

ІНСТИТУЦІЙНІ ЗАСАДИ МИСТЕЦТВА Й ІНСТИТУЦІЙНИЙ ПІДХІД ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ

Олійник

Олександра Сергіївна

кандидат культурології, завідувач
відділу Інституту культурології
НАМ України

Олейник

Олександра Сергеевна

кандидат культурології,
заведующая отделом
Института культурологии
НАИ України

Олійник

Oleksandra

PhD in Cultural Research (Ukraine),
Head of Department of Institute
of Culturology, National Academy
of Arts of Ukraine

Анотація. У статті акцентується увага на інституційних аспектах культуротворення і існуючих підходах і концепціях, пов'язаних із обґрунтуванням інституалізації як методологічного інструменту дослідження й інтерпретації феноменів культури і мистецтва, зокрема на філософській концепції 1970-х рр., названої інституційною теорією мистецтва, автори якої визначили мистецтво як соціальний інститут, нерозривно пов'язаний зі "світом мистецтвом", порівнюючи соціальні відносини та визначення статусу з іншими соціальними інститутами. Сучасні дослідники культури використовують інституційний підхід як інструмент, що дозволяє проводити найбільш широкі дослідження різних аспектів культуротворення та організації мистецької діяльності.

Ключові слова: інститут культури, автономія мистецтва, світ мистецтва, соціоекономічні відносини.

Постановка проблеми. Методологія інтерпретації феноменів культури за допомогою інституційного підходу, що використовується у сучасній українській культурології, філософії і соціології культури, і частково у мистецтвознавстві, має доволі коротку, але насичену історію. Науковою проблемою питання інституалізації культури визнано лише в 1980-х рр., хоча дослідження інституалізації невідривно пов'язано з дослідженнями самоорганізаційних і трансформаційних процесів у культурі мистецтва від початку ХХ ст. Наукову зацікавленість історією інституалізації мистецтва, на думку Алеся Дебеляка [4], спровокував "теоретично незрілий, але вражаючий дебют концепції "постмодернізму" в колах прибічників радикальної соціальної теорії" [4]. Хоча цьому передувала філософська дискусія щодо сутнісного визначення "твору мистецтва", один із учасників якої і запропонував у визначенні твору мистецтва спиратися на інститут мистецтва, так званий "світ мистецтва" [5]. Однак, беззаперечно, проблема залишається актуальною і в західному науковому співтоваристві, яке, зважаючи на накопичений обсяг прикладних і теоретичних досліджень, все одно продовжує пошук повного, комплексного визначення понять "культура", "мистецтво", "твір мистецтва" і концепцій, пов'язаних з їх інтерпретацією й аналізом у різних площинах теоретичних та прикладних розробок. Сучасний стан — зокрема й особливо соціально-економічний — адміністрування культурою в Україні, що включає численні дискусії з приводу зміни функцій і ролі

державних органів, збільшення повноважень професійного середовища і громадського сектора, удосконалення законодавчої бази тощо, підтверджує **актуальність** теоретичного обґрунтування й аналізу інституційних засад культуротворення, й відтак статті, присвяченій відповідній проблематиці.

Через розрив у тлумаченні феноменів культури представниками різних напрямів гуманітарних досліджень **метою статті** є спроба представити інституційний підхід дослідження культури як методологічний інструмент, що підтверджує гіпотезу про визначальну роль мистецького середовища (“інституту культури”) в легітимізації мистецтва і його артефактів.

