствердження класової спорідненості між предметами мистецтва. Надалі будь-який пошук дефініції мистецтва на основі спільного критерію, за яким предмети світу будуть визначатися як мистецькі, буде лежати поза творами.

Стаття дослідника завершується проголошенням неможливості віднайти есенціалістське вираження мистецтва, що буде слугувати ключем для ідентифікації творів мистецтва із їх наступною інтерпретацією. Натомість «відмова від пошуку спільного знаменника всіх творів мистецтва призводить до відмови від спроби вивести критерії критичної оцінки з природи мистецтва.



Традиційна естетика помилково вважає, що відповідальна критика неможлива без набору правил, канонів або стандартів, застосовних до всіх творів мистецтва» (Kennick, 1958, p.334). Цими словами закінчується не тільки стаття Уільяма Кенніка, але й ціла сторінка в історії мистецтва.

І якщо Кеннік лише побіжно згадує у своїй статті філософа Людвіга Вітгенштайна, коли говорить про класову спорідненість між предметами мистецтва, то його колега Моріс Вейтц у статті «The Role of Theory in Aesthetics» (1956) вже активніше посилається на поглядами австрійського філософа.

Стаття Вейтца має багато спільного з працею Кенніка, хоча й радикальніша у стосунку до естетичної теорії. На відміну від свого колеги, Вейтц пропонує нам наступний крок у бік деесенціалізації мистецтва та визнання його меж відкритими.

«Мистецтво» саме по собі є відкритим концептом. Нові умови (випадки) постійно виникають — безсумнівно, що виникатимуть і надалі; нові форми мистецтва, нові творчі рухи вимагатимуть, аби зацікавлені, переважно професійні критики, розширювали концепт мистецтва (для їх практик прим. автора). Прибічники естетичної теорії можуть і надалі закладати умови подібності творів, що ніколи не будуть достатніми для правильного застосування концепції. В "мистецтві" умови вживання терміну ніколи не можуть бути вичерпно перераховані, оскільки нові випадки завжди можуть бути відкриті або створені художниками, або навіть природою, яка може поставити нас перед вибором: розширити або закрити старий концепт, чи винайти новий» (Weitz, 1956, p.32).

Філософ вказує на прямий зв'язок між художниками-практиками та мистецтвознавцями-теоретиками, що завжди перебуватимуть у прямій залежності один від одного. Кожен крок однієї сторони спричинятиме крок іншої. Але, очевидно, що в стосунку до мистецтва нам простіше уявити існування художніх творів без теорії, ніж навпаки. Теорія стає необхідною тоді, коли мова йде про зміну концепту мистецтва, його розвиток або порівнянні різних традицій між собою.

Процес думки про твір породжує нові випадки, залежності та відчуття, які підкріплюють один концепт й протирічать іншому. Моріс Вейтц пропонує аргумент відкритого концепту мистецтва, що звільнить нас від пошуку дефініції мистецтва, відмовившись від визнання самої можливості його існування.

У статті Вейтц відкрито посилається на пізнього Вітгенштайна та його «Філософські дослідження» (1953). При порівнянні різних творів мистецтва між собою, ми не побачимо спільного класового критерію, але ми помітимо їх функціональну спільність. Таку ж спільність, яку бачив Вітгенштайн між іграми, що розкривається у 66-ому фрагменті «Філософських досліджень»: «Пригляньмося, наприклад, до процесів, які ми називаємо «іграми». Я маю на увазі настільні ігри, гру в карти, у м'яча, спортивні ігри і т. д. Що в них усіх є спільне? — Не кажіть: «Вони повинні мати щось спільне, а то б не називалися «іграми»,— а подивіться, чи є в них усіх щось спільне.— Бо як ви придивитися



до них, то хоч не побачите нічого спільного для них усіх, зате побачите спорідненість, подібність, і не одну, а цілий ряд» (Вітгенштайн, 1995, с.121).

Відкрита концептуальна форма, яку декларує Вейтц, і стає на думку дослідника спільною особливістю, що впливає з природи мистецтва. Натомість порівняння мистецтва з мовними іграми прокладає шлях до розуміння його як функції вжитку.

