

Марина Протас Maryna Protas

Доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник, відділ кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Doctor of Art Studies, senior research fellow, chief research fellow, Department of Curatorial Exhibition Activities and Cultural Exchange, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: protas.art@gmail.com | orcid.org/0000-0001-8137-0342

Критика культурного популізму Огляд рефлексій західної аналітичної думки

Critique of Cultural Populism An Overview of Reflections on the Western Analytical Thought

Анотація. Постмодерна доба, відлік якої, так само, як contemporary art, більшість аналітиків веде від повоєнного (після Другої світової війни) часу, породжує чимало парадигмальних стратегій та визначень діатриби, які конкурують між собою. Зокрема, термінологічно хисткими є дефініції «постмодернізм», «post-постмодернізм», «метамодернізм», який певна частина критиків воліє вважати «високим», «пізнім», «викривленим», або «псевдомодернізмом» чи «digi-модернізмом». У процесі цієї активної дискусії суспільству з періодичною регулярністю повідомляють про «смерть», «кінець» мистецтва й арт-критики. В цьому контексті виру дискурсів, які відверто змагаються один з одним, є один доволі суттєвий контекстуальний пласт, пов'язаний із критикою культурного популізму, предмет якого складає протистояння двох соціальних конструктів: демократії та біовлади. Гостроти дискусії додає ситуація тотальної кризи сучасної культуротворчої діяльності, і, зокрема, неоліберальні візуальні практики, що від міленіуму потрапили під жорсткий патронат транснаціонального арт-бізнесу, креативні проекти яких корегує ринок та бенчмаркінгова політика. Остання повністю витиснула / замінила політику естетики, тож усе це негативно впливає на теперішній розвиток світового мистецтва, ставлячи під питання майбутнє національного образотворення України, яке може бути анігільоване в «постетнічному» субстраті global public art. Тому у складних умовах протистояння російській навалі українська наука і мистецтво мусять вивчати цей величезний кластер проблем, зокрема в тому контексті, як його подає західноєвропейська аналітична думка, щоб зміцнювати власний самоідентифікаційний потенціал культурного і мистецького нарративу, пропонуючи Заходу власну позицію і бачення звільнення креативної діяльності від маніпулятивного пресингу культуріндустрії.

Ключові слова: культурний популізм, апропріація, дескілінг, сучасне мистецтво, соціополітичний поворот, мережева естетика.

Постановка проблеми. В останні роки митці все частіше стикаються з небажаними наслідками легітимованого методу апропріації, не погоджуючись із відвертим плагиатом та порушенням їхніх авторських прав на твори, привласненими їхніми ж колегами по мистецькому цеху, які тиражують пастиш світом. Тоді як в арт-критиці або іншій науковій діяльності плагиат є неприпустимим, і навіть самоцитування жорстко викорінюють, бізнес-стратегії транснаціонального мистецького ринку, особливо в царині global public art, відверто толерують реплікацію привласнених креативних ідей. Відбувається знецінення творчої праці митців, яку перетворюють на ремісниче копіювання колись й кимось створеного. Так, кальки творів Ісаму Ногучі, Аніша Капура, супреми Малевича або вдачі знахідки візуальних практиків сьогодення стали нав'язливою манією реплікації популярних об'єктів, розтиражованих чи не

в кожному парку скульптур або дизайнерському рішенні певного простору. Всі ці пастиш-тенденції створюють вагомий підстави для роздумів про негативний вплив культурного популізму, який схвалює і поширює заангажована арт-критика з академічною аналітикою, толеруючи апропріацію / омаж як сучасний емансипаційний прийом візуальних практик. Але фактично штучно сформована арт-бізнесом тенденція є ще одним тривожним сигналом загострення культуротворчої кризи доби постправди, пов'язаної з редукцією фундаментальної парадигми глобалізованого артизму, що вимагає прискіпливої, незалежної від бізнес стратегії, уваги науковців. Початок критичного переосмислення досвіду post-постмодернізму, навіть і переодягненого в невдалу дефініцію «метамодернізму», був покладений ще на зламі міленіумів західними фахівцями. Утім, сьогодні їхній досвід необхідно розглянути і теоретично опрацювати