Основний текст. Дослідження інституційних засад культуротворення передбачає уточнення ключових понять, зокрема й викладених в існуючих концепціях. Розуміння інституалізації культури і мистецтва й інституту мистецтва у вузькому сенсі — як мережі закладів культури, пов’язаних із розвитком інституційної системи освітніх мистецьких шкіл і напрямів підготовки фахівців, — є найбільш поширеним, але неповним, і відтак украй звужує предметне поле дослідження культуротворення як динамічного самоорганізаційного процесу. В філософії мистецтва і культури, в соціології культури, категорія “інститут” описує скоріше соціальні процеси, пов’язані з питанням не тільки організаційно-економічних умов, але й суспільної легітимізації мистецтва і культури. Інституції культури — у вузькому розумінні — регулюють соціальні відносини, однак важливо зауважити — структурують, регламентують, координують, але не визначають їх. Інститути культури формуються під впливом соціальних відносин, але залишаються структурною частиною більш загальної практики, тому не можуть визначатися лише за організаційною сутністю (театри, музеї, кіностудії, школи). Дослідження інституційних аспектів культуротворення знаходиться на перетині кількох наукових дисциплін: культурології, соціології, економіки, філософії культури. Одним із головних завдань дослідження інституційних засад культуротворення є подолання концептуальної прірви між філософією культури й естетикою, що зосереджується переважно на символічному й естетичному визначенні творів мистецтва, і прикладними дослідженнями економіки культури, які, не втручаючись у дискусію щодо естетичної цінності творів мистецтва, орієнтуються на соціальні про-

цеси, що споріднюють твори мистецтва з іншими товарами і послугами.

Авторів контрверсійної філософської концепції, відомої в історії філософії мистецтва під назвою “інституційна теорія мистецтва”, вона стимулювала до теоретичного обґрунтування, викликала в них потребу запропонувати власне визначення “твору мистецтва” всупереч концепції Вейца. Згідно з нею, твір мистецтва повинен сприйматися як “відкрите поняття”, яке не може бути чітко визначене через “загальну невизначенність”, “змінну природу” й “неможливість розкриття сутнісних і специфічних рис творів мистецтва” [1, 222]. Авторам інституційної концепції, з одного боку, вдалося провести скрупульозний аналіз соціальних зв’язків, властивих образотворчому мистецтву, і частково пояснити й структурувати їх особливості, тобто, за словами Т. Коена [2], “прояснити незрозуміле”, опонуючи усталеній філософській традиції визначення мистецтва.

Вихідними поняттями інституційної теорії є “світ мистецтва” і “мистецтво як соціальний інститут”. Термін “світ мистецтва” запропонував Артур Данто в 1964 р. в одноіменному есе, в якому, пояснюючи природу мистецтва, припустив, що “побачити художнє в об’єкті можливо тільки зауваживши невіддільне око — атмосферу художнього знання, освіченість з історії мистецтва — тобто світ мистецтва” [3, 580]. Ця теза надихнула філософа Джорджа Дікі, головного автора інституційної теорії мистецтва, який у статті “Визначаючи мистецтво” [5] наголошує на соціальній функції визнання суспільством статусу творця та артефакту таким, що є притаманним певному мистецькому середовищу, порівнюючи соціальні взаємини в світі мистецтва з іншими соціальними інститутами — процедурою присудження наукового ступеня, таїнством причастя, узаконенням шлюбу тощо.

Визначення Дікі враховує два критерії, кожен із яких, якщо їх подати окремо, є необхідною умовою, і лише у поєднанні вони складають достатню умову для виділення предметів, які слід уважати творами мистецтва. Перший критерій — це “артефакт”: кожен твір мистецтва у класифікаційному розумінні є предметом, створеним людиною. Другий критерій — інституційність, тобто визначена видова відмінність. Отже, за Дікі, твором мистецтва слід уважати такий продукт людської діяльності, якому було надано статус “художньо-

го” спеціальним суспільним інститутом — світом мистецтва [10, III].

Якщо розуміти інститут як сферу, що охоплює й художню практику, світ мистецтва є суспільним інститутом, значно менш формальним (на відміну від переважної більшості інших інститутів), і включає як спеціалізовані інститути (театри, музеї, галереї, філармонії, академії, навчальні заклади тощо), так і персоналії, пов’язані з функціонуванням й існуванням мистецтва (художники як продуценти мистецтва, працівники культури (співробітники всіх мистецько-культурних установ і організацій), споживачі мистецтва, колекціонери, критики, історики та теоретики мистецтва. Однак, за концепцією Дж. Дікі, сутнісне зерно світу мистецтва складається з художників (творців мистецтва), виконавців (музиканти, актори) та споживачів мистецтва (аудиторії, яка включає критиків, теоретиків, мистецтвознавців і колекціонерів) [1, 224].

