

ТЕОРЕТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 7.01:32.019.5

І. А. Бондаревська, д-р філос. наук, проф.
Національний університет "Києво-Могилянська академія"
вул. Григорія Сковороди, 2, Київ, 04655, Україна
bondarevska@gmail.com

МЕЖІ МИСТЕЦТВА

У статті розглянуто питання розмежування мистецтва і немистецтва як актуальне для сучасної культури. Аналіз здійснено з погляду на номіналістичну теорію Тьєррі де Дюва, в якій висунуто ідею імені мистецтва як перформативу, що здійснює досліджуване розмежування. Сам акт іменування регулюється естетичним судженням, яке зберігає свої традиційні характеристики і функції, але змінює сам предмет. Наша мета – перевірити ці теоретичні припущення. На підставі аналізу ми доводимо, що перформативна сила іменування мистецтвом обумовлена не естетичною природою судження, а соціальними та культурними чинниками, а судження про мистецтво і судження про красу є відмінними за своєю суттю. Причому судження "це – мистецтво" належить розглядати як політичне, оскільки воно регулює не лише розмежування мистецтва і немистецтва, але й розмежування соціальних позицій та прав на судження.

Ключові слова: Тьєррі де Дюв, межі мистецтва, мистецтво, немистецтво, естетика, політика, мистецтво як соціальна система, естетичне судження.

Постановка проблеми. Словосполучення "межі мистецтва" може здаватися таким, що конфліктує з наявною ситуацією, адже очевидно, що сьогодні мистецтво не має меж, в тому сенсі, що все може бути мистецтвом. Проте таке твердження, як виявилось, є не зовсім точним. Бельгійський теоретик Тьєррі де Дюв звертає увагу на інше: будь-що дійсно може бути мистецтвом, проте не все стає мистецтвом [7, с. 81]. Таким чином, ставиться питання про механізм розмежування мистецтва (що може бути мистецтвом, а що ні). Суть і підстави цього розмежування були, імпліцитно, в центрі дискусій про дефініцію мистецтва в англо-американській філософії другої половини ХХ ст. І дійти згоди в цьому питанні не вдалося. Але очевидним залишається – не все стає мистецтвом. Отож, хтось здійснює відбір і покладає межу. Хто це? На які підстави посилається? І яку мету переслідує?

Аналіз досліджень і публікацій. У 1964 році, переймаючись розв'язанням питання про межу між мистецтвом і немистецтвом, Артур Данто висуває гіпотезу, яка дає початок інституційній теорії. Він стверджує, що межу мистецтва визначає "мистецький світ" шляхом досягнення внутрішнього консенсусу [9]. Суть у тому, що ми не можемо шукати те, що розмежує мистецтво і немистецтво, в самих об'єктах, все залежить від згоди комунікуючих суб'єктів. Відтак відповідь на питання "де пролягає межа?" потрапляє в залежність від суб'єктивних оцінок і домовленостей, отже, стає проблематичною. Перехід від немистецтва до мистецтва чинить опір описанню, проте його можна легко констатувати як факт. Майже в цей самий час французький соціолог П'єр Бурдьє намагається описати механізм переходу (розмежування) і проголошує, що він реалізується як привласнення специфічного погляду, навички спостерігати мистецькі об'єкти не так, як ми спостерігаємо буденні речі, і що ця навичка є культивованою певними соціальними інституціями, ритуалами, мовою [2]. Паралельно німецький теоретик Ніклас Луман формулює проблему описання феномена межі як методологічну проблему: ми не можемо спостерігати межу і перехід як процес, оскільки існують лише дві можливі позиції спостереження – ззовні та зсередини. Межа з'являється як результат рефлексії різних станів у самоспостереженні [10]. Я бачу об'єкт як немистецький, потім вже бачу його як мистецький, і таким чином з'являється межа. Якщо йдеться не про зміни в об'єкті, а про зміну погляду на об'єкт, то така операція залишається для дослідника невидимою. Не існує *третього* погляду для відстежування переходу. "Оперативна замкненість систем" не

припускає цього. Межа з'являється *post factum*, отож її існування можна лише констатувати. Правда, доступними для дослідження залишаються умови, за яких з'являється мистецький погляд на речі, і в цьому напрямку, власне, відкриваються певні теоретичні перспективи. Тьєррі де Дюв пішов далі констатації існування інституційних системних чинників і поставив питання про роль мови і судження у процесі перетворення речі на мистецький об'єкт. Не контексти і структури, а спосіб іменування має наблизити нас до розуміння ключового моменту у конституюванні "початку" мистецтва: від якого моменту і завдяки якому чиннику відбувається перетворення (розмежування мистецтва і простої речі). Якщо мистецькі інституції і ритуали підтримують певний погляд на речі, то смисл і значення їхнього існування задається мовними практиками. Завдяки теорії де Дюва у центр дискусій про мистецтво потрапляє акт іменування мистецтвом. Це означає, що достатньо назвати об'єкт мистецтвом, щоб він перетворився на мистецький твір? Якою мірою виправданим є такий підхід?