в науковому просторі України, культуротворчий потенціал глобалізованої продукції якої вимагає переосмислення і корегувань.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У 2017 році критик і культуролог Копенгагенського університету Міккель Расмуссен у статті «Нотатки про соціально заангажовану арт-критику» наголосив: постмодерністське мистецтво є обезкровленим і не можна не помічати, що з падінням Берлінського муру капітал перетворився на транснаціональний, формуючи арт-риннок та керуючи у власних інтересах бенчмаркінговими стратегіями, перетворюючи неоліберальну цивілізацію на глобалізований «безкласовий» політизований субстрат, який споживає contemporary art [1]. Через це утвердилася стала інфляція таких понять, як «творчість», «креативна участь», що розширило економічні можливості неоліберальних спекуляцій вже через втрату професійних навичок. Тобто тепер є актуальною не естетична автономія мистецтва, а його бізнесовий попит, і неважливо, що стверджується він ціною фахової редукції, відвертого дескілінгу. Тож концепція Річарда Флоріди про креативний клас креативних міст міленіуму, коли кожна арт-інституція стимулює глобалізаційний public-рух, фактично «тоталізований дизайн», за дефініцією Гела Фостера, призводить до культурного попудізму, адже в міленіум маркетингова культура *Nowbrow* перемогла, як це декларував критик «The New Yorker» Джон Сібрук, з яким жорстко полемізував Гел Фостер, визначаючи його топонімію «не лише глушінням інтелектуальної культури», але «переходом до комерційної культури, яка більше не розглядається як предмет зневаги, а стає “джерелом статусу”» [2, с. 4]. Подібно до цього, Інтернет остаточно втратив «емансипаційну ауру», і байдужа phatic-мережева естетика ширить деструкцію, еднаючи кітч із global-усередненим пастишем арт-свідомості. Саме так це декларував Леслі Фідлер за три десятиріччя до Сібрука в доповіді «Cross the Border — Close the Gap» на симпозиумі з сучасної літератури у Фрайбурзькому університеті 1968 року, де використовував термін «постмодернізм» як стратегію розриву між високим і масовим мистецтвом [3] (саме ця доповідь наступного року вийшла друком у чоловічому журналі «Playboy»). Ідеї Фідлера, зокрема з усунення прірви між глядацькою аудиторією, критиком і митцем, а, відповідно, між фаховим і аматорським, стали ґрунтом для поширення дескілінгу, порно, апропріації, девіантних жестів, підводячи артизм до соціополітичного активізму двотисячних та бездумної інкорпорації мережевої естетики нашого часу. Врешті, сам некролог на смерть «першого постмодерніста» у 2003 році був нетрадиційним, де Сем Таненгауз, зауважуючи, «як Леслі Фідлер повернув американську критику з ніг на голову», — підсумовував: «Постмодернізм означав, що модернізм помер, і сам Фідлер кукурікає на його могилі» [4]. Фідлер анулював кордони, викинув на смітник історії естетику,

ідеали, фаховість, врешті, етику, перетворюючи, за словом Гегеля, свободу на «фурію зникнення», позаяк «порнографія, <...> вестерн і наукова фантастика стали формою поп-арту <...> що розуміються як різновид розваги, ближче до пороку, ніж до мистецтва» [3]. Втім, не можна вважати, що така позиція була доміантною в американському суспільстві, адже ще на початку 1990-х років директор щоквартальника «American Arts Quarterly» Джеймс Купер дотримувався іншої думки і вимагав тверезих оцінок від тих консерваторів, котрі не бачать, що contemporary art, «забувши ідеали Мане, Дега, Сезанна та Родена, перетворилося на постачальника всього деструктивного, тупого, потворного, порнографічного, марксистського, на провідника антиамериканської ідеології» [5, с. 3]. Тим не менш, попри подальший успіх контемпорарі арт-практик, спротив культурному попудізму триває.

Ще у 2011 році професор культурології з Університету Лафборо (Loughborough University) Джим МакГіган, який викладав у багатьох країнах світу, зокрема у Віденському міжнародному центрі культурних досліджень, критикуючи поглинання / інкорпорацію «крутим», як він називає, капіталізмом неоавангардних стратагем опору і в такий спосіб нейтралізуючи «мейнстрімову культуру в усьому світі сьогодні», в одній зі статей закликав сучасників реанімувати незалежну критику культурного попудізму в ім'я суспільних інтересів, спираючись на багатовимірний аналіз широкого кола проблем. Він пише: «Протягом 1980-х культурологічні дослідження у Британії — та в інших країнах — набули некритичного попудістського повороту. Досі поле досліджень було зосереджено з явно інвективним вектором на популярній масовій культурі й мистецтві як сферах ідеологічного змагання. Тим не менш, зростання хвилювань через описовість і адекватність визначення процесів культурного споживання <...> втратило економічну та політичну складову в циркуляції культури в суспільстві. Тож тенденція культурного попудізму стала менше перейматися статусом-кво і мимоволі фактично схвалила неоліберальний розвиток протягом останніх тридцяти років. Відповідно, основні культурологічні дослідження перестали критично аналізувати поточний культурний стан, натомість утворюючи тенденцію ототожнювання себе з ним» [6]. І при цьому культурна індустрія арт-ринкового виробництва поглинула стратегії авангардного опору, дозволяючи митцям цілком контрольовані випадки щодо них як «санкціоноване інакомислення» візуальних практик, які на межі тисячоліть зробили «соціополітичний поворот», примусивши провідних арт-критиків констатувати смерть мистецтва і мистецької критики.

