

КОНСТРУЮЮЧИ РЕАЛЬНІСТЬ: МИСТЕЦТВО ЯК ПОЛЕ БОРОТЬБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЙ ПОЛІТИЧНИХ ІДЕОЛОГІЙ

У статті проаналізовано мистецтво як тип репрезентації та прояснено причини його вразливості до зовнішнього ідеологічного втручання, попри проголошену соціальну автономність. Автор висуває і обґрунтовує припущення, що певні типи опосередкувань у структурі репрезентації зумовлюють її відкритість до ідеологічного втручання і політичних маніпуляцій. Постійний конфлікт репрезентацій усередині мистецтва як соціальної інституції, конструювання історії мистецтва як концептуального підґрунтя мистецької автономії та колективно продукована візуальна мова визначають індивідуальне сприйняття мистецького твору та відповідний йому характер відтворення реальності. Це означає, що безпосередній контакт із твором постає як неможливий. Завдяки цій недетермінованості об'єктом, мистецька репрезентація здобуває інтерпретаційну широту, і разом з тим стає відкритою для зовнішніх втручань. Через ланку опосередкувань онтологічного, семіологічного та інституційного характеру, притаманних художній репрезентації, політична ідеологія впливає на формування репрезентаційних ментальних схем, а отже й на формування такого типу візуальної реальності, яка з ними узгоджується. Для обґрунтування цих тез залучено: теорію репрезентації, теорію мистецтва як знакової системи, концепт «мистецького світу» (А. Данто) та інституційну теорію мистецтва. За допомогою критичного застосування концептуального апарату цих теорій обґрунтовано виняткову роль опосередкувань і посередників (інтерпретаторів) у структурі мистецьких репрезентацій.

У висновку зазначено, що притаманна мистецьким творам вразливість до ідеологічних втручань впливає з самої суті мистецтва як репрезентації та підважує його претензії на автономність. Інтерпретація будується на схемах, що мають зовнішнє походження щодо самого твору мистецтва, але програмують його розуміння в інтересах певних соціальних груп. Як наслідок, політична ідеологія обхідними шляхами потрапляє у мистецтво. Саме тому мистецтво є місцем боротьби різних репрезентаційних режимів, за якими стоять певні політичні ідеології. Це боротьба за право конструювання реальності.

Ключові слова: репрезентація, політична ідеологія, конструювання реальності, інтерпретація, автономність мистецтва.

Упродовж своєї тривалої історії мистецтво традиційно перебуває у тісному зв'язку з політикою, задовольняє інтереси різних суспільних груп. І лише понад сторіччя тому розпочалася активна дискусія щодо автономності мистецтва як соціальної інституції. Кожна спроба художників вивести свою працю на новий рівень свободи знаходила як своїх захисників, так і противників. Проте розгляд мистецьких практик у стосунку до їхньої «автономності» недостатньо проливає світло на їхній зв'язок із політикою, і тим паче з політичною ідеологією, адже стосується більшою мірою соціального розподілу та регулювання діяльності. Разом з тим, цей зв'язок можна простежити в інших аспектах функціонування мистецтва, таких як інтерпретація твору глядачем і сама спроможність

твору передавати інформацію щодо світу людського існування. Ми зосередимо увагу на репрезентативних і комунікативних можливостях мистецького твору, а потім повернемося до політичного питання автономності мистецтва. На цьому етапі ми скористаємося переважно теоріями, які напрацьовані в англо-американській філософській традиції. Тексти, до яких ми звернемося, розглядають різні аспекти репрезентації у мистецтві. Не маючи окремої позиції, ми зосередимо увагу на тому, як вони освітлюють особливості опосередкувань і змін, яких зазнає ідея на етапі від задуму до її реалізації у тілі художнього твору. Саме це дасть нам змогу прослідкувати заплутаний шлях, яким проходить політична ідеологія, і ті форми, яких вона набуває у полі мистецтва.