Прибічники інституційної теорії мистецтва голошують, що характерні риси мистецтва (сутнісні й загальні) потрібно знаходити не в предметних або функціональних характеристиках творів мистецтва, а в особливостях контексту, в якому мистецький твір створено. Найближчим культурним контекстом є його художня практика — світ мистецтва — особливий суспільний інститут і визначена система художніх інститутів [1, 221].

Однак обґрунтування Дікі не отримало схвалення серед його сучасників. До числа опонентів приєднався й Артур Данто, який, застерігаючи від подібної інтерпретації власного визначення “світу мистецтва”, в подальших філософських працях відмовився від своєї ролі у виникненні інституційної теорії. Критики підкреслювали “поверховість суджень Дж. Дікі”, звинувачували його у використанні формальної мови для характеристики інституційності мистецтва, начебто концепція Дікі ґрунтувалася на розумінні інституту у вузькому значенні — Дженерал моторс, кіностудія “Коламбія Пікчерз”, католицький костел тощо. У відповідь Дікі стверджував, що насправді його теорія виходить із більш широкого визначення інституту як культурної практики — практики створення і споживання мистецтва у якості ілюстрації. Надзвичайно важливим елементом інституту є світогляд художників, або ж ціннісна орієнтація суспільства щодо мистецтва. Саме це складає сутнісний елемент найближчого контексту художньої діяльності: будь-який

художник може розірвати контакти з більшістю суспільних інститутів, однак не може ізолюватися від інституту, яким і є власне мистецтво — від світу мистецтва. Дікі пояснює, що “інституційна теорія покликана описати інституційну структуру художньої діяльності. Теорія заперечує вічну сталу сутність мистецтва, оскільки вона зважає на змінну природу світу мистецтва і його законів” [1, 237].

До переваг його концепції науковці відносять “спробу переборення суб’єктивізму і натуралізму шляхом використання суспільних критеріїв при визначенні твору мистецтва, що спонукає враховувати новаторські явища в новітньому мистецтві” [1, 241]. Так, зокрема, Т. Коен у критичній статті “Можливість мистецтва: нотатки до пропозиції Дікі” [2] зауважує: “Безсумнівна заслуга Дікі в тому, що він виразно заявляє, що художність є частково суспільною властивістю. якщо це так, то я не збираюся критикувати Дікі в деталях” [2, 73].

Зрештою для відповіді на критику в 1984 р. Дж. Дікі представив виправлену і допрацьовану версію інституційної теорії, уточнюючи, що природу мистецтва можна найповніше охарактеризувати за допомогою п’яти тісно пов’язаних одне з одним понять: художник, твір мистецтва, публіка, світ мистецтва і система світу мистецтва, де світ мистецтва — це узагальнення попередніх чотирьох понять, правильне розуміння яких є неможливим поза загальним контекстом.

Цікаво, що, попри взаємну необізнаність із концепціями одне одного, подібну теорію запропонував Т. Дж. Діффі [13, 5] у статті “Республіка Мистецтво”, що побачила світ у той рік, що й перша публікація статті Дж. Дікі. Діффі, як і Дікі, застосовує до мистецтва терміни “статус” і “присуджений”, хоча і звертається до того, що він називає “республікою мистецтва”. Концепція Діффі є повністю “оціночною”: з самого початку у визнанні твору мистецьким мають бути покладені критерії цікавості і цінності, що відповідають (а зрештою і визначаються) не особистому смаку окремого “уповноваженого поціновувача”, і не суспільному загалом, а визнається спільним рішенням окремої соціальної групи — “почесними громадянами республіки мистецтва”, до числа яких Діффі відносить митців, виконавців, глядачів, критиків, і зрештою, всіх, хто задіяний у мистецтві. Повноваження таких громадян поширюються як на визнання, так і на по-

збавлення статусу художнього, до того ж рішення в республіці мистецтва не обов'язково повинні бути раціональними або обґрунтованими [13, 5].