Схожої критичної позиції щодо культурного попудізму додержується доктор філософії Кім Чарнлі, професор Плімутського коледжу мистецтв (Plymouth College of Art (до 2008 року мав назву Коледж мистецтв

та дизайну, яку в умовах «тотальної дизайнізації» мусили скоротити як тавтологічну, адже арт став дизайном [7]. Кім Чарнлі вивчає процеси політизації колаборативних арт-практик після соціополітичного повороту, коли «вільний естетичний простір накладається на соціальну та інституційну реальність мистецтва», де домінують «складні взаємозалежності етичних, естетичних і політичних питань у межовому просторі між мистецтвом і соціальним», а «напруженість, яка існує в мисленні навколо політизованого collaborative art, є прикладом теоретичних позицій Клер Бішоп і Гранта Кестера» [7, с. 37, 38]. Врешті, в культуротворенні домінує колоїдна завесь соціального буття, реляційної естетики, політики, «полегшеного артизму» (Р. Барт) та дизайну, що прийнято вважати нормою. Хоча Клер Бішоп висловлює цілком гідну думку: мистецтво не можна оцінювати з позицій етики чи політики і при цьому не розглядати його як естетично-автономне, бо ця «тенденція зводить мистецтво до моральних критеріїв і заохочує створювати нове мистецтво за образом цих критеріїв» [8, с. 183]. Г. Кестер звинувачує К. Бішоп у зраді авангардної мети стосовно зняття межі між елітарною творчістю і повсякденним буттям соціуму, і що Бішоп буцімто намагається «контролювати» кордони, відновлюючи елітарність мистецтва. Проте чомусь автори дискусії не враховують інше: історичний авангард навіть у найбільш техніцистських абстрактних пошуках був націлений на опір буржуазному консюмеризму, на розвиток «космічної свідомості» людини майбутнього. Тепер про ідеалістичну утопію ніхто не згадує, використовуючи лише формальні пошуки, що нашаровують на формальну концепцію феноменології речі. Чи, може, намагаються сучасні візуальні практики культивувати те загадкове «космічне» у свідомості, аби не зарадити мріям історичного авангарду? Нажаль ні, тепер уникають необхідності займатися естетикою творчого процесу. Втім вважати, що початком авангардної ентропії є розчарування митців в системі, як обстоював цю думку Г. Кестер, оглядаючись на Ж. Рансьєра, значить не помічати головнішого: мотивація митців змінилася, позаяк вона вбудована в бенчмаркінг соціополітичної системи, а рівень свідомості у стані гістерезису поступово регресує, породжуючи явище дескілінгу. Тепер арт-бізнес стимулює кон'юнктурні інтереси, прагнення бути відомим і за можливим, як створена ним «зіркова» сучасна еліта.

Тим часом, оскільки культурний рівень самих меценатів також катастрофічно регресує, на що звертав увагу, зокрема, Перрі Андерсон, то гроші вкладають не в талант, а в те, що дає прибуток, навіть якщо це не відповідає критеріям мистецтва, але якимось пов'язано з дизайном, який набув тотальної влади. Відповідно, виникають дискусії, що стосуються виявлення різниці між «політикою естетики» та «естетикою політики», зокрема щодо контемпорарі-проектів візуальних практик.

Проте митці, маніфестуючи «антикапіталістичний авангард», не бажають втрачати своїх меценатів, приймаючи сервільні правила гри культуріндустріальної ідеології, для якої важливим є лише нескінченний прибуток капіталу. Та якщо в ХХІ сторіччі фашизм / рашизм маскується під антифашизм, руйнуючи безпекову архітектуру світу, то що казати про contemporary art, який начебто прагне оновити естетику гуманізму, але насправді митці залежать від економіко-політичних умов олігархічних систем, підтверджуючи думку М. Фуко про владу. Занепад естетичного мислення на тлі соціополітичної безпринципності, на що звертали увагу численні аналітики, зокрема Кім Чарнлі, обговорюючи соціальний та етичний поворот contemporary art, відбувається як «розпад або зникнення зв'язку між категоріями, що дозволило мислити естетичне в його особливому відношенні до трансформаційної політики» [7, с. 43]. Тому думка Ж. Рансьєра про те, що «сьогоднішні заклики звільнити мистецтво від естетики є помилковими, бо призводять до придушення як естетики, так і політики в етиці», оскільки «естетика — це не дискурс. Це історичний режим ідентифікації мистецтва», хоча він дотичний політики за суттю, позаяк існує напруження між «перетворенням мистецтва на форми колективного життя» і «збереженням автономії від усіх форм воєнничих чи комерційних компромісів», — такий погляд залишається на часі, позаяк в мистецтві і культурі сучасності, що здійснили соціальний чи «етичний поворот», панування моральних суджень не має позитивного ефекту, навпаки цей поворот утворює аморфну зону, «в якій розчиняється не тільки специфіка політичної та художньої практики, але й те, що утворило саму серцевину “старої моралі”: відмінність між фактом і законом, між тим, що є і що повинно бути» [9, с. 109]. Чи варто за таких обставин гніватися на акти плагіату, які покриває сумнозвісна апропріація, якщо сам митець підтримує цей поворот? Проти перетворення мистецтва на активістські форми життя, де раціоналізація пам'яті анігілює саму «мінімальну душу» чуттєвої матерії та одночасно викривлює ставлення до реальності, мистецтва, пам'яті, естетичного і власне життя, виступав Ж.-Ф. Ліотар, наголошуючи, що ідеї його головної праці так і не зрозуміли. Він, критикуючи зацикленість культури на інформаційній поверхні, пропонував повернутися до таємниці глибин відчуттів і уявити, що не існує пам'яті і понять раціо, натомість відчутти звук, запах, колір й усі афекти матерії відчуттів, — лише так душа прокинеться чуттєво, не будучи знищена мистецьким жестом актуалізації проблем соціополітичного буття. Отже, афект почуттів, за Ліотаром, трансформується у спонтанний ефект повернення — поза часом, простором, свідомим або спомином — і він є головним аргументом місії мистецтва, адже сама фізична поява арт-твору має печатку зникнення сутнісного явлення, «ось чому такий жест завжди навіює ностальгію і спрямовує до анамнезу» [10, с. 210].