Ще в античному світі мистецтво пов'язували з відображенням. Щоб транслювати своє повідомлення суспільству, митець репрезентує світ у колективно продукованих візуальних формах, що допомагає групам людей дійти порозуміння стосовно значення повідомлення. Репрезентація як посередник комунікації вносить свої корективи: спрощує і ускладнює розуміння. Спрощує, тому що абстрагує і узагальнює. Ускладнює, тому що виявляє умовність і варіативність зв'язку між зображенням і його об'єктом. Тому не дивно, що терміни «репрезентація» і «знак» посідають почесне місце у словнику теоретиків сучасного мистецтва. Хиткий місток між об'єктом і його зображенням залишає багато простору для суб'єктивних інтерпретацій. І саме тут знаходимо вразливе місце для політичних маніпуляцій, для прихованого ідеологічного пресингу, що спирається на властивості самої художньої свідомості.

Питання про місце репрезентації у словнику сучасної теорії мистецтва виникає не випадково. Суть стурбованості, що його породжує, розкриває збірник праць «Critical terms for art history». Він розпочинається статтею Девіда Саммерса, присвяченою репрезентації (див. Summers, 2003). Запропонований ним аналіз занурює читача у складну смислову структуру того, що ми називаємо мистецьким твором, та пов'язує останній із комунікацією, історією, соціальними відносинами та суспільством. Оскільки репрезентація наявна в усіх аспектах функціонування мистецтва та задіяна як у створенні, так і сприйнятті творів, стає зрозумілим, чому саме з аналізу цього терміна варто робити вступ до термінологічного вокабуляря «світу мистецтва» мовою Артура Данто.

На думку Д. Саммерса, співвідношення між художнім зображенням і реальним світом корелює з історичним розвитком філософських поглядів на людську свідомість та способи людського сприйняття навколишнього світу.

Як відомо, перші форми філософського осягнення мистецтва відсилають нас до античності. Платон засуджував мистецтво як продукування хибних штучних форм. Митець тільки частково передає предмет (форму, колір, пропорції тощо), адже зображення репрезентує предмет лише тією мірою, якою людина може співвіднести побачене з його реальним аналогом. Посилаючись на діалог «Кратіл», Д. Саммерс розкриває Платонове вчення про мову як смислову репрезентацію речей. Так само як слово сповна не репрезентує речі, так і художні форми лише частково дають нам уявлення про них.

У Аристотеля, вважає Д. Саммерс, іконічне тлумачення мистецтва наближається до знаково-індексного. Редукуючи весь досвід до ментальних зображень (zoographema), як і Платон, він наділяє їх обмеженою спроможністю репрезентувати предмет, що і є запорукою чіткого розрізнення досвіду реального контакту з предметом та фантазму стосовно нього.

На цьому історичному етапі мистецтво описують у категоріях міметичного наслідування реального світу. Але коли виникає потреба зобразити щось таке, що виходить за межі розуміння і при цьому заявляє про себе у світі, виникає вертикальна ієрархія, в якій чуттєва складова поступається ментальній. Так середньовічні вирішення питання Трійці все більше мають характер дискусії про репрезентацію, де ключовою темою стає співвідношення об'єктів різного онтологічного статусу.

Не менш важливими в цьому аспекті є дослідження філософів-емпіриків Нового часу. Вони переконують, що людський розум має здатність змінювати та ангажувати інформацію, що надходить із зовнішнього світу. «Ідоли» постають як фільтри нашої свідомості, наші надбання у суспільному житті. Звідси, на думку Д. Саммерса, і бере початок Марксове трактування ідеології як фільтра, що накладається на свідомість людини її соціальним оточенням.

Вагомим внеском у теорію репрезентації, зазначає дослідник, була Кантівська філософія. «Ідеалістична репрезентація – пікторальна, вона дає цілісний віртуальний простір для глядача. Відповідно до першого принципу ідеалізму, світ репрезентується нами в той самий час, коли і маніфестується нам, і, можливо, кращим перекладом “світобачення” буде “інтуїція світу”» (Summers, 2003, p. 13).

У ХХ сторіччі міркування про репрезентацію вибудовуються у повноцінну філософську теорію, спрямовану на розкриття умов та можливостей людського пізнання. У контексті філософії мистецтва ця теорія розглядає візуальні зображення як сукупність знакових систем, через які людина репрезентує явлений їй світ. Стає очевидним, що ці репрезентації можуть краще або гірше пов'язувати нас із певними смислами. І так само очевидно, що в античному міметичному мистецтві було легше досягти такого зв'язку ніж, наприклад, в імпресіонізмі. Складність впливає з розвитку візуальної мови, на яку впливають художники та їхня безупинна розробка нових візуальних стилів. Тому глядачам доводиться встигати за цими змінами. Наприклад, Артур Данто згадує у своїй статті, як за часів

поп-арту люди масово почали розміщувати у своїх будинках репродукції творів, аби навчитися бачити та розуміти мову сучасного їм світу (див. Danto, 1964, p. 573).

Зазначимо, що в міркуваннях Д. Саммерса відбувається зсув акцентів. Коли він говорить про репрезентацію, то фактично перевизначає її. Як і ньютонівська гравітація стає загальним законом для узгодження речей світу, оптика репрезентації перемикається із предметів реальності на зв'язки між ними. Тобто можна припустити, що опосередкування може претендувати на статус ключової теми дослідження, яку ми спробуємо розвинути у семіологічному підході до мистецтва.

Відкриття мистецтва як своєрідної мови змушує уважно поставитись до його семіологічних особливостей. На цьому шляху сподіваємося прояснити механізми семіозису та його потенційну реакцію на ідеологічне втручання.

Алекс Поттс у книжці «Critical terms for art history» досліджує знакову природу мистецтва (див. Potts, 2003). Він розгортає теорію репрезентації у семіотичну глибину візуального образу. Так, посилаючись на погляди Чарльза Пірса, він говорить про трикутник інтерпретації, де між знаком і його значенням завжди стоїть інтерпретатор: «Знак як матеріальна сутність вказує на (означуваний) об'єкт в силу інтерпретатора, водночас відповідь інтерпретації побудована на референції до об'єкта, зробленій самим знаком» (Peirce, 1991, p. 141–142). Відповідно до Пірсового семіозису, неможливо говорити про єдине та однозначне трактування знаку та його значення, особливо якщо йдеться про мистецький твір.

На думку А. Поттса, мистецтво цілком логічно доходить у своєму розвитку до художньої абстракції. Як наслідок, акцент зсувається від способу означування до самої можливості щось означати: «Дивлячись на роботи, ми чекаємо, що чорні лінії репрезентуватимуть якісь смисли, але тільки тому, що чорні лінії привертають нашу увагу, ми і намагаємось углядіти в них сенс» (Potts, 2003, p. 27). Сама схильність мистецтва до означування перетворює його на предмет інтерпретації, коли на противагу натуралістичному зображенню предметів, якими ми їх бачимо у реальному світі, виникає новий спосіб усвідомлення візуальної комунікації.

Згідно з Пірсовим семіозисом, кількість можливих інтерпретацій є нескінченною. Мистецтво може існувати як значення тільки за умов неможливості ототожнення з реальним об'єктом, про що говорили ще античні філософи. Знак є нематеріальним щодо означуваного об'єкта, який він

позначає. Проте навіть виокремлення мистецтва як знаку вже потребує «незацікавленого» спостереження, а це передбачає «ідеологічну довіру як невід'ємну складову прийняття сигналу в контексті його репрезентації» (Potts, 2003, p. 33).

Мистецтво – це система нематеріальних знаків, що відсилають нас до реальних предметів, передаючи нам частину їхнього значення. Можливість щось означати є його умовою як знаку. Коли починається інтерпретація, тоді й з'являється знак. Причому кількість інтерпретацій є нескінченною, адже знак не має всіх характеристик предмета, отже і не є ним. Коли мистецтво починає зводитися до розгляду самої можливості візуальних образів щось означати, воно виводить інтерпретації на межу візуального і вербального. Руйнування візуальної іконографічної єдності образу призводить до самостійного інтерпретативного доповнення цього образу суб'єктом. Та це доповнення відбувається не за рахунок індивідуальної здатності свідомості, а за рахунок її колективного кодування (див. Summers, 2003, p. 10).