Іншу версію інституційної теорії мистецтва запропонував американський філософ Тімоті Бінклі [13, 6]. Його концепцію побудовано на полеміці з традиційною естетикою, з одного боку, і з визначенням Дж. Дікі — з іншого. Т. Бінклі погоджується зі сутнісним концептом інституційної теорії мистецтва — інституційною природою мистецького середовища, оскільки вважає, що художній статус твору мистецтва засвідчується не його можливими естетичними якостями та цінностями, а лише його місцем у світі мистецтва, в художній практиці. За Бінклі, місце в світі мистецтва є єдиною спільною рисою розмаїття творів мистецтва, інших споріднених рис немає. Бінклі відкидає поширене переконання традиційної естетики про те, що спільними і специфічними рисами творів мистецтва є доступні для сприйняття естетичні якості художнього твору й естетичні переживання. Естетичність не є необхідною і не є достатньою умовою для отримання будь-яким продуктом творчої діяльності статусу твору мистецтва. Художнє втілення стає твором мистецтва після того, як його включено до каталогів творів мистецтва, а не завдяки визнанню будь-якого представника світу мистецтва (як це у Дж. Дікі). “Твір мистецтва є творенням, що конкретизується в межах художньої практики каталогізації” [1, 250].

Борис Дземидок пропонує узагальнене пояснення інституційної теорії мистецтва, що, на його думку, відповідає змісту доволі абстрактного і занадто узагальненого викладу ідей авторів: “Інституційна теорія мистецтва зводиться до тези, що “твір мистецтва — це предмет, який в певному суспільстві вважається мистецьким” [1, 241].

З історичної, соціологічної та естетичної точок зору важливими є відповіді на питання: які предмети і чому вважаються творами мистецтва в певній культурі, в окремий історичний період та у визначеній суспільній групі, й інституційна теорія мистецтва для подібних досліджень є важливою вихідною робочою формулою, що не може абстрагуватися від естетичних переживань та якісних і структурних рис мистецьких предметів.

З огляду на те, що, за аналітичною традицією Заходу, зв'язок мистецтва із специфікою його організаційної форми в капіталістичних суспільствах

завичай виключається як позафілософське питання, яким мають займатися інші — економіка, соціологія або історія, — цінність інституційної теорії мистецтва є безумовною. Теорія вирізняється і серед інших філософських концепцій (зокрема гіпотези А. Данто і розвинутої з неї концепції Дж. Дікі), оскільки проявляє найбільшу чутливість до взаємин мистецького з економічним, однак унаслідок певних причин вона зупинилася на рівні узагальнення, що в свою чергу позбавляє її перспективи детального аналізу специфіки економічних відносин. На думку Стюарта Мартіна [8], попри теоретичну недосконалість інституційна концепція та похідні гіпотези мають значний потенціал для аналізу економічних особливостей мистецтва, але за однієї умови — філософська дискусія щодо “визначення мистецтва” має залишатися недоторканою [8, 15]. Натомість у дослідженні Олава Вельтіуса [11], предметом якого став арт-ринок, і в першу чергу соціально-економічна його специфіка, стверджується, що в сучасних існуючих економічних системах є три механізми визначення ринкової ціни [11, 80]: перший (і це найбільш поширена практика) — особисті перемовини — механізм, успадкований від практики попередніх економічних систем; другий механізм — аукціонне визначення цін: попри те, що вважається класичним механізмом для більшості товарів і послуг сучасного виробництва, застосовується окрім творів мистецтва лише до обмеженого кола товарів (зокрема продукція сільськогосподарського виробництва, рибного господарства, тваринництва, садівництва та металургії). Третій механізм — ціноутворення: попереднє встановлення ціни, що визначалася деперсоналізованою публікою в XIX ст., воно з'явилося як альтернатива індивідуальним перемовинам. Усі три механізми, перелічені дослідником, мають спільну рису: ринкова вартість твору мистецтва спирається в першу чергу на стосунки художника (продуцента), дилера (посередника) та аудиторії (споживача), й іншого “економічного” контексту поза соціальним для визначення ціни твору мистецтва немає. Очевидною є залежність ціни від соціального статусу митця, від визнання його праці мистецьким середовищем, тобто тим, що Дікі називав “інститутом мистецтва”, а не навпаки, як тривалий час було прийнято вважати, що нівелювання художнього відбувається засобами визначення економічного. Схожу гіпотезу висуває й словенський історик культури Алесь Дебеляк [4],

який у дослідженні історичних форм інституту мистецтва зауважує, що з трьох основних способів надання підтримки мистецтву (патрунування), притаманних традиційним соціоісторичним утворенням, дві пов'язані з соціальними відносинами й світоглядним впливом: безпосередньо між митцем і меценатом, коли “соціальна група приваблює художників (митців) розділити власні світоглядні переконання, створюючи доброзичливу морально-інтелектуальну атмосферу, водночас надаючи економічну підтримку” [4, 63], та опосередковано між твором мистецтва і соціальною групою, яка “засобами економічного й ідеологічного домінування обирає твори мистецтва, потенціал яких відповідає вимогам у соціальному статусі, естетичній цінності й ідеологічних настанов” [4, 63]. Третя форма обмежується “предметними відносинами” і передбачає “оцінку загального стилю у поєднанні зі специфічними вимогами до техніки виконання, матеріалів і пропорцій” [4, 63].

Статус або рівень інституалізованості мистецтва в суспільстві є відмінною рисою різних його типів. Так, теоретик культури Р. Вільямс [12] зауважив, що саме рівень інституалізації, сформований у конкретному соціально-історичному, суспільно-політичному контексті залишається важливим критерієм для визначення організаційної специфіки різних типів суспільств і функцій культури та мистецтва в них. Зокрема, у праці “Соціологія культури” [12] Вільямс звертається до аналізу інститутів і формацій культури, зауважуючи, що інституційна природа мистецтва підтверджується “досвідом давніх суспільств, коли митець отримував офіційне визнання як “частина центральної соціальної організації” [12, 37]. На прикладах з історії традиційних кельтських суспільств, що визначають *організаційні відмінності* різних типів суспільств, автор прослідковує специфічну роль офіційно визнаних митців від давніх суспільств до структурованого аристократичного суспільства. Офіційне визнання та приналежність до “центральної соціальної організації”, звісно ж, розкриває соціальні зв'язки митця із суспільством, і особливо — з владою. Р. Вільямс наголошує, що “із послабленням централізованої влади змінюються соціальні відносини й інститут офіційного визнання мистецтва, що стає більш соціально відстороненим, вивільненим від завдань легітимації влади і верифікації історії” [12, 37]. Поступово з більш виразною функціональною

диференціацією мистецтва і культури “офіційне визнання” і “патронаж” утрачають позірно очевидні інституційні риси і надалі в суспільстві визначаються як “акт (дія) соціального вибору” [12, 38]. Натомість інші дослідники, зокрема А. Гюйссен [7], Річард Максвелл і Тобі Міллер [9], наголошують, що сучасний етап інституалізації культури нерозривно пов'язаний із трансформацією європейського суспільства в XVIII ст. і є наслідком зниження клерикального впливу на мистецтво і культуру, підсиленням їх значення *ринковими механізмами* і політикою, що зумовили кризу культури наприкінці XIX ст., що також зумовлена демократизацією суспільства і розвитком нових техніко-організаційних форм виробництва (в тому числі і культурного). Більш того, на думку С. Мартіна [8], саме зниження церковного тиску і контролю з боку церкви привело до зміни форми і сутності патронатної підтримки: мистецтво набуває рис незалежного автономії та окремого соціального інституту, якому властиве “відчуття незалежності, завершеності і самоцінності” і який є своєрідним “орнаментом культури капіталізму” [8, 16].

Висновки. Отже, з XVIII ст. із набуттям специфічних, відмінних від інших галузей господарювання та суспільних відносин — соціоекономічних механізмів — культурне виробництво створює унікальну інституційну систему, що формується за різних соціополітичних умов, форм організації творчої праці.

“Інститут культури” можна визначити як сферу, що включає соціальну організацію продукування, поширення та посередництва культурних продуктів та послуг [6, 3], з одного боку, і як самоорганізаційні форми культурно-мистецького середовища (академії, гільдії, школи та творчі об'єднання тощо) — з іншого. Розуміння інституту мистецтва і культури є неможливим поза соціоекономічними відносинами, особливо давніми їхніми формами меценатства й інших патронатних форм, зміна яких, як зазначалося вище, стала закономірним наслідком послаблення соціальної залежності мистецтва від влади — церковної та державної, що, з одного боку, забезпечувало незалежність праці, з іншого — викликало соціальну та фінансову невідзначеність. Зміна соціальних взаємин на користь “свідомого обміну” докорінно змінює принципи соціального самовизначення і “патрона” і водночас стає для мистецтва специфічною організаційною

формою й економічною системою, що підпорядковує художнє самовизначення існуючим правилам і оцінкам [12, 39].

Загалом, якщо сприймати інституційну теорію мистецтва як спробу тлумачення більш прикладних аспектів творчості, то теорія Дікі у спрощених і узагальнених рисах доволі чітко пояснює відмінність соціальної природи мистецтва від інших видів діяльності.

Сьогодні, майже півстоліття потому, як інституційну теорію мистецтва вперше було озвучено, дослідження культури й інтерпретація її феноменів за допомогою інституційного підходу стає комплексним методологічним підходом, в якому виділяють чотирі головні напрями [6]: культурний сектор (працівники культури, культурні інституції й культурне виробництво, гендерні питання, медіа, технології тощо); культурна політика (законодавча мережа, політичні структури, макроекономічні умови); економіка культури (культурні блага, обсяги культурного виробництва, зайнятість, спонсорство і благодійність); публічна сфера (сприйняття та споживання культурних благ, види мистецтва в публічному просторі, культурна ідентичність і громадянське суспільство, культура і політичні артикуляції) [6, 10]. Підкреслимо, що кожен із наведених напрямів, якщо дотримуватися думки критиків те-

орії Дікі, на перший рівень дослідницьких завдань виводить “узагальнені” соціально-економічні, соціально-історичні та суспільні аспекти, залишаючись осторонь від філософської дискусії щодо сутнісної та естетичної цінності мистецтва. Подібно до визначення “мистецтва” Джорджем Дікі, прибічники інституційного підходу досліджують “феномени культури” в межах специфічних культурних об’єктів (артефактів і практик), окреслені конкретною інституційною структурою. Інституційний підхід, згідно з теорією Дікі, також апелює до культурного блага як до кандидата для суспільного визнання [6, 3]. Предметне поле дослідження інституціалізації культури включає інтерпретацію артефактів культури та їх оцінювання, соціальні відносини в межах культурних практик, взаємодію окремих організацій культури, економічний обмін продуктів і послуг культурного призначення, умови професійної практики (в тому числі освітньої системи), аналіз культурної політики [6, 10], тобто переважно соціально-економічні відносини й аспекти мистецького середовища. Й саме з цього впливає головна відмінність цього напрямку досліджень із прикладної культурології від низки гуманітарних дисциплін, що так чи інакше дотичні до інтерпретації феноменів культури.

Література / References:

1. *Дземидок Б.* Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Пер. с англ. / Под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. – Екатеринбург: “Деловая книга”, Бишкек: “Одиссей”. – 1997. – ISBN 5-88887-029-6. – 320 с.
2. *Cohen, T.* The possibility of Art: remarks on a proposal by Dickie / Ted Cohen // *Philosophical Review*. Vol. LXXXII, #1. – 1973. – Pp. 69–82.
3. *Danto, A.* The Artworld / Arthur Danto // *The Journal of Philosophy*. – Vol. 61. Issue 19. American Philosophical Association Eastern Division Sixt-First Annual Meeting. – 1964. – Pp. 571–584.
4. *Debeljak Ales.* Reluctant Modernity: The institution of art and Its Historical Forms / Ales Debeljak. – Boston: Rowman & Littlefi Publishers, Inc. – 1998. – 211 p. – ISBN 0-8476-8582-9.
5. *Dickie G.* Defining Art / George Dickie // *American Philosophical Quarterly*. Vol. 3. 1969. – Pp. 253-256.
6. *Hasitschka W., etc.* Cultural Institutions Studies: Investigating the Transformation of Cultural Goods. / Werner Hasitschka, Peter Tschmuck, Tasos Zembylas // *The Journal of Arts Management, Law and Society*. – Vol. 35/#2. – Heldref’s Pulications. – 2005. – Pp. 147-158.
7. *Huyssen A.* After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism [Text] / Andreas Huyssen. – Indiana University Press: USA. – 1986. – ISBN 0-253-10057-7. – 244 p.
8. *Martin S.* The absolute artwork meets the absolute commodity / Stewart Martin // *Radical Philosophy*. – #146.–2007, November/December. – P. 15–25.

1. *Dzemidok B.* Amerikanskaia filosofia iskusstva: osnovnye kontseptsii vtoroi poloviny KhKh veka – antiessentsializm, pertseptualizm, instutualizm. Antologiiia. Per. s angl. / Pod red. B. Dzemidoka i B. Orlova. – Ekaterinburg: “Delovaiia kniga”, Bishkek: “Odissime”. – 1997. – ISBN 5-88887-029-6. – 320 c.
2. *Cohen T.* The possibility of Art: remarks on a proposal by Dickie / Ted Cohen // *Philosophical Review*. Vol. LXXXII, #1. – 1973. – Pp. 69–82.
3. *Danto A.* The Artworld / Arthurr Danto // *The Journal of Phulosophy*. – Vol. 61. Issue 19. American Philosophical Association Eastern Division Sixt-First Annual Meeting. – 1964. – Pp. 571–584.
4. *Debeljak Ales.* Reluctant Modernity: The institution of art and Its Historical Forms / Ales Debeljak. – Boston: Rowman & Littlefi Publishers, Inc. – 1998. – 211 p. – ISBN 0-8476-8582-9.
5. *Dickie, G.* Defining Art / George Dickie // *American Philosophical Quarterly*. Vol. 3. 1969. – Pp. 253–256.
6. *Hasitschka W., etc.* Cultural Institutions Studies: Investigating the Transformation of Cultural Goods. / Werner Hasitschka, Peter Tschmuck, Tasos Zembylas // *The Journal of Arts Management, Law and Society*. – Vol. 35/#2. – Heldref’s Pulications. – 2005. – Pp. 147–158.
7. *Huyssen A.* After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism [Text] / Andreas Huyssen. – Indiana University Press: USA. – 1986. – ISBN 0-253-10057-7. – 244 p.
8. *Martin S.* The absolute artwork meets the absolute commodity / Stewart Martin // *Radical Philosophy*. – #146.–2007, November/December. – P. 15–25.

9. *Maxwell R.* The cultural labor issue [Text] / Richard Maxwell and Toby Miller // *Social Semiotics*. – Vol. 15, #3. – Routledge. – 2005. – ISSN 1035-0330 147-1219 – P. 261-266.
10. *Sclafani R. J.* Art as a social institution [Text] / Richard J. Sclafani // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. – American Society for Aesthetics. – Vol.32 #1. – 1973. – Pp. 111-114.
11. *Velthius Olav.* Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art / Olav Velthius. – Princeton University Press. – 2005. – 264 p.
12. *Williams R.* Sociology of culture [Text] / Raymond Williams, foreword Bruce Robbins. – Schocken Books, The University of Chicago: USA. – 1995. – ISBN 0-226-89921-7. – 248 p.
13. *Yanal R.* The institutional theory of art / Robert J. Yanal // *The Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly, Oxford University Press, 1998. – Pp. 1-7.
9. *Maxwell R.* The cultural labor issue [Text] / Richard Maxwell and Toby Miller // *Social Semiotics*. – Vol. 15, #3. – Routledge. – 2005. – ISSN 1035-0330 147-1219 – P. 261-266.
10. *Sclafani R. J.* Art as a social institution [Text] / Richard J. Sclafani // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. – American Society for Aesthetics. – Vol.32 #1. – 1973. – Pp. 111-114.
11. *Velthius Olav.* Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art / Olav Velthius. – Princeton University Press. – 2005. – 264 p.
12. *Williams R.* Sociology of culture [Text] / Raymond Williams, foreword Bruce Robbins. – Schocken Books, The University of Chicago: USA. – 1995. – ISBN 0-226-89921-7. – 248 p.
13. *Yanal R.* The institutional theory of art / Robert J. Yanal // *The Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly, Oxford University Press, 1998. – Pp. 1-7.

Олейник Александра Сергеевна

Институциональные основы искусства и институциональный подход исследования культуры

Аннотация. В статье акцентируется внимание на институциональных аспектах культурного процесса и существующих подходах и концепциях, связанных с обоснованием институционализации как методологического инструмента исследования и интерпретации феноменов культуры и искусства, в частности на философскую концепцию 1970-х годов, получившую название институциональная теория искусства, авторы которой определяли искусство как “социальный институт”, неразрывно связанный с “миром искусства”, сравнивая социальные взаимоотношения и принцип определения статуса с другими социальными институтами. Современные исследователи культуры используют институциональный подход как инструмент, позволяющий одновременно проводить более обширный анализ разных аспектов культуры и организации творческой деятельности.

Ключевые слова: институт культуры, автономия искусства, мир искусства, социоэкономические отношения.

Oliynyk Oleksandra

Institutional Aspects of Art and Institutional Approach in Cultural Studies

Summary. The article gives an introspective review of the genesis for institutional approach as it is seen both in modern theory of culture and in the philosophy of art and culture in the mid 1970-es in order to recollect and renew the methodology of cultural studies by the means of complex analyze, which includes not only interpretation of cultural phenomena, but also focuses on the social, economic and historical context which can be generalized as institutional aspect of cultural process.

The issue of institutionalism in art as the probable signifier of the artworld's apperception of art-object, artwork or artefact (and art as is) launched both in theoretic concepts and applied studies concerning cultural production and artistic activity. Nowadays the issue obtains more accuracy in western humanitarian society despite the attained experience in theoretic and applied studies still proceeds seeking of overall complex definition of following terms: “culture”, “art”, “artwork” and related interpreting and analytic concepts in various approaches. Current socio-economic practice of cultural administration in Ukraine, including recent discussions on the changing functions and role of public authorities, increasing the power of a professional environment and the public sector; improvement of the legal framework, etc., confirms the relevance of theoretical study and analysis of the institutional framework of culture creation.

Regarding the term ‘cultural institute’ it is impossible to avoid mentioning the non-classical concept known as institutional theory of art, lacking the theoretical background and argumentation for both philosophy of art and culture and economy of culture, but nonetheless valuable: the concept attempts to link abovementioned disciplines and suggests unique and methodologically fruitful approach for cultural research.

The institutional theory of art was suggested by George Dickie as a counterargument in the philosophic discussion of the 1970-ies regarding meaning and determining of art and its legitimate status in the society. Albeit the key concept of this theoretical hypothesis — the artworld — initially belongs to another thinker of that time — Arthur Danto, whose thesis was drawn up to emphasize the specifics and uniqueness of the social relations in art demanding from the engaged parties (artists, dealers and audience) the deep understanding of intangible and unseen features of art, which upon Danto's point of view is impossible without acknowledgement of “atmosphere of artistic theory” and “knowledge of the art history”. Despite the fact that institutional theory of art was criticized for the insufficiency of theoretic basics and generalization of key concepts and processes, the number of modern authors recall the concept as an important theoretic source for further cultural, social

and economic studies of art and culture. Shifting the focus from aesthetics and symbolic meaning of the artwork to the more general issues and complex context of artistic world is seen as the most valuable part of the Dickie's theory, not to mention the remark of T Cohen suggesting that Dickie "explained the inexplicable" in the philosophic discourse of "defining the art".

However the institution of culture and art was discussed in similar terms in the *Sociology of Culture*, written by Raymond Williams in 1981. Author discloses that artists obtained specific instituted social status within the societies (especially controlled either by church or by state), and the social relations may be revised as major feature of determination and distinction of various early types of the societies. However the rapid social changes that have been taking place held in Europe since the 18th century greatly impacted the habitual social hierarchy and art's dependency on the power of church, state or liberal patron.

Indeed, modern cultural theory suggests complex institutional approach, which aims cultural production (including various forms and modes of artistic expression and creativity) and describes in term of more wide general sociocultural and economic context. This approach echoes the Dickie's original concept to define artwork in the sense of "artifact as a set of aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person(s) acting on behalf of a certain social institution (the artworld)", and is thought to be theoretically fruitful in case of respectful coherence with the existent tradition to reflect uniqueness of art through the prevalence of aesthetic value as an irrefutable thesis.

Key words: institution of culture, autonomy of art, artworks, socioeconomic relations.