Метою статті є аргументована підтримка заклику західноєвропейських аналітиків щодо реанімації незалежної критики культурного популізму в аналітичних дослідженнях постмодерністських практик, а отже й — необхідності критики теперішнього гібридного симулякра *global public art* задля того, щоб забезпечити національне культуротворення від хиб некритичного сприйняття *contemporary epistem*, яке має ентропійний вплив на поточний процес самоідентифікації.

Виклад основного матеріалу. Ж.-Ф. Ліотар писав не лише про втрату великих наративів, він також говорив і про важливість давньогрецького айстезису, «чуттєвого відчуження», завдяки якому людська душа і творчість сповнюються повноцінного життя. Ба більше, Ф. Джеймсон у передмові до книги Ліотара констатував: Ліотар не казав про самодостатню появу мистецького постмодернізму в загальній ситуації постмодерну, а мав на увазі трансформації високого модернізму, точніше появу в ньому інших модернізмів [11, с. xvi]. Такі думки Ліотара не мають «попиту» в адептів постмодернізму, які, попри формально виголошений плюралізм арт-вислову, надають перевагу вузьким епістемам в інтересах арт-бізнесу. Тим не менш, позицію вченого, який зберігав надію на повернення естетично-автономному мистецтву майже втрачених почуттів, необхідно тримати в активі, щоб відійти від популізму, нігілізму та врешті здолати тотальну кризу посткультури. Думка Ліотара залишається на порядку денному, бо він прагне попередити колапс: «Сьогоднішня “сучасність” не чекає від айстезису, ніби він подарує душі спокій прекрасної згоди; вона чекає, що він у останню мить вирве її з небуття. <... > Нігілізм не лише кладе край дієвості великих емансипаційних наративів, не лише спричиняє втрату цінностей та смерть Бога, що робить метафізику неможливою. Він кидає підозру на основну естетичну думку. Айстетон є подією, бо душа існує, тільки якщо він її спонукає; а коли його немає, вона розсіюється в небутті неживого. Твори мають обов’язок вшанувати цю чужу і ненадійну умову» [10].

У цьому контексті необхідно зважити на те, що ігнорування естетичної «ненадійної умови» в останні роки і призводить до того, що фокусом особливо гострого розбрату стає метод постмодерністської апропріації, проти чого дедалі частіше постають сучасні митці, коли бачать у колег відверте привласнення ідей своїх творчих проєктів. Позиватися до суду немає сенсу, оскільки постмодернізм легітимував право на цитатність, центоколаж й «*cultural jumping*», що культивує культуріндустрія світу. Наприклад, колишній вихованець скульптурного факультету Харківського художньо-промислового інституту (1979–1986) Юрій Ткаченко, який тепер керує пензенським скульптурним парком «Легенда», водночас беручи участь у нескінченній кількості симпозіумів світу і не маючи часу на творчі розмірковування, просто калькує те, що у когось побачив.

Здавалося б, звичайна практика, яка траплялася і раніше, тепер в умовах гіперінтерактивності соціуму, починає набувати вигляду зловісного роздратування. Через те 2023 року мексиканський скульптор Педро Мартінес Осоріо (Pedro Martinez Osorio) на зламі лютого–березня в соціальних мережах гнівно повідомляв, що на Міжнародному скульптурному симпозіумі Ісфahanу, що тривав у ці дні, Ю. Ткаченко скопіював його скульптуру «*Victoria Alada de Nezahualcóyotl*» 2020 року. Осоріо додавав до фотографій його і Юрія робіт допис: «Порівняйте твори, ганьба автору, який називає себе творцем...». Те саме відбувалося майже в ці ж дні з витинанками української мисткині Дарії Альошкіної, яка у розпачі побачила експонованими в Бремені абсолютні кальки зі своїх творів («Вікно», «Казкова» та ін.), які буквально дослівно повторила Наталія Стефанюк, зриваючи оплески присутніх на «презентації» витинанок у Бременському соборі Святого Петра. Як до цього всього ставитися? Очевидно, що успішні бізнес-проекти, особливо ті, які успішні у закордонній публіці, привертають увагу менш популярних у креативному і бізнесовому аспекті митців, тому вони не ймуть сорому і, використовуючи ринкові стратегії бенчмаркінгу, просто калькують, реплікують, створюють пастиш, симулякр, що, безумовно, не подобається справжньому автору ідеї. Таких прикладів було і буде накопичуватись багато в різних видах мистецтва відтоді, як на зламі 1980-х — 1990-х метод апропріації був поширений спочатку не до колег, а до цитувань давньої класики в сучасній концепт-транскрипції (як це робила афроамериканська мисткиня Рене Кокс, глузуючи з расистської культури білих, зображуючи «Тайну вечерю» да Вінчі, де вона, оголена, виконувала роль Христа, а Юду грав білий чоловік, на що суспільство зреагувало дуже болісно, а мер Нью-Йорка Руді Джуліані визнав виставку антикатолицькою). Але емоції посилились ще більше, коли метод торкнувся творів сучасних колег. Та оскільки постмодернізм легітимував апропріацію, то тепер «мережева естетика» контемпорарі циркулює ще й у царині постетики тих, хто вважає цілком можливим калькувати і привласнювати чужі ідеї. Чи є така ситуація сприятливою для розвитку мистецтва? Безумовно — ні. Культуротворення скочується до рівня пародії батрахоміомахії, на яку перетворили гомерівський епос під час кризи світогляду антиків наприкінці VI — на початку V століття до н. е. Те саме відбувається і тепер, але нетворчий плагіат є наслідком посткультурної стагнації, яка охопила арт-виробництво і арт-критику відтоді, як британський ландшафтний дизайнер Том Тернер у 1996 році оприлюднив книгу «Місто як ландшафт: *post*-постмодерний погляд на дизайн і планування», де наголосив: «Оскільки *post*-постмодернізм — абсурдний термін, ми повинні сподіватися на щось краще. Епоха Синтезу є можливістю. Послідовне, красиве та функціональне середовище — це чудові речі, які