Процес семіозису та концепту «нематеріального знаку» також свідчать про визначальну роль опосередкувань. Знак потребує інтерпретатора, інтерпретатор породжує знак і себе як інтерпретатора. Він посередник із винятковими можливостями, адже має право переривання нескінченної кількості можливих інтерпретацій своїм рішенням. Коли об'єкт зникає в опосередкуваннях, постає питання про істинну реальність та ілюзію.

Як можна помітити, в основі репрезентації завжди лежить ілюзія предмета, а не його буквальне відображення. Михайло Ямпольський, дослідник репрезентації у мистецтві, визначає її так: «Класична репрезентація – особлива форма уявлення реальності. Вона основана на заміщенні певного об'єкта його ілюзорним зображенням. Відсутність зображуваного заміщується у ній ілюзією присутності. При цьому ілюзія майже ніколи не досягає такої інтенсивності, аби буквально обдурити глядача чи читача» (Ямпольський, 2007, с. 5). Одна з найвідоміших праць Ернста Гомбріха має таку назву: «Мистецтво та ілюзія» (див. Gombrich, 2012). Обидва дослідники обстоюють позицію, що ілюзія покладається на власне відчуття реальності суб'єктом або ж на той тип реальності, який диктує йому колективне чуття. Розрізнення ілюзорного і реального змушує розширити аналіз за межі індивідуального сприйняття і актуалізувати тему суспільного функціонування репрезентації.

Спробуємо знайти той наратив, що поєднує різні індивідуальні практики інтерпретації предметів мистецтва, та з'ясувати, як вони поширюються у колективі. Розглянемо мистецтво як соціальну конструктивну силу, що формує колективне уявлення про реальність, тобто «справжню» реальність. Таким чином, новим фігурантом наших міркувань стає політична свідомість.

Не маючи центрального ядра та сталого вигляду, цей тип свідомості перебуває у постійному холістичному русі, що тяжіє до головного ідеологічного мотиву. Цей мотив може диференціюватися, і, як відомо, вже був трактований як економічні відносини, сексуальність тощо. Але для мистецтва такий тип свідомості актуальний перш за все тому, що він впливає на спосіб побудови зв'язку між знаком і значенням. Адже, зіштовхуючись із твором мистецтва, свідомість бере на себе вибудовування зв'язків між знаками та їхніми значеннями, ґрунтуючись на центральному ідеологічному мотиві, якому вона підпорядковується. Ідеологічність тут постає як опосередкований зв'язок знаку та значення, що розриває прямий шлях детермінації та призводить до високої ймовірності підміни кінцевого значення для реципієнта та уможливорює фікції. Саме примат колективного в художній рецепції стає ключовим культурно-соціальним чинником. Так, Ернст Гомбріх нарікає на художній натуралізм як суспільну конвенцію, а не розглядає його як самоочевидність досвіду. (Gombrich, 2012, p. 305).

Подібно до Беконових «ідолів» свідомість глядача працює як фільтр і спроможна продукувати ілюзії за зразком, який диктує певний колектив, у якому функціонує цей твір. Як гравітація стала для Ньютона можливістю створити загальний закон для руху всіх тіл, так само й інші концепти (секс, свобода, економіка) стають абстрактними структурами, через які репрезентується світ (див. Summers, 2003, p. 10). Це дало про себе знати насамперед у мистецтві ХХ ст.

У своїй відомій статті «The Artworld», присвяченій аналізу мистецтва 1950–1960-х років, філософ і художній критик Артур Данто вказує на умову, яка стає визначальною для цього періоду розвитку мистецтва. Мова йде про розрізнення реального світу та світу мистецтва. Подолавши тягар своїх медіумів, мистецтво перейшло на новий рівень існування. Воно постало як тип інтерпретації, відповідно до якої будь-який предмет може виступати предметом мистецтва. Як іро-

нічно зазначає Данто, «нема нічого ганебного в тому, щоб переплутати предмет мистецтва з реальним предметом, особливо коли він і є тим реальним предметом, з яким його переплутали» (Danto, 1964, p. 575).

Висновок, який робить філософ, співвідноситься з одним із тверджень Алекса Поттса, що стосується функціонування мистецтва як знаку. Йдеться про спосіб виокремлення твору мистецтва з-поміж усіх інших об'єктів у акті інтерпретації. Так само відбувається пов'язування знаку «мистецтва» та його значення «інтерпретативного характеру» у міркуваннях Артура Данто. Але за умов тотального розчинення твору у реальному (повсякденному) світі і високої ймовірності бути переплутаним зі звичайною річчю, світ мистецтва потребує своїх агентів, які володіють професійними знаннями, що дають змогу вирізнити предмети мистецтва серед усіх інших предметів. Ці агенти спираються на знання історії та теорії мистецтва для роботи з сучасними об'єктами інтерпретації. І тут проглядається прямий зв'язок між роботою соціальних агентів світу мистецтва та функціонуванням ідеологічної постмодерної свідомості: немає центру та перманентного порядку.

Це спрямовує нас до іншого рівня розуміння репрезентації у мистецтві. Наразі воно закріплюється як нове поле боротьби проти політичної свідомості та її місця в мистецтві. На перший план виходять різні підходи до мистецької інтерпретації. Для прикладу, візьмемо книгу «Мистецтво після 1900 року» (див. Foster, Krauss, Buchloh, & Bois, 2004), написану найвідомішими представниками американської школи мистецької критики. Ця праця стала фундаментальним оглядом мистецтва всього ХХ сторіччя. Разом з цим, вона викликала шквал критики з боку європейського світу мистецтва, особливо його східної частини. Суть у тому, що, створюючи канон мистецтва ХХ ст., автори створюють його як «західний» канон з усіма ознаками колоніального підходу, що позбавляє прав на інтерпретацію всіх, кому не пощастило потрапити до цього списку.

Прикладом критики колоніального підходу та створення альтернативного погляду, що базується на культурній своєрідності кожного учасника світу мистецтва, можна вважати праці польського дослідника Пьотра Піотровського (див. Piotrowski, 2009). Такий метод покликаний децентралізувати ідеологічність західного художнього світу та надати право голосу кожному

учаснику на сцені. Боротьба за визволення передбачає не тільки звільнення у створенні історичного підґрунтя відповідно до репрезентативної ідеології, а й вивільнення всіх інтерпретацій, що вона має у собі. Як зазначає Паскаль Гілен у своєму дослідженні музейної хронотопіки, «формальні ігри з репрезентацією звільняють експонати з історичного корсета, збільшуючи кількість можливих інтерпретацій» (Gielen, 2004, р. 156). Ще одним фігурантом теорії репрезентації стає історія мистецтва, яка допомагає долати суб'єктивну випадковість експертного рішення, але разом із музейною політикою може культивувати ідеологічно забарвлений погляд на історію.

Ганс Белтінг прямо говорить про історію мистецтва як про репрезентацію: «Ми часто забуваємо, що історія мистецтва сама по собі практикує репрезентацію. У конструюванні “історії мистецтва” вона репрезентує мистецтво; вона наповнює мистецтво його власною смисловою історією, далекою від загальної історії... цей тип репрезентації “пояснює” те, що потребує пояснення, конструюючи нарратив, який поміщає індивідуальні роботи туди, де вони набувають найбільшого смислу» (Belting, 1987, р. 57–58).

Тож розуміння історії мистецтва як репрезентації вказує на дві проблеми: репрезентацію історії мистецтва, що охоплює і сучасне мистецтво, та репрезентацію кожної окремої роботи відповідно до цілісної стратегії інтерпретації.