Мета статті полягає в тому, щоб перевірити основну тезу де Дюва і довести, що перформативна сила іменування мистецтвом обумовлена не естетичною природою судження "це – мистецтво!", а соціальними та культурними чинниками, від яких сам дослідник намагається відсторонитися.

Виклад основного матеріалу дослідження. "Мистецтво", відповідно до теорії де Дюва, належить тлумачити не в епістемологічному, а в перформативному значенні. Фраза "це – мистецтво!" не відображає якостей об'єктів, не виражає прихованої в них сутності або універсальної сутності мистецтва. Вона належить до розряду тих тверджень, які започатковують існування чогось з моменту, коли з'являється це твердження. Останнє завжди має певного суб'єкта – знавця, митця, любителя мистецтва, які володіють різними шансами на те, щоб бути почутими, проте спираються у своїх судженнях фактично на одне й те саме – на власний внутрішній "музей", який включає всі випадки особисто здійснених суджень, які в сукупності редукують суб'єктивну непередбачуваність іменування. Де Дюв наголошує, що саме акт іменування є ключовим, оскільки він перетворює об'єкт на твір [7]. Запозичуючи основну ідею у Марселя Дюшана ("живописний номіналізм") [6], він проектує її на все мистецтво, що є, на наш погляд, цілком правомірним. Якщо існують два абсолютно ідентичних об'єкти, проте лише один з них є мистецьким твором, має бути позначення того, що річ належить

спостерігати як мистецький твір. Це може бути слово. Але це також може бути контекст експозиції твору – галерея, журнал, заява критика. Вони функціонують як матеріалізоване судження "це – мистецтво". Отже, іменування мистецтвом позначає момент переходу, початок існування об'єкта як мистецтва. Слово ж "мистецтво" набуває значення перформера, який не розкриває, а встановлює існування кордонів.

Щоб розібратися з тим, що є продуктивне і що спірне в цій теорії, скористаємося допомогою кіно. Воно, сподіваємось, дасть нам наочну модель для верифікації теоретичних міркувань. Таку модель, на наш погляд, знаходимо у фільмі "Національний гімн" (перший епізод серіалу "Чорне дзеркало" – Charlie Brooker & Otto Braturst, 2011). Його сюжет якнайкраще підтверджує перформативну силу твердження "це – мистецтво", але спростовує інші аспекти теорії. Сам сюжет дуже далекий від мистецької проблематики, але він допомагає майже фізично відчувати межі між мистецтвом і немистецтвом через те, що дає можливість чітко відслідкувати зміну ставлення до однієї події внаслідок самого лише оперування словами.

Фільм розповідає кримінальну історію і спочатку апелює лише до наших моральних почуттів. Невідомий злочинець чи терорист влаштує грандіозне медійне шоу. Він викрадає юну представницю королівської родини – всенародну улюбленицю (алюзії на принцесу Діану цілком доречні), та вимагає, щоб прем'єр-міністр країни зробив певні дії в обмін на її життя. Відео злочинців з'являється в Мережі і транслюється по телебаченню. Дівчина, захищаючись від сліз, зачитує вимоги викрадачів. Висунуті вимоги шокують усіх. Прем'єр-міністр повинен здійснити статевий акт зі свинею і забезпечити пряму трансляцію цієї події. Дехто з його оточення вважає, що це жарт, проте викрадачі на підтвердження серйозності своїх намірів надсилають прем'єр-міністру відтятий закривавлений палець принцеси. Напруга досягає апогею, адже сумнівів немає – це не жарт. Причому спроби виявити викрадачів і звільнити принцесу силами спецслужб провалюються, час спливає, і прийняття остаточного рішення стає невідворотним. Так чи ні? "Ні" означає, що принцеса загине. І сумніватися в цьому немає підстав. "Так" означає, що прем'єр публічно зганьбить себе, хоча і в певному сенсі стане героєм. Настрої у суспільстві поступово схиляються у бік "так", адже на кін поставлено життя молодшої дівчини. Суспільний тиск і моральні резони роблять свою справу. У результаті вся країна і світ спостерігають мерзенне дійство. Тим часом на одній з вулиць знаходять викрадену дівчину. Вона ціла і здорова, а відтятий палець, як з'ясувалося, належить представнику чоловічої статі. Здається, інцидент вичерпаний, якщо не брати до уваги моральні втрати очільника уряду. І раптом, за декілька хвилин до кінця, сталося несподіване. Голос за кадром повідомляє, що організатором викрадення є відомий художник, який відтїв собі палець і, відпустивши принцесу, вчинив самогубство. Все, що відбулося, було задумано як мистецький твір. А відомий художній критик висловив думку, що це є найвидатніший мистецький твір сучасності, і ця заява спричинила палку дискусію у мистецькому середовищі.