можна створити різними способами. Модерністська епоха «одного шляху, однієї істини, одного міста» померла. Постмодерністська епоха «все підійде» вже на виході. Розум може завести нас далеко, але він має межі. Давайте приймемо *post*-постмодернізм — і помолімося за краще ім'я» [12, с. 10]. Том Тернер, між іншим, зауважив про необхідність балансу, позаяк: «Цивілізація тримається на балансі: між розумом і вірою, матеріалізмом і духовністю, традицією і уявою, егоїзмом і альтруїзмом», але якщо «до 1950 року розум прагнув єдності з правдою Бога», то плюралізм постмодернізму відрізняє поява нескінчених пост-: постіндустріалізм, посткапіталізм, постколоніалізм..., що веде до «темряви хаосу», а можливо і до перед-Ренесансу. В будь-якому разі, *post*-постмодернізм стає реакцією розуму на ефемерність, фрагментацію, розриви, тому поряд з еклектикою виникає обмеженість всюдозволеності. Щоправда, Том Тернер дещо наївно надає перевагу «благоговінню, що зумовлене минулим; бо жертвуючи (розмаїттям) можна ініціювати краще майбутнє», позаяк *post*-постмодернізм, на переконання архітектора, зможе одухотворити простір дизайном, плануючи парки для «тих, хто кладе руку на серце і готовий стверджувати “я вірю”». Віра завжди була найсильнішим суперником розуму: віра в Бога; віра в традиції; віра в інституцію; віра в людину; віра в націю» [12, с. 8]. Але реальність опинилась більш прагматичною. Тож 2009 року англійський філософ Алан Кірбі в монографії «Дигімодернізм: як нові технології демонтують постмодерн і змінюють нашу культуру» [13] з тонким сарказмом майстерно довів, що наше технократичне суспільство увійшло у стан дигімодернізму, бо надто залежне від електроніки, різних девайсів, фактично є залученим у воскреслий великий нарратив (що начебто помер у 1970-х, за Ж.-Ф. Ліотаром), який постійно транслюють соціальні мережі, ЗМІ, ріаліті-шоу тощо. Тому, каже він, теперішня доба страждає на поверхове мислення, на кшталт Інтернет-естетики, з постійним використанням смартфона, що вводить людину у стан фанатичного незнання, постійної тривоги і мовчазного аутизму, де остаточно згасає навіть нарцисизм постмодернізму з параноїдальними мутаціями модернізму. В цих умовах тотальної апатії естетично вартісні твори не продукуються, підкреслює А. Кірбі, тому ще 2006 року він у монографії «Смерть постмодернізму і те, що після» визначив світову культуру псевдомодернізмом, бо власне постмодернізм помер ще протягом 1980-х (відлунням чого і стає поява апропріації, про що згадує Артур Данто в останній монографії «Що є мистецтво»). Таким чином, під питанням опиняється теза Юргена Габермаса, який визначав проєкт модерну незавершеним [14]. І виникає інше питання: чи слід вважати чергову смерть (*post*)постмодернізму водночас смертю модернізму, з усіма його двійниками і симулякрами, на кшталт того, що пропонували 2010 року два голландських філософа Тімотеус Вермойлен і Робін ван