Завершуючи наше дослідження, зупинимось на останньому факторі – соціальній інституції мистецтва. З'явившись у XIX ст., соціальні інститути відіграють роль центрів ціннісних і функціональних розмежувань стосовно релігії, політики, культури тощо. Саме соціальні інститути відіграють ключову роль у розрізненні «реального» та «уявного» у суспільстві, – говорить Паскаль Гілен (див. Gielen, 2013, р. 13). «Визначена задалегідь ціль задає чіткий вектор у їхньому житті, тож ми можемо назвати ці інституції “механізмом вертикалізації”». Вони генерують не лише уявні висоти, а й історичну глибину – підвалини, на яких ми стоїмо» (див. Gielen, 2013, р. 14). І хоча боротьба за автономію мистецтва стосовно ринку та політики триває вже півсторіччя, сам характер інституцій залишається суто політичним, адже має головну мету: захистити сформовані цінності та сформувані певне відчуття реальності, яке пропонується суспільству. Саме виконуючи посередницьку функцію у стосунках між суспільством і світом мистецтва,

інституції визначають той тип реальності, що зрештою стане фундаментом для художньої уяви.

І тут важливо звернути увагу на ще один аспект. Інтерпретація твору мистецтва послуговується історією мистецтва як головним джерелом для встановлення аналогій між мистецькими практиками. Історія мистецтва в цьому випадку працює у двох напрямках: створює загальну картину розвитку мистецтва та дає ключ до інтерпретації кожного окремого твору. В часовому вимірі вона конструює минуле як фундамент до включення найсучасніших творів у цю історію. Конструювання історії мистецтва, що здійснюється соціальними агентами інституцій мистецтва, конституює їх як посередників між сферою мистецтва та суспільством. Саме на цьому рівні політичність як боротьба різних інтерпретативних схем проникає у тіло мистецької теорії.

Підіб'ємо підсумки. Ми розглянули мистецтво як тип репрезентації. Проаналізували його як систему знаків, що формує певну картину реальності. Зазначили, що зображення не мають усі характеристики зображуваного об'єкта, і це дає змогу розгортати різного роду інтерпретації та призводить до виникнення інституту інтерпретаторів. Роль останніх особливо помітна тоді, коли зникає очевидна відмінність мистецького об'єкта і звичайної речі. Тому можна зауважити, що боротьба за автономію мистецтва не призводить до його аполітичності. Сама природа репрезентації передбачає введення у процес інтерпретації посередників, через яких мистецтво зазнає соціального впливу і може бути відповідним чином контрольоване.

Тож інтерпретація будується на схемах, що мають зовнішнє походження щодо самого твору мистецтва, але програмують його розуміння. Як наслідок, політична ідеологія обхідними шляхами потрапляє у мистецтво. Саме тому мистецтво є місцем боротьби різних репрезентаційних режимів, що легітимуються політичними ідеологіями, які стоять за ними. Це боротьба за право конструювання реальності.

У розвиток теми варто було б простежити, як через колективно продюзовані форми візуальності політичні ідеології отримують доступ до сфери суспільного уявного, адже контроль над уявним уможливорює конструювання відповідного майбутнього як і у сфері мистецтва, так і в інших, дотичних до неї. Але це вже завдання для наступної статті.

Список посилань

- Ямпольский, М. (2007). *Ткач и Визионер: Очерки Истории Репрезентации, или О Материальном и Идеальном в Культуре*. Москва: НЛО.
- Belting, H. (1987). *The End of the History of Art*. Chicago: The University of Chicago press.
- Danto, A. C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61 (19), 571–584.
- Foster, H., Krauss, R., Buchloh, B., Bois, Y. A. (2004). *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. London: Thames & Hudson.
- Gielen, P. (2013). Institutional Imagination: Instituting Contemporary. Art Minus the “Contemporary”. In P. Gielen (Ed.) *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World* (p. 11–34). Amsterdam: Valiz.
- Gielen, P. (2004). Museumchronotopics: on the Representation of the Past in Museums. *Museum and Society*, 2 (3), p. 147–160.
- Gombrich, E. (2012). *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. NY: Phaidon Press Inc.
- Peirce, C. S. (1991). *Peirce on Signs: Writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce* (Ed. by James Hoops). Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Piotrowski, P. (2009). Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. In *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism, and the Fate of a Continent* (p. 49–58). Berlin: De Gruyter.
- Potts, A. (2003). Sign. In *Critical Terms of Art History* (Ed. by Robert S. Nelson and Richard Shiff). Chicago: University Chicago Press.
- Summers, D. (2003). Representation. In *Critical Terms of Art History* (Ed. by Robert S. Nelson and Richard Shiff). Chicago: University Chicago Press.