Уважний глядач, який інтегрований у кодову систему модерних цінностей і володіє певним художнім досвідом, не може не помітити стрімкої зміни свого ставлення до репрезентованих подій. Він відчує не тільки зміну в ставленні, але й також зміну всього порядку спостереження, ніби відбулося переміщення в іншу реальність. Від його уваги не сховається низка важливих речей: має місце тотальна зміна характеру споглядання – змінилася вся атмосфера спостереження, зникла (або послабла) будь-яка мотивація щодо компенсації обу-

рення покаранням злочинця (тепер вже митця), майже зовсім розсіялася напруга морального оцінювання подій. Залишається цілком відсторонене, спокійне спостереження й осмислена інтерпретація події як мистецького послання. Не моральне засудження, а естетичне переживання виходить на перший план.

Найбільше здивування мало б викликати усвідомлення того, що все відбулося під впливом одного слова – "мистецтво". Саме воно запустило механізм трансформації факту злочину і його *репортажного* дублювання у фільмі у форму мистецького об'єкта, який вже належить сприймати як значущий об'єкт, а не об'єкт з певним значенням. Незаперечно скандальна історія миттєво трансформується промовленою фразою у повідомлення з відкритою перспективою інтерпретації. Злочин став оповіданням про злочин, обурення стало печаллю від споглядання одвічних людських бідувань. Утворилася дистанція між спостерігачем і подією, на кшталт тієї, яку описав Ортега-і-Гассет у праці "Дегуманізація мистецтва" [8]. Глядач ніби відключився від звичайних людських переживань і опинився перед величезним скляним екраном, на якому у вигляді вигадливих візерунків з'являються проєкції людських вчинків. Він вже не учасник, він спостерігач. Різниця між "до" і "після" є вражаючою. І все завдяки одному промовленому слову.

Основна ідея номіналістичної теорії де Дюва знаходить своє підтвердження у наведеному прикладі. Іменування мистецтвом – це ключовий акт, який визначає і код сприйняття, і саму його реалізацію. Назване мистецтвом стає мистецтвом. І кожен любитель мистецтва, в певний спосіб сконцентрувавши свою увагу, може перевірити силу перетворення на запропонованому прикладі або будь-якому іншому. Для Артура Данто, як відомо, таким прикладом стали картонні коробки Енді Ворхола [9]. Ось ви бачите картонну коробку, а ось вона вже мистецький об'єкт. Філософ припустив, що спрацює контекст "мистецький світ", ми ж разом з де Дювом додамо, що спрацює сама фраза, репрезентована контекстом. Речі спонукають до певного способу спостереження і поведінки так само, як заклик, наказ, вимога. Наразі стіни галерей, сцена театру, концертний зал вимагають того самого, що і твердження "це – мистецтво". Вимога, яка впливає з контексту, є такою мірою всевладною, що можна робітників на сцені спілкуюти з акторами, а забути відвідувачем речі в художній галереї сприйняти як мистецький твір. Існує багато кумедних історій з цього приводу, і всі вони засвідчують силу іменування мистецтвом, яке покладає чітко визначену межу між мистецтвом і немистецтвом.