дер Аккер, які спочатку оприлюднили есе «Нотатки метамодернізму» (*Notes of Metamodernism*) [15], а 2017 року видали збірку статей, залучивши до дискусії відомих аналітиків [16], і де від міленіуму вони так само фіксують «нову чутливість» сучасників, яка коливається між наївністю і прагматичним ідеалізмом, між епістемою модернізму і постмодернізму. Тобто нова конфігурація старої теми пояснюється реакцією суспільства на нестабільність — політичну, економічну, еколого-кліматичну, тоді як префікс *meta*- мав відсилати до філософії Платона і його методу метаксії, що в діалозі «Симпозіум» Сократа і наставниці Діотими пояснюється актом хиткого перебування суб'єктів між смертним і божественним, між жахом земного хаосу й ейфорією відчуття тонких енергій. Цю ідею метамодернізму намагались підхопити, але без явного успіху. В 2011-му англійський фотограф і митець Люк Тернер опублікував «Маніфест Метамодернізму», де закликав до трансдисциплінарності у метаксичному русі, ніби сучасність знову прагнула досягти колись омріяного *Gesamtkunstwerk*. Так він виголошує в пунктах 6 і 7: «Теперішнє — це симптом народження двійни: безпосередності сприйняття і поступового його згасання. Сьогодні ми ностальгісти тією ж мірою, в якій ми також і футуристи. Нові технології дають можливість одночасного сприйняття і розігрування подій з безлічі позицій. Ця виникаюча мережа сприяє зовсім не згасанню історії, а її демократизації, висвітлюючи розгалужені стежки, якими її грандіозні оповідання можуть мандрувати тут і тепер. Художники можуть вирушити на пошуки істини так само, як наука прагне до поетичної елегантності. Вся інформація є основою знання, емпіричного чи афористичного, незалежно від її справжньої цінності. Ми повинні розкрити обійми науково-поетичному синтезу і просвітницькій наївності магічного реалізму. Помилка породжує сенс. Ми пропонуємо прагматичний романтизм, що не скутий ідеологічними засадами. Таким чином, метамодернізм слід визначити як мінливий стан між і за межами іронії та щирості, наївності та обізнаності, релятивізму та істини, оптимізму та сумніву в пошуках множинності несумірних і невлонимих горизонтів. Ми маємо рухатись вперед і коліватись!» [17]. Люк Тернер вже в інтерв'ю 2014 року для *AQNB* оцінює цей свій текст так: «Маніфест, який я написав, був ніби іронічно-безглуздою мовою в стилі ранніх маніфестів модернізму, і при цьому серйозною заявою» [18]. А 2015 року Тернер публікує ще низку робіт (зокрема статтю «Метамодернізм: короткий вступ»), де розмірковує про метамодернізм та майбутнє сучасного мистецтва. Проте принципового аналізу з якісною прагматикою він запропонувати не зміг, тому ідею не підхопили.

Тож прогнози про чергову смерть *contemporary art* і далі мають підстави. Слід нагадати, що першу кончину постмодернізму у 1980-х пов'язують із цифровою революцією і поразкою демократичних рухів

зламу 1960-х — 1970-х, із хвилею розчарувань, поза-як біополітику капіталу і влади, за М. Фуко, демократія не змогла контролювати; друга смерть постмодернізму сталася на зламі тисячоліть, коли його привид в особі post-постмодернізму супроводжував соціополітичний поворот арт-активізму з різними інтервенціями перформансів, увесь спектр яких досліджувала Клер Бішоп в монографії «Artificial hells» [19]; врешті, третю смерть в аспекті контемпорарного візуального руху аналітики (серед них Оссіан Ворд) констатують саме тепер, коли демократія, з якою митці постійно плутали всі свої ігрові реформи з пуерилізмом (Й. Гейзінга), вступила в зону тяжкої кризи. Тому сьогодні стали нормою апропріація і фаховий дескінг, адже маніпуляція з нарративом, що обумовлює певний стиль поведінки і мислення, лише посилює позиції культурного попудізму, який підтримує ангажована критика, оскільки «постмодернізм може бути всім, чим захоче», як писав у відомому тексті «Стан постмодерну» Жан-Франсуа Ліотар. Цієї тези дотримується і ексдиректор галереї Tate Вільям Едвард Гомперц, бо там, де ідея твору відірвана від естетики, арт-об'єкт анігілює в постконцептуальну ефемерність, тому contemporary art може бути всім, чим захоче митець [20]. А якщо епоха великих нарративів відійшла, і тепер важлива кожна, навіть слабка чи девіантна, думка, то її не треба підганяти під великі стилі минулого чи політичні ідеї на кшталт «комунізм», «капіталізм». Змінився статус пізнання в постіндустріальному суспільстві, де увага прикута до події, акціонізму, інформації, концепту, а не до осмислення сутності. Невипадково британський філософ Пітер Осборн констатує, що сучасні візуальні практики після соціокультурного повороту скрізь є постконцептуальними, і це трансформує творчість митців. Тому з'явився феномен Young British Artists, який став маркером того, що саме Велика Британія тепер є законодавцем мейнстрім арт-руху. А зірковий час США вичерпав себе. Втім дизайн, з якого глузував Рем Колхас, уявляючи утопічне місто-генерик, сьогодні отримує стратегічні повноваження. Принаймні так пише у своїй статті 2021 року доктор філософії та графічний дизайнер Мігель Ангель Рубіо Толедо (Miguel Angel Rubio Toledo), професор архітектури і дизайну Університету Мехіко. Він визначає статус сучасного дизайну трансдисциплінарною системно-стратегічною галуззю комунікаційних відношень, що трансформує колективне несвідоме соціуму. Тому, абсолютизуючи функції дизайну, він наголошує: естетична еволюція в умовах трансдисциплінарності дизайну перетворюється у «колективній уяві на нові форми взаємин між суб'єктами та об'єктами», адже «об'єкти усюди оточують людину, спонукаючи вибудувати сенс і усвідомлювати структуру й порядок у своїй повсякденній діяльності»; через те дизайн, поєднуючи повсякдення з естетикою при «конструюванні соціального колективного несвідомого з об'єктів», виконує