«Прадавні мистецькі твори, як відомо, виникли задля потреб ритуалу, спершу магічного, потім релігійного. І тут вирішальне значення має той факт, що цей ауратичний спосіб буття мистецького твору ніколи не позбавляється до кінця своєї ритуальної функції» (Беньямін, 2002, с.60) – говорить Вальтер Беньямін у центральній для теорії мистецтва статті «Витвір мистецтва у часи його технічного відтворення». За словами філософа, ця ритуальність мистецтва змінює функціональне поле, стає інструментом самоусвідомлення буржуазного суспільства. Можемо припустити, що ритуальність і є смисловою грою або можливістю її впізнати, про що говорить нам Вітгенштайн. Тоді задача сучасного мистецтва може бути розглянута як інструмент соціальної саморефлексії.

Анти-есеціалісти зробили сміливе протиставлення естетичній теорії, зруйнувавши усталені моделі розуміння моделі мистецтва за універсальними зовнішніми зв'язками, інтенцією створення та символічною природою мистецтва. Їх аргументи насамперед показують, що гнучка дефініція мистецтва вимагає шукати глибшого зв'язку між мистецькими творами, що може бути постульовано або з функціонального поля вжитку слова на означення предметів, або ж того, як і ким це функціональне поле регулюється.

Інституційна теорія

Невдовзі після виходу статті Морітца, група авторів починає формувати інституційну теорію мистецтва. Покладаючись на аргумент відкритого концепту мистецтва, запропонованого раніше, вони вибудовують нову функціональну модель, в центрі якої постає концепт мистецької інституції. Ця нова теорія дозволяє досліднику переключити увагу з мистецького твору як самодостатньої реальності на контекст його експонування, де основною легітиміційною силою виступає, інституція мистецтва.

Згідно з поглядами апологета інституційної теорії Джорджа Дікі, "інституцію" належить розуміти не як суспільство, групу чи корпорацію. Це "встановлена практика", заснована на сукупності відомих умов, прийнятих різними інстанціями та діячами художнього світу: художниками, критиками, філософами мистецтва, істориками та кожним, хто вважає себе причетним до цієї сфери (Dickie, 1974). Достатнім доказом причетності є володіння знаннями та досвідом у художній області, до якої нас відсилає твір, аби претендувати на легітимність в очах глядача. З такої точки зору, людина може бути включена в інституцію, поділяючи колективний досвід легітиміції та суверенізації окремого художнього твору, художнього жесту, стейтменту, дискурсу або інституції, що їх представляє.

У статті, присвяченій висловленню своєї позиції щодо дефініції мистецтва, Джордж Дікі робить спробу визначити мистецтво та його предметне поле через



процес ідентифікації твору. Так, «в описовому сенсі предмет мистецтва є (1) артефактом, (2) якому суспільство або суспільна субгрупа надала статус або зробила кандидатом на визначення (предметом мистецтва - прим. автора)» (Dickie, 1969, p.258).

Визначення говорить про надання статусу кандидата на оцінку, і нічого не говорить про фактичне оцінювання. І це залишає відкритою можливість для всіх предметів, які з будь-якої причини не оцінюються. Отже, будь-що може стати мистецтвом — це відкрите поле, що може включити у своє «коло» будь-який предмет світу, що проходить затвердження представниками мистецтва.

Підхід Джорджа Дікі, хоча й явно, спрямований проти теорії Вейтца, але все ж перетинається з нею у багатьох питаннях. Головна різниця між поглядами дослідників полягає в підкресленні значення мистецького твору, «артефакту», отже і його статусу «експанованості». Натомість закріплення статусу «мистецького» є радше соціальною складовою «мистецтва» (Dickie, 1969, p.253). Границі мистецтва, за визначенням дослідника, відкриті та формуються на основі теорій та практик актуальних для ситуації мистецтва в певному суспільстві.

Мистецтво має «кругову» форму, кожен твір прокладає можливість для наступного твору бути визнаним як мистецький на основі знайдення спільних ознак. Цей зв'язок може бути нелінійним, та все ж вибудовує функціонування кругової поруки між предметами мистецтва та художніми практиками, в умовах яких вони створенні.

Приналежність до мистецької інституції характеризується включеністю до ритуалу, що ідентифікує та інтерпретує певні об'єкти як мистецькі. Але варто мати на увазі, що ХХ-е сторіччя продемонструвало зріст інституційної «багатосхаровості», що говорить про функціональне розширення поля мистецтва як всередині себе, так і в житті суспільства.

Інституційна теорія зручна, коли мова йде про соціальну складову мистецтва: про зв'язки художників та галерей, робіт та історії мистецтва. Але ця макроскопічна перспектива не відповідає на питання про те, як відбувається ідентифікація художнього твору на персональному рівні, які сили, знання та відчуття залучаються до інтерпретації, та що в різноманітній природі мистецьких творів зв'язує їх під загальною назвою «мистецтво».

Теорія репрезентації

На відміну від Морітца Вейтца, Дікі відводить, хоч і не дає прямого визначення мистецтва, інструментальну роль навіть естетичній теорії з її нормативізмом, якщо контекст потребує такої апеляції для характеристики твору. Дікі не бере до увагу лише чуттєву природу творів мистецтва, як це робить Вейтц. Філософ знаходить родову спільність мистецтва через поняття «артефакт», тобто зробленого або створеного людиною. Другим критерієм «мистецькості» є включеність «артефакту» як предмету мистецтва в «інституцію».

Натомість, Артур Данто уникає визнання дефініції мистецтва у полі соціального дискурсу. Оминаючи «соціології мови» у дослідженні слововжитку термінів «мистецтво» і «мистецький твір», філософ заглиблюється у принципи



функціонування художнього твору, аби віднайти там основу для побудови майбутньої дефініції мистецтва.

Філософія Артура Данто стрімко входить у американський філософсько-мистецький дискурс 60-их років. Статті «Artworld» (Danto, 1964), Artworks and real things (Danto, 1973) та більш зрілі праці «The Transfiguration of the Commonplace» (Danto, 1981), та навіть посмертно-опублікована «What art is» (Danto, 2013), відсилають до питання класифікації предметів мистецтва та самої його дефініції. Заграючи у перших статтях із інституційною теорією, Данто все ж зосереджується на інших властивостях предметів мистецтва, що постають при залученні терміну репрезентації.

Теорія імітації, на основі якої сформувалася традиційна естетична теорія, пояснює Данто, є надзвичайно потужною теорією, що пов'язує безліч причинно-наслідкових явищ, зв'язків та оцінок творів мистецтва, що привносить дивовижну єдність у мистецький простір. (Danto, 1964, p.572). Головним критерієм для цієї теорії є співвідповідність між образом та реальною річчю, до якої цей образ надсилає. Цю здібність мистецтва до відтворення можна узагальнити як «репрезентацію», що спроможна на те, щоб змінити (transfigure) статус реальних речей.

Історія вжитку слова «репрезентація» давніша за сам термін, та на відміну від латинського слова «re-praesentativus» (повторно-представлений), сягає корінням давньої Греції та перших зафіксованих спроб теоретизації мистецтва Платоном. Філософ задавався питанням про різницю між тим, що складає мистецтво, та реальністю, яку воно наслідує. Визначивши формальний характер зображення, Платон описав негативний статус міметичного мистецтва. Але філософ апелював до мистецтва лише як відтворення реальних предметів світу, їх наслідування. Натомість Артур Данто підмічає й інший, другий критерій «репрезентації», що стосується «репрезентації» як заміщення.

Аби проілюструвати складність та соціальну природу терміну «репрезентація», Данто наводить приклад діонісійської містерії, де, згідно з ритуалом, Діонісій має перевтілитися у святкуваннях. І якщо це буде лише репрезентація першого типу, де Діонісій репрезентуватиметься лише за допомогою масок, ідолів й інших спроб чуттєвого втілення, ритуал не буде вважатися вдалим. Натомість ритуал передбачає репрезентацію другого типу, де образ Діонісія впливає на відчуття реальності еллінів — трансформує її (Danto, 1981, p.19). Те, що один об'єкт, зроблений людиною чи ні, в певному контексті репрезентує інший об'єкт (в обох сенсах репрезентації), має бути соціально прийнятим, аби ритуал відбувся. І мова йде не лише про конвенційну складову мистецтва, хоча така безперечно має місце, скільки про можливість суб'єктів у фактичному розумінні функціонування даної репрезентації.

Репрезентація оголює питання взаємостосунку між реальністю та мистецтвом. Вона визначає взаємостосунок між змістом, вираженим твором мистецтва і способом вираження, за допомогою якого художній твір окреслює реальність, зовнішню у стосунку до твору. За словами дослідниці Наталії Смолянської репрезентація: «...позначає взаємостосунок між формальними якостями та тим станом речей, до якого вона надсилає. Репрезентація



стосується функціональної складової уяви, вона турбується про те, аби перевести в область чуттєвого досвіду певний зміст, і для цього їй потрібний провідник» (Смолянська, 2014, с.79).

На відміну від відображення предмету, репрезентація є відокремленою від предмету, до якого надсилає. У той же час відображення має прямий стосунок до свого референту. Вона виказує свої властивості лише в тій мірі, в якій відрізняється від першообразу – зазначає Ганс Гадамер у праці «Істина та метод». «Його власна функція полягає не в рефлексії порівняння та розрізнення, а в тому, що воно ґрунтується на власній схожості й вказує на відображуване, тобто реалізується через самозняття» (Гадамер, Істина і метод, с. 134). Визначення відображення, дане Гадамером, дозволяє нам краще усвідомити автономність від свого референту, якою володіє репрезентація. Так само, як і образ предмету, що лежить в її основі, репрезентація стверджує своє існування через розрив із референтом. Вона існує через ствердження своєї автономії в акті чуттєвої фіксації образу в предметі.

У статті «The Artworld» (1964) Артур Данто вживає термін «репрезентація» так, що питання про історичне та традиційне становлення мистецтва є передумовою для теоретичного обґрунтування для сучасних творів. Мова йде про **сократичну** та **шекспірівську** традиції, як їх називає філософ. У той час як сократична традиція теоретизування мистецтва засуджувала останнє за множення хибних форм, теорія репрезентації навпаки стверджує їх рівність із усіма продуктами людського «техне»: *«Згідно цієї теорії (теорією репрезентації), твори мистецтва повертаються до виру речей, з яких їх намагалася вигнати сократична теорія (імітаційна теорія): хоча твори мистецтва не більш реальні за продукти праці теслі, все ж вони точно не менш реальні. Постімпресіоністи взяли перемогу в онтології»* (Danto, 1964, р. 574). Тут Данто наполягає на онтологічній повноті предметів мистецтва, що визначається далеко не їх імітативними або ж естетичними можливостями, а радше їх репрезентативним новаторством. «Щоб побачити щось як мистецтво, потрібно щось, що око не може засудити — атмосфера теорії мистецтва, знання історії мистецтва: світ мистецтва» (Danto, 1964, р. 580).

Не полишаючи прикладів історії мистецтва, давайте детальніше зупинимося на тому, як це питання вирішується у мистецтві авангарду, де натуралістська теорія майже повністю (окрім сюрреалізму) поступилася іконографічній репрезентації та підсилила значення мови (тексту) у аналізі референційної природи мистецтва. З досягненнями авангарду, ці структурні зміни привели до руйнування лінійного формату перспективи, зміщення та поєднання різних планів, пише Наталія Смолянська» (Смолянська, 2014, с.81).

Ілюстративною тут є умовність геометричного простору двовимірного полотна до формалізації репрезентації об'єктів тривимірного світу – предмету дослідження кубістів. У зв'язку із цим дослідниця згадує викладену у 1902 році теорію "репрезентативного простору" Анрі Пуанкаре: «Репрезентація на площині завжди є умовністю, має відповідати системі координат, заданих геометричними умовами. Звідси можна зробити висновок, що 1) художнє зображення – завжди умовність, пов'язана з традицією відтворення



«репрезентативного простору», 2) можливо представити багатоманіття геометричних просторів, відповідно до багатоманіття систем координат»(переклад взято з тексту Смолянської) (Смолянська, 2014, с.82). Це також працює на користь конвенційної форми прийняття та інтерпретації художнього полотна, геометрія якого не тотожна реальному світу, тому зображення та його прочитання представляють собою умови формалізації закладеної у нього референції. Збігом є не тільки осмислення простору як "репрезентативного", що робить Пуанкаре, але й взагалі вербальна контекстуалізація простору в мистецтві, що супроводжується у текстах художників, які стають необхідним супроводом до карколомних змін у способах змалювання реальності.

Існує кілька способів, через які репрезентація знаходить спільний зв'язок зі предметами до яких вона реферує, це: денотація, депікція та екземпліфікація. Вони позначають складний референційний зв'язок, що створює структурну мову мистецтва, на чому і зосереджує свою увагу Нельсон Гудмен у своїх працях «Language of art» (1976) та «Ways of Worldmaking» (1978). Філософ універсалізує репрезентацію як центральну умову функціонування мистецтва в форматі холичної мережі, де будь-яка референція належить до більшої та складної символічної системи, а припущення по об'єктивність уявлення про реальність має сумнівний характер. Людина належить до реального світу, який намагається віднайти. Саме тому, будь-яка субстанція змісту до свого оприявлення має зв'язок із реальністю, аж поки не буде змінена структурами розуму, для яких вона сама слугує причиною(Смолянська, 2014, с.85).

Погляди Гудмена мають прямий вплив на Данто. Можна сказати, що вони теоретично резонують між собою, і пізніша діалогічність їх текстів є тому прямим підтвердженням. Але у цій статті наша увага зосереджена на тому, як концепція «світу мистецтва» Данто, логічно впливає з дискусії нон-есенціалістів та встановлює репрезентацію як центральне поняття у визначенні та розумінні мистецтва.

Термін репрезентація акцентує стосунок до висловлюваного факту як вираження, що говорить про щось, описує щось (*aboutness*). За відсутності міметичного зв'язку між знаком та означуваним ця функція перекладається на теорію репрезентативного простору художнього твору, обумовлену традицією та історією мистецтва, в якій цей зв'язок побудований. Пізніше це питання буде ширше розбудовано в теорії «візуальної культури», хоча сам механізм, за яким предмети мистецтва набувають свого смислу, вже ретельно обґрунтований Артуром Данто.

Інституційна теорія мистецтва, що подібна за аргументами функціонування мистецтва, хоч і не відхиляється Данто напряду, всеж виконує більш опосередковану роль. Саме інтерпретація твору внаслідок його інтенціональності займає центральне місце. Вона є причиною репрезентаційної природи мистецтва, та можливістю на здобуття та побудову нових смислів в опануванні та розумінні реального світу людиною. Лише через вираження предметів мистецтва поміж предметів реального світу, ми надаємо їм змісту, а як наслідок, розуміємо ті нюанси, завдяки яким, таке вираження взагалі є



МОЖЛИВИМ.

Висновки

В цій статті ми проаналізували, як порушення питання про дефініцію мистецтва дало поштовх до переосмислення самого мистецтва, зокрема новаторських форм неоавангардизму. Перевівши увагу від творів мистецтва як чуттєвих предметів, що викликають особливий тип досвіду, американські філософи зосередилися на функціональних особливостях творів мистецтва, на їхніх контекстах, соціальній ролі та зв'язку із минулою традицією. Замість спроби віднайти задовільне тлумачення мистецтва, філософи дійшли висновку, що мистецтво і критика здатні функціонувати без одного єдиного визначення. Ці висновки спричинили появу інституційної теорії мистецтва, та пошуку інших трактувань мистецтва, які засновані на внутрішніх зв'язках між мистецькими творами, а не на відношенні мистецького твору та реальності.

З'ясували, що теорія Артура Данто сформована в дискурсі нон-есенціалізму, була орієнтована на віднайдження спільного в природі мистецтва через дослідження притаманної йому здатності до означення. Саме в цій функціональній складовій мистецтва філософ знаходить можливість тематичної інтеграції різних предметів мистецтва до спільного знаменника. Термін «репрезентація» об'єднує одночасно і здатність художнього твору позначати щось, надсилаючи до нього прямо чи опосередковано, але також і здатність твору мистецтва заміщати щось, переймати на себе його образ та виконувати його роль. Але останнє можливо за конвенційної впевненості у можливості такої репрезентації, яка підкріплена художніми теоріями.

Репрезентація стає передумовою для будь-якого предмету реальності стати предметом мистецтва. Натомість мистецтво стає інструментом трансформації світу, банального та буденного, у нових способах структуризації смислів людської уяви. І в цьому сенсі, тексти Данто роблять велике відкриття у полі теорії мистецтва, що не тільки підважує спосіб оприявлення та синтезування нових смислів, але й плинність наших уявлень про зв'язок між людською свідомістю та зовнішнім по відношенню до неї світом.

Подальше дослідження репрезентаційної природи мистецтва дозволить краще розуміти його поле, роль, та можливості. Це питання прямо стосується зв'язку філософії та мистецтва, але не спонтанно-сприятливих філософських трактувань, а самонаправленої інтелектуальної форми, складної та повної темних місць. Пошук дефініції мистецтва не зарадить звичайним глядачам, що легко орієнтуються і без неї. Саме тому це питання лежить у площині філософії мистецтва. Така логіка більше не ставить під сумнів спільність між мистецтвом та філософією.