Проте, намагаючись прояснити джерело сили фрази "це – мистецтво", де Дюв стверджує, що цим джерелом є естетичне судження [5], яке, з одного боку, спирається на певний досвід як невинного підставу. Це є досвід вживання фрази "це – мистецтво", тобто особистий "музей" того, що було вже визнано мистецтвом. З іншого боку, судження спрямовується до спільного почуття, спільного знаменника людських уподобань. Причому і "музей", і актуальне судження сакралізуються завдяки піднесеному очікуванню, спрямованому у непевне майбутнє: кожен, хто є людиною, здатний на подібний досвід (почуття). Таким чином, через розрізнення мистецтва і немистецтва шляхом судження ми впливаємо на формування межі людського і нелюдського. Спробуємо перевірити обґрунтованість цих пропозицій.

Помітно, що де Дюв наслідує Кантову критику естетичного судження. Проте він не звертає уваги або ігнорує нормативний характер такого підходу, адже у Канта в § 60 "Критики здатності судження" йдеться про "культуру душевних сил" як умову судження. Претензія на всезагальність не є орієнтованою на егалітарний консенсус,

вона вказує на існування норми людського почуття, відмінного від простого індивідуального уподобання. Тобто судження не тільки розрізняє, що варто, а що не варто називати прекрасним, але й вказує на розрізнення уподобань, а, відповідно, і здатностей. Вони імпліцитно позначаються як правильні і неправильні, зразкові і пересічні, накреслюючи вихід на інший аспект аналізу, де нас чекають певні соціалізовані суб'єкти, а не людина взагалі. Де Дюв намагається дистанціюватися від цих речей. Отож, маємо рухатись у цьому напрямку самостійно.

Розрізнення почуттів (здатностей) ставить питання про суб'єкта естетичного судження. Точніше – про суб'єктів. Таких суб'єктів має бути принаймні два. Адже нееквівалентний розподіл почуттів і здатностей і сигналізує про наявність соціального розподілу можливостей.

Отож, робимо висновок, що існують дві типові позиції (як мінімум), з яких здійснюється судження. Це – позиція колективного суб'єкта і позиція одиничного суб'єкта. Колективний суб'єкт насправді є одиничним суб'єктом, який має особливі повноваження щодо здійснюваних ним оцінок. Він має право висловлюватися від імені спільноти і формувати стандарт судження. Де знайти цього суб'єкта? Він зовсім поряд. Це – куратор, галерист, критик, колекціонер тощо. Вони реально визначають, що є мистецтвом, а що ні. Проте таких повноважень не має пересічний любитель мистецтва. Де Дюв добре усвідомлює це [5], але оцінює як чужорідний мистецтву додаток. А ми, продовжуючи наше міркування, доходимо висновку: якщо існує розподіл повноважень суб'єктів, тобто соціальні і культурні розмежування, продовжувати говорити про судження взагалі означає відтворювати утопічний погляд на реальність.

Індивідуальне рішення вважати щось мистецтвом, якщо ви не куратор, галерист, критик тощо, завжди є вторинним. У нашому "кіношному" прикладі вирішальними стали слова "мистецтво" і "митець" та посилення на статус суб'єкта судження – "відомий художній критик". Ці слова сформували ставлення до об'єкта, вислів "це – мистецтво" у своїй деперсоналізованій узагальненості перетворив злочин на твір без участі самого глядача. Останньому і так відомо, як *належить* ставитися до мистецьких творів і що це питання не в його компетенції.

Щоб перевірити все це, уявімо протилежне. Якби все насправді залежало від судження кожного, межі мистецтва не були б проблемою. Межа встановлювалася б кожним наступним судженням як нескінченна жива комунікативна стрічка взаємодії вільних і рівноправних суб'єктів. Кожен індивід був би господарем ситуації, а консенсус впливав би з відкритої дружності стосунків, предметом яких є обмін досвідом без претензій на винятковість. Межа між мистецтвом і немистецтвом була б дуже заплутаною і мінливою, але безпроблемною. Проблема виникає тому, що існує розподіл повноважень, а межа, яка задана експертним судженням, знаходиться у конфліктній ситуації до судження звичайного любителя мистецтва. Судження нерівноцінні. Причому судження експертів подають усім іншим суперечливі сигнали. З одного боку, вони нагадують, що не все є мистецтвом, встановлюючи чіткі межі матеріально втіленим корпусом мистецьких творів, а з іншого – вони формують такий горизонт суджень, який з усією очевидністю підтверджує, що все може бути мистецтвом. І межа ніби зникає. В арсеналі сучасного мистецтва вже є бляшанка з екскрементами (П'єро Мандзоні), демонстративно-принизливе татування бідних людей за гроші (Сантьяго Сьєрра), прибивання власних геніталій до бруковки (Петро Павленський). Конфлікт між розмиканням меж мистецтва і їх замиканням, вибір-

ковістю експертного судження помножується на неспроможність пересічного любителя досягнути запропонований суспільству вибір і приєднатися до консенсусу. Внаслідок цього під знаком запитання опиняється легітимність встановлених меж. Пересічна людина дійсно має проблеми з розумінням того, чому все це є мистецтвом. Але таке розуміння поставлено перед нею як завдання, яке дратує своєю одночасною обов'язковістю і нездійсненністю. Умовно колективне судження, за яким стоїть ціла соціальна інституція, переважає в силі індивідуальне. Але це не стосується судження про красу.

Можливо, де Дюв намагається повернути гуманістичну складову у номіналістичне тлумачення мистецтва і робить ще одне припущення. Воно полягає в наступному: судження "це – мистецтво" заміщує в сучасності більш давнє "це – прекрасне" [5]. Тобто перетворення речі на мистецький твір відбувається на підставі *естетичного* судження, аналогічного судженню про красу. Дослідник переконаний, що в результаті заміщення зберігається така особливість естетичного судження, як його претензії на всезагальність (в кантіанській інтерпретації), тобто очікування, що це судження має розділити з нами кожний. Судження посилається на *sensus communis* і, таким чином, встановлює, на його думку, ключову антропологічну норму. Ми несемо відповідальність за розрізнення між мистецтвом і немистецтвом, пише Т. де Дюв, оскільки таке розрізнення апелює до людської здатності мати *подібні* почуття і доходить згоди. Воно навіть покладає "квазіморальний обов'язок" мати такі почуття, щоб підтверджувати єдність людської природи [6]. Проте відмінність суджень є помітною вже в першому наближенні. Людям легше дійти згоди про красу, ніж про мистецтво.

Урівнюючи два судження, варто звернути увагу, що прекрасне не обмежене тільки автономною сферою мистецтва, воно є невід'ємною частиною людського існування в цілому. Воно вихоплює найдорожче і найцінніше у потоці людського існування [3; 11]. І хоча судження про красу потребує стандарту, він існує тільки як ідея в душі кожної окремої людини, про що пише Кант у § 17 "*Критики здатності судження*". Мати таку ідею, або ідеал, – цілком природно (у сенсі – необхідно для життя). Інакше з мистецтвом. Його з кінця XVIII ст. пов'язують з існуванням автономної соціальної системи, яка має розвинену інфраструктуру. Нагадаємо яскраве порівняння Леррі Шайнера [12]. Запитання "Це мистецтво?" до Нового часу тлумачили як "Це штучна чи природна річ?". З початком модерності почали тлумачити як запитання про приналежність речі до певного шанованого класу предметів неутилітарного призначення, які сприяють духовному розвитку людини. Неможливо сьогодні судити про мистецтво, не маючи уявлення, що це за сфера людської діяльності. Це з одного боку. З іншого – питання "Чи можна вважати це мистецтвом?" не є питанням людського існування як такого. Більшість людей взагалі не цікавляться мистецтвом і мають проблеми щодо власної думки про нього. Їм бракує знання мистецького "канону" і власного досвіду ("уявного музею") для судження. Проте й саме судження не є необхідним, якщо ви не маєте безпосереднього стосунку до мистецтва, не є його агентом. Отож, коли людина запитує про прекрасне, це стосується самої суті її існування. Коли ж вона запитує про мистецтво (сьогодні), це стосується розподілу речей і діяльностей, класифікації об'єктів та функцій. Врешті яка різниця, вважаю я щось мистецтвом чи не вважаю. Головне для мене, що я вважаю це прекрасним, тобто непересічно важливим для свого життя.

Судження "це – прекрасне" цілком у кантіанському сенсі апелює до ідеальної спільноти і не залежить безпосередньо від суджень інших людей. Нікого не здивує твердження "Краса – то суб'єктивна річ", але сказати так про мистецтво: "Мистецтво – то суб'єктивна річ (кожен по своєму розуміє мистецтво)", – навряд чи хтось наважиться. І для любителів, і для експертів є очевидним, що це не так. За словом "мистецтво" завжди височить велична конструкція – історична і ментальна. Інша назва цієї конструкції – традиція. Здається, мистецтво існувало до висловлювання будь-якого суб'єкта. Воно у своїх самоопи-саннях постає як неспростовний об'єктивний факт, як умова самого судження. І здається, що мистецтво з'являється не у наслідок судження, а існує само по собі. І відповідно, експерти судять від імені мистецтва, а не про саме мистецтво. Цей аспект нашої теми потребує окремого дослідження. Відзначимо лише, що де Дюв намагається довести автономію мовних практик стосовно самого мистецтва, продемонструвати їх визначальний характер. Але цей антиесенціалістський дослідницький проект підривають намагання його автора відкинути соціальну і культурну складову як нерелевантну предмету дослідження. Де Дюв наполягає не просто на розмежуванні, а на протиставленні мистецтва як культурної цінності і мистецтва як такого, тобто великого мистецтва [4; 5]. Стосовно першого завжди можна сказати, що там панує "ситуативно-прагматична" логіка поведінки [1, с. 227], в той час як друге налаштовує на спілкування з вічністю. Перше, вважає де Дюв, робить мистецтво придатним для маніпуляцій політичних і фінансових. Друге – пов'язує мистецтво з універсальною людською природою. Це, як ми намагалися довести, повертає на теоретичну сцену старих міфологічних персонажів.

Щоб відчуті перформативну силу імені "мистецтво", не потрібно особистого судження, яке б пов'язувало одного суб'єкта з іншим у горизонті всезагального консенсусу. Одного акту іменування достатньо, щоб погляд, опосередкований знанням того, що означає сприймати об'єкт як мистецький твір, набув відповідної якості.

Висновок. На підставі поведеного аналізу ми доходимо висновку, що судження "це – мистецтво" є політичним і що саме цей політичний аспект відкриває нові можливості розробки теми.

Той факт, що все може бути мистецтвом, проте не все стає мистецтвом, вказує на існування межі, яка сьогодні бентежить і знавців, і любителів. Проте для звичайного приватного судження вона, як було обґрунтовано, існує як культурна норма, виражена у судженнях її легітимних представників, наділених повноваженнями здійснювати культурну політику. Їх підтримує відповідна соціальна інституція, яка і постає у досвіді як об'єктивно існуюча реальність, незалежна від судження позначення межі між мистецтвом і немистецтвом. Індивід сприймає цю межу у вигляді готової матриці споглядання, яка підключається миттєво як реакція на фразу "це – мистецтво". У такому сенсі судження любителя про мистецтво завжди зумовлене (афектоване) зразковим судженням, навіть тоді, коли виступає в опозиції до нього. Тьеррі де Дюв намагається усунути цей політичний аспект, наголосуючи на гуманістичній ілюзії відмінності справжнього мистецтва і мистецтва як культурної цінності [5]. Але коли ми відокремлюємо мистецтво від культури, щоб зберегти ідею справжнього "великого мистецтва", ми знову опиняємося в обіймах есенціалізму, від якого тільки-но позбавилися завдяки номіналістичному підходу. І відтак, автоматично відтворюється віра у не обмежене культурними упередженнями естетичне судження й абстрактне поняття людини.

Цілком слушною є ідея, що межа, яка розділяє мистецтво і немистецтво, покладається судженням. Оскільки це судження не може посылатися на певні якості і відношення, воно є суб'єктивним судженням, яке встановлює і перевстановлює лінію розмежування. Це робить її ніби нескінченно гнучкою теоретично, але практично, як було показано, вона контролюється мистецькими інституціями, які упереджують і дисциплінують будь-яке приватне судження. Що до визначення характеру судження, то ми ставимо його під знак запитання. Наведені в статті аргументи спростовують твердження де Дюва, що це естетичне судження.

Взаємозв'язок мистецтва з естетичним судженням залишається відкритим питанням. Він має бути предметом подальшого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арсеньев П. Как совершать художественные действия с помощью слов (Тьерри де Дюв. Живописный номинализм) / П. Арсеньев // Логос. – № 4 – М.: Изд-во Института Гайдара, 2015. – С. 225–234.
2. Бурдьё П. Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного [Електронний ресурс] / П. Бурдьё // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 60. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/burd-pr.html>
3. Гумбрехт Г. У. Похвала спортивной красе / Г. У. Гумбрехт. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 216 с.
4. Дюв Т. де. Авангард и потеря ремесла – простое объяснение / Т. де Дюв // Философский журнал. – 2013. – № 1 (10). – С. 89–96.
5. Дюв Т. де. Глобальное и сингуниверсальное. Размышление об искусстве и культуре в глобальном мире [Електронний ресурс] / Т. де Дюв // Художественный журнал. – № 84, 2011. – Режим доступу: <http://moscowartmagazine.com/issue/13/article/177>
6. Дюв Т. де. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность / Т. де Дюв. – М.: Изд. Института Гайдара, 2012 – 368 с.
7. Дюв Т. де. Именем искусства. К археологии современности / Т. де Дюв. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – 192 с.
8. Ортега-и-Гассет Х. Деинициализация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Самосознание европейской культуры XX в. – М.: Изд-во политической литературы, 1991. – С. 230–263.
9. Danto A. The Artworld / A. Danto // The Journal of Philosophy. – 1964. – Vol. 61, Issue 19. – P. 571–584.
10. Luhmann N. Art as a social system / N. Luhmann. – Stanford, Stanford University Press, 2000 – 422 p.
11. Nehamas A. Only Promise of Happiness / A. Nehamas. – Princeton and Oxford: Princeton University Press. – 2007. – 186 p.
12. Shiner L. The Invention of Art. A Cultural History / L. Shiner. – Chicago, University of Chicago Press, 2001. – 352 p.

REFERENCES

1. Arsenev, P. (2015) Performing artistic acts using words. *Logos*. Moscow, 4, 225–234. (In Russian).
2. Bourdieu, P. (2003) The Historical Genesis of a Pure Aesthetic. *New Literary Observer*, 60. Retrieved from <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/burd-pr.html> (In Russian).
3. Gumbrecht, H. U. (2005) *In Praise of Athletic Beauty*. Kyiv, Duh i Litera (In Ukrainian).
4. Thierry de Duve (2013) Avant-gard and lost of craftsmanship - a simple explanation. *Philosophy Journal*, 1 (10), 89–96. (In Russian).
5. Duve, de T. (2011) The Global and the Singuniversal. Reflections on Art and Culture in the Global World. *Art Journal*. №84. Retrieved from <http://moscowartmagazine.com/issue/13/article/177> (In Russian).
6. Duve, de T. (2012) *Pictorial Nominalism. On Marcel Duchamp's Passage from Painting to Readymade*. Moscow, Gaidar Institute Press (In Russian).
7. Duve, de T. (2014) *Imenem iskusstva. K archeologii sovremennosti [The name of the art. To the archeology of the contemporaneity]*. Moscow, The Higher School of Economics Publishing House.
8. Ortega y Gasset, J. (1991) *The Dehumanization of Art*. Retrieved from <http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega12.txt> (In Russian).
9. Danto, A. (1964) *The Artworld*. *The Journal of Philosophy*. Vol. 61, 19, 571–584.
10. Luhmann, N. (2000) *Art as a Social system* / Niklas Luhmann. Stanford, Stanford University Press.
11. Nehamas, A. (2007) *Only Promise of Happiness*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
12. Shiner, L. (2001) *The Invention of Art. A Cultural History*. Chicago, University of Chicago Press.

И. А. Бондаревская, д-р филос. наук, проф.
Национальный университет "Киево-Могилянская академия"
ул. Григория Сковороды, 2, Киев, 04655, Украина

ГРАНИЦЫ ИСКУССТВА

В статье рассмотрен вопрос разграничения искусства и неискусства как актуальный для современной культуры. Анализ осуществлен со ссылкой на теорию Тьерри де Дюва, который выдвинул идею имени искусства как перформатива, который осуществляет размежевание. Сам акт именованья регулируется эстетическим суждением, которое сохраняет свои традиционные характеристики, но изменяет свой предмет. Наша задача – проверить эти теоретические допущения. На основании анализа доказывается, что перформативная сила имени искусства обусловлена не эстетической природой суждения, но социальными и культурными факторами, а суждение о прекращении и суждение об искусстве являются различными по сути. Причем суждение "это – искусство" следует рассматривать как политическое, ведь оно регулирует не только разграничение искусства и неискусства, но и размежевание социальных позиций и права судить.

Ключевые слова: Тьерри де Дюв, границы искусства, искусство и неискусство, эстетика и политика, эстетическое суждение.

I. A. Bondarevska, Doctor of Philosophical Science, Professor
National University of Kyiv-Mohila Academy
2, Hryhoriy Skoboroda Street, Kyiv, 04655, Ukraine

THE BORDERS OF ART

The paper examines delimitation art and non-art as a crucial issue in contemporary philosophy of art. This thesis is developed with a special reference to Thierry de Duve's nominalistic theory and is argued that this theory traces some opportunity for seeking answer the question indicated in the title. The author agrees with the main idea that name of an art is a performative, which makes changes in our mind and transform a mere thing into a work of art. This is an actual way to create the borders of art, which means to accept a unique point of view with a unique attitude to the world. The article states that the provocative statement "all can be art, but not all is art" gives us necessary tension to overcome the traditional essentialist mode of thinking. However, the author puts in question the ideas, which have implicit essentialist connotations.

Duve's theory argues that aesthetic judgement is a main condition for establishing the borders of art. The theory explores a crucial change of judgement about art. The judgment "this is art" is functioning like the judgment "this is beautiful" in the previous time and they two have equivalent attributes in the art and human life. I refute these ideas as not convincing and prove the alternative theses: the name of art performative power is determined primarily with social and cultural factors (not aesthetic judgment). The author offer the TV show episode The National Anthem (Black Mirror) as a model for testing the theory. It is evident that modern notion of art is tied to existence of the autonomous social "artworld" (Arthur Danto), or cultural field (Pierre Bourdieu) or social system (Niclas Luhmann). Any judgment about art cannot escape its destiny to divide people and social opinion. As a result, we have at least two subjects (instead of one) with different statuses and authority to say and to be heard. The author concludes that judgment "this is art" is political as such but judgment "this is beautiful" is not.

Key words: Thierry de Duve, name of art, borders of art, art and non-art, system of art, art and policy, aesthetic judgment.

УДК 008.74

Y. O. Bytsykina, PhD, Assistant Professor
Taras Shchevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine
gudzenkoz@gmail.com

THEORETICAL FRAMEWORK AND METHODOLOGICAL CONCEPTS OF DESIGN CULTURE

The article is devoted to introducing new theoretical frameworks and methodological concepts from the field known as science and technology studies (STS) and discussing their potential for design history. The concepts of design and culture are analyzed and compared within the article, providing the possibility of developing the complex concept of "design culture". The study shows that design can be considered as a social and cultural phenomenon, that design historians may find that the sociology and the history of technology can provide an appropriate theoretical framework and methodological repertoire for studying design, not only as the part of art history. The article introduces main concepts from science and technology studies that might be of particular value to design history and culture, focusing on actor-network theory, script analysis and domestication.

Key words: design, design culture, design history, art history, actor-network theory, script analysis, domestication.

Formulation of the problem. Trends in the study areas of design spread beyond consideration about it as historiography of "good designers" and "good design objects". In the twentieth century, design is not just a set of phenomena, though it appears to researchers in manifold aspects of the interaction of its elements: from the idea to the planning, production and consumption. The interweaving of tangible and intangible elements of everyday life traditionally belongs to the complex of discourse, actions, structures and relationships, derived by modern historians and cultural studies researchers as a separate academic field delineated as a "culture of design". The study of the field reached the theoretical level, focusing on the methodological and conceptual aspects of the discipline.

Design culture as a new field of academic research provides new ways of social and cultural studies, revealing the material world, which reflects the system of body, emotional, aesthetic and economic discourse.

Analysis of research and publications. The theoretical framework of the design culture conceptualization is built within the concept Modern, modernity and modernism by Jean Baudrillard, episteme by Michel Foucault and discourse by Mihail Bakhtin. Among the researchers of the design history and design culture Judy Attfield, Anna Calvera, David Carlson, Kjetil Fallan, Garry Julier, Victor Margolin and John Walker are the most significant.

Purpose of the article. The purpose of the study is built in a historical paradigm containing multi-conceptual components, addressing its proposes defining new paths not only within the history of art (which recently claimed the definition of design in the narrow frame of applied arts), but through implementation problems of design as substantive field of cultural studies, sociology, history, technology, aesthetics and social philosophy.

Exposition of the main material of the study. Design today is considered not only as the aspect of everyday life, but also as the complex theoretical field of cultural and social studies. It allows researchers to see the most prominent paradoxes of modern society and culture. Nowadays it is the discussion on the level of ideas and the meanings they mediate, which helps constitute a rich conceptual material for cultural history. Coming this way, the first thing we need to do is to provide a comparative analysis of the design and culture terms, as D. Carlson does. "Design and culture have always been closely interrelated, but in many instances design is flaunted as the true measure of culture, rather than belonging to part of cultural context of the society. Design has become the embodiment of a larger process of creative 'culture-mongering' that has become a means to capture ideation, innovation and enterprise and made to stand for cultural identity" [3].