роль сучасної проксемії (лат. *proximus* — близько; теорія американського антрополога Едварда Твітчелла Голла-молодшого (Edward Twitchell Hall Jr.), який дослідив і сформував структурні особливості соціального простору) [21, с. 3]. Таким чином «тотальна дизайнзація», про негативні наслідки якої попереджав Гел Фостер ще на початку нового тисячоліття, принесла свої культуріндустріальні плоди, оскільки західна культура повністю зациклена на реіфікації фізичного і культурного простору, де феноменологія речі не залишила місця феноменології духу. (Стосовно проксемії слід додати: від 1960-х, коли її розробив Е. Голл, цю теорію і досі вивчають, захищаючи докторські: S. Schmidt, 2013, «Проксеміка та міжкультурна комунікація: невербальна комунікація в навчанні», Докторська дисертація для здобуття ступеня доктора іспанської філології, Universitat Autònoma de Barcelona). Відповідно, і висновок Мігеля Ангеля Рубіо Толедо очікувано завищений, позаяк робить з дизайнера великого трансдисциплінарного стратега з навколишнього і внутрішньо-несвідомого буття соціуму, тим паче, що в його науковій оптиці «реальність постає як процес хаосу та порядку динамічних естетичних взаємодій», де ентропію уникають через «формування можливостей невизначеної реальності завдяки системно-стратегічному дизайну»: «Загалом, стратегічний системний дизайн виробляє системні стратегії процесів покращення повсякденних умов життя, що робить дизайнера не тільки досвідченим фахівцем у створенні об'єктів, але й стратегом з розробки та можливості вирішення різноманітних проблем, у тому числі соціальних» [21, с. 4]. У 2000 році професор Стенфордського університету Роберт Конквест у книзі «Роздуми над сплюндрованим сторіччям», присвяченій ХХ століттю, наголошував: ідеї, на які поклали грандіозні надії, виявилися оманом, що спустошує розуми, рухи і цілі країни, відкидаючи людство у варварство, хоча такі ідеї виглядали вартими довіри у світовому масштабі. Західна «плюралістична» культура, на його думку, жодною мірою не претендує на досконалість, перебуваючи у фазі притирання, дискусій, а частіше — в нерішучості, нерозумінні. Для мистецтва така розмитість обернулася концептуальним відходом до «могутньої порожнечі», де влада і гроші привертають митців, демонструючи драму зрощення політики і капіталу з мистецтвом [22, с. 49, 252–257]. Це викривлює артепістему, деформуючи сутнісну свободу творчого вислову митців, критиків, академічних науковців, позаяк масовізація фахової думки в контексті парадигми global public art насаджується культуріндустріальною логікою транснаціонального арт-ринку, яким керує глобалізований капітал, перетворюючи мистецтво, митця й аналітика на банальний товар. Тому від міленіуму комодифіковане арт-виробництво у світі сприймають лише як бізнес, інтегрований у політику і економіку, тоді як капіталізація сфери мистецтва ігнорує національні інтереси

незаангажованого культуротворення, уніфікуючи мистецький вислів, позбавляючи його само-ідентифікаційної сутності, поширюючи фаховий десклінг [23, с. 29].

Висновки. Отже, сьогодні на часі критична соціально-філософська аналітика культурного популізму, зокрема переосмислення епістеми contemporary art, з акцентуванням негативного впливу ринкової ідеології біокапіталізму на колективну свідомість націй, що виявляє себе репресивним тиском у вигляді естетики глобалізму, реїфікації творчого вислову та фахового десклінгу. Таким чином, критика культурного популізму, яку не полишають відомі західні науковці від моменту активізації дискусій щодо «смерті постмодернізму», з надією убезпечити цивілізаційну культуру від колапсу, є корисною саме тепер в українських реаліях воєнного стану, коли активізувались процеси самоідентифікації нації, коли науковці, критики та митці намагаються віднайти адекватні сучасним викликам оновлені парадигми і арт-епістеми для повноцінної відбудови України, перемога якої в російсько-українській війні не викликає жодних сумнівів. Відповідно, за ініціативою громадянського суспільства було створено «Маніфест сталого миру: Світ після нашої перемоги», де констатовано: «Світ вже не буде таким, як був до війни, тому наша

мета — не повернутися до передвоєнного стану, а врятувати його вади ... Настав час Україні та світові відповісти на запитання, яким буде цей кінець війни» [24]. Це стосується і проблем культуротворчих, серед іншого й образотворення, де необхідно вже зараз проаналізувати як чинники помилок / ентропійних векторів розвитку, так і перспективні шляхи подолання гістерезису цивілізаційної посткультури. Враховуючи те, що багато західних аналітиків наполягають на тому, що події в Україні також активно змінюють світ, трансформуючи світоглядно-культуротворчий ландшафт полілогу в бік повернення духовно-естетичного ціннісного судження, в тому числі «збалансованої» когніції культури, мистецтва, де мусить послабити домінуючий вплив бізнес-стратегіа арт-ринку, — така ситуація покладає на науковців, критиків і митців України високу відповідальність. Адже, говорячи словами Валерія Пекаря, проголошеними в річницю повномасштабного вторгнення РФ в Україну: необхідно вже зараз «говорити про післявоєнну картину світу», позаяк «війна триватиме й не може завершитися, поки немає післявоєнної картини світу, і кожен день цієї війни оплачений кров'ю кращих людей України. < ... > Позиція України важлива, на неї очікують» [25].

Література

1. Rasmussen M. B. A Note on Socially Engaged Art Criticism // *Field*. 2017. No. 6. URL: <http://field-journal.com/issue-6/a-note-on-socially-engaged-art-criticism> (access date: 04.02.2022).
2. Foster H. (2002). *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London; New York: Verso.
3. Cross the Border — Close the Gap. *Art & Popular Culture*. URL: http://www.artandpopularculture.com/Cross_the_Border_%E2%80%94_Close_the_Gap (access date: 05.02.2023).
4. Tanenhaus S. Fear and Loathing. How Leslie Fiedler turned American criticism on its head. URL: <https://slate.com/news-and-politics/2003/02/remembering-leslie-fiedler.html> (access date: 04.02.2022).
5. Cooper J. F. The Right Agenda: Recapture the Cultures // *American Arts Quarterly*. 1990. Spring/Summer. P. 3–49.
6. McGuigan J. From cultural populism to cool capitalism // *Art & the Public Sphere*, 2011. Vol. 1(1). P. 7–18. https://doi.org/10.1386/aps.1.1.7_1
7. Charnley K. Dissensus and the politics of collaborative practice // *Art & the Public Sphere*. 2011. Vol. 1(1). P. 37–53. https://doi.org/10.1386/aps.1.1.37_1
8. Bishop Cl. The Social Turn: Collaboration and its Discontents' Contains // *Artforum*. 2006. February. P. 178–183. <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>
9. Rancière J. *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge: Polity, 2009. 176 p.
10. Lyotard J.-F. *Anima Minima // Moralités postmodernes*. Paris: Galilée, 1993. P. 199–210.

References

1. Akker, R. van den, Gibbons, A., & Vermeulen, T. (eds.). (2017). *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. London, New York: Rowman & Littlefield International.
2. Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and its Discontents' contains. *Artforum*, February, 178–183. Retrieved from <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>
3. Bishop, C. (2012). *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London & Brooklyn, NY: Verso.
4. Charnley, K. (2011). Dissensus and the politics of collaborative practice. *Art & the Public Sphere*, 1(1), 37–53. https://doi.org/10.1386/aps.1.1.37_1
5. Cliff, A. (2014, May 19). An interview with Luke Turner & Nastja Säde Rönkkö. *AQNB*. Retrieved from <https://www.aqnb.com/2014/05/19/an-interview-with-luke-turner-nastja-sade-ronkko/>
6. Conquest, R. (2003). *Rozdumy nad spliandrovanym storichchiam [Reflections on a Ravaged Century]*. Kyiv: Vyd-vo Solomiyi Pavlychko "Osnovy" [in Ukrainian].
7. Cooper, J. F. (1990). The Right Agenda: Recapture the Cultures. *American Arts Quarterly*, Spring/Summer, 3–49.
8. Fiedler, L. (1968). *Cross the Border — Close the Gap. Art & Popular Culture*. Retrieved from http://www.artandpopularculture.com/Cross_the_Border_%E2%80%94_Close_the_Gap
9. Foster, H. (2002). *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London; New York: Verso.
10. Gompertz, W. E. (2012). *What Are You Looking At?: 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye*. London: Penguin.

11. Jameson F. Foreword // Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition* / transl. by Geoff Bennington & Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. xvi.
12. Turner T. *City as Landscape: A post-Postmodern view of design and planning*. London: Taylor & Francis, 2004. 256 p. <https://doi.org/10.4324/9781315024868>.
13. Kirby A. *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York: Continuum, 2009. 288 p.
14. Habermas, J. Modernity: an unfinished project. In *The Postmodern Reader* (ed. C. Jencks). London: Academy Editions, 1992. P. 158–169.
15. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on Metamodernism // *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2. P. 1-14.
16. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, ed. by Akker R. van den, Gibbons A., Vermeulen T. London, New York: Rowman & Littlefield International, 2017. 260 p.
17. Манифест Метамоде́рнізму. *The Syncretic Times*. URL: <https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/> (дата звернення: 05.02.2023).
18. Cliff A. An interview with Luke Turner & Nastja Säde Rönkkö. *AQNB*, 19 May 2014. URL: <https://www.aqnb.com/2014/05/19/an-interview-with-luke-turner-nastja-sade-ronkko/> (access date: 09.02.2023).
19. Bishop C. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London; Brooklyn: Verso, 2012. 390 p.
20. Gompertz W. E. *What Are You Looking At?: 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye*. London: Penguin, 2012. 450 p.
21. Rubio M. Systemic strategic design: from aesthesis to every day's life. *Academia Letters*. 2021. Article 1056. <https://doi.org/10.20935/AL1056>
22. Конквест. Роздуми над сплюндрованим сторіччям / гер. з англ. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 371 с.
23. Protas M. Socio-philosophical critique of the global public art's visual order: the context of national self-identity // *American Journal of Art and Design*. 2022. Vol. 7(1). P. 29–38. DOI:10.11648/j.ajad.20220701.15
24. Sustainable peace manