

## Історія мистецтва як історії репрезентацій

Андрій Онищенко

Національний Університет «Кієво-Могилянська академія» (Київ)

Спроба осягнути історію мистецтва завжди призводить до систематизації її як єдиного процесу, що рухається знизу вгору. Більшість таких систем, котрі залишилися нам у спадок від німецьких філософів-романтиків – Гегеля, Віндельбанда та братів-Шлегелів, тлумачать розвиток мистецтва як рух від форм дитячих – до дорослих. Ще з античних часів, аксіомою вважають, що розвиток «рівня» мистецтва збігається з розвитком навичок ремесла – «техне». Принцип «мімезису», як наслідування – відтворення реального світу, панує в мистецтві майже до кінця ХІХ сторіччя, аж поки не розпочинається те, що можна назвати кризою репрезентації. І відтак історичний поступ мистецтва стає проблематичним. Ми спробуємо показати, що розмаїття у єдності історій мистецтва можна описати з допомогою поняття репрезентації.

Тривалий час визначення творів мистецтва не було проблемою. Статус об'єкту мистецтва був зрозумілий із самої форми об'єкту. Але з розвитком технічних можливостей і концептуальних завдань ситуація із визначенням мистецтва змінилася. Тепер художник застосовує думку як засіб перетворення реальних предметів на предмети мистецтва. А це означає, що визначення статусу мистецьких об'єктів відбувається експліцитно, тобто свідомо, і на підставі зовнішнього щодо форми об'єкту, рішення.

Наприклад, Артур Данто описує мистецтво реді-мейду та поп-арту як таке, що трансформувалося у форми думки [Danto 1964]. За цих умов, визначення мистецтва здійснює соціальний агент, на якого покладено завдання відрізнити арт-об'єкт від об'єктів повсякденного світу, які є ідентичними за своєю формою [Danto 1964, р. 575]. Експліцитність такого визначення полягає в зміні значень, а отже, й репрезентації того, що об'єкт представляє, стаючи арт-об'єктом. Це дозволяє інакше поглянути на його історію, оскільки саме нею послуговується людина при такому визначенні.

Історик мистецтва Ернст Гомбріх [Gombrich 2012] також був переконаний, що в основі мистецтва лежать певні ментальні схеми,

що є визначальними формами створення та сприйняття мистецтва. Вони розвиваються відповідно до людських навичок відтворення дійсності. Форми, завдяки яким художник створював зображення, мають відповідати тим, якими користується глядач. Інакше твір не буде зрозумілим, не буде сприйнятим як твір мистецтва.

Ключовим для такої методології є взаємостосунок між реальним світом та художнім твором. Приймаючи мистецтво як техніку відтворення реальності, його предмети, за створенням яких стоїть людина, так чи інакше, стають носіями слідів реальних предметів. Маючи амбіції на їхнє повне відтворення, художник схиляється до міметичних, реалістичних форм. Але за умов відмови від такого відтворення митець рухається від репрезентації світу до презентації думки. І це є криза репрезентації.

В обох теоріях можна помітити дещо спільне – естетичний компонент. Із погляду репрезентації, естетичне ховається в самій можливості розрізнення твору мистецтва і звичайної речі. Наскільки вмілим художником не був би Зевскіс, людське око завжди помітить, де об'єкт, а де копія. Навіть у мистецтві реді-мейду ця відмінність зберігається, хоча і зводиться до зміни значення предмету, яка приймається глядачем. У такий спосіб, теорія репрезентації дозволяє розглядати кожен тип мистецтва відповідно до існування його глядачів, що готові зіставити предмет мистецтва зі світом так, як їм диктують їхні ментальні схеми.

Відповідно до цього, теорія репрезентації, дозволяє «примирити» одночасне існування різних, або навіть протилежних за типом мистецтв. Єдина історія мистецтва перетворюється на історії, оскільки смислове наповнення цього поняття стає справою глядача.

### Література:

1) Danto Arthur C. The Artworld / Arthur C. Danto // The Journal of Philosophy; American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. – Oct. 1964. – Vol. 61. – No. 19. – P. 571-584.

2) Gombrich E. H. Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation / E. H. Gombrich. – NewYork: Phaidon Press Inc., 2012. – 386 p.