References

- Belting, H. (1987). *The End of the History of Art*. Chicago: The University of Chicago press.
- Danto, A. C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61 (19), p. 571–584.
- Foster, H., Krauss, R., Buchloh, B., Bois, Y. A. (2004). *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. London: Thames & Hudson.
- Gielen, P. (2013). Institutional Imagination: Instituting Contemporary. Art Minus the “Contemporary”. In P. Gielen (Ed.) *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World* (p. 11–34). Amsterdam: Valiz.
- Gielen, P. (2004). Museumchronotopics: on the Representation of the Past in Museums. *Museum and Society*, 2 (3), 147–160.
- Gombrich, E. (2012). *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. NY: Phaidon Press Inc.
- Iampolskii, M. (2007). *Ткач и Визионер: Очерки Истории Репрезентации, или О Материальном и Идеальном в Культуре* [Weaver and Visionary: Essays on the History of Representation, or About the Material and Ideal in Culture]. Moskva: NLO [in Russian].
- Peirce, C. S. (1991). *Peirce on Signs: Writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce* (Ed. by James Hoops). Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Piotrowski, P. (2009). Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. In *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism, and the Fate of a Continent* (p. 49–58). Berlin: De Gruyter.
- Potts, A. (2003). Sign. In *Critical Terms of Art History* (Ed. by Robert S. Nelson and Richard Shiff). Chicago: University Chicago Press.
- Summers, D. (2003). Representation. In *Critical Terms of Art History* (Ed. by Robert S. Nelson and Richard Shiff). Chicago: University Chicago Press.

Andrii Onyshchenko

CONSTRUCTING REALITY: ART AS A BATTLEFIELD OF REPRESENTATIONS OF POLITICAL IDEOLOGIES

This article analyzes art as type of representation and illuminates the reasons for its vulnerability to external ideological interventions despite proclaimed social autonomy of art. The author proposes and substantiates the assumption that certain types of mediations in the representation structure determine its openness to ideological intervention and political manipulation. An immanent conflict of several representations inside the art as a social institution; art history construction as conceptual basis of art autonomy; collectively produced visual language – it's all determine the individual perception of artwork and the appropriate nature reproduction of reality. It means that a direct contact between the viewer and the artwork became impossible. Due to this undetermination with the object, art representation gets its interpretation wideness and becomes more vulnerable to external interventions. Ideology influences on the representation's mental scheme through a link of ontological, semiotic, and institutional mediations, which is inherent for art representation. Therefore political ideology affects formation of visual reality type which consists it constitutes. To substantiate these theses we involved: the theory of representation, the theory of art as a sign system, the “artworld” concept (A. Danto) and the institutional theory of art. With the help of critical application of this theories' conceptual apparatus we justified the unique role of mediation and mediators (interpreters) in the art representation structure.

The conclusion states that inherent for artworks vulnerability to ideological influence follows from the essence of art as representation and sums its claims for autonomy. Interpretation is based on schemes which have external origin from the artwork itself, but programming its understanding is in the interests of certain social groups. As a consequence political ideology gets into art in a roundabout way. That is why art became the battlefield of different representation regimes which underlie certain political ideologies. It is a battle for the right to construct reality.

Keywords: representation, political ideology, constructing the reality, interpretation, autonomy of art.

Матеріал надійшов 18.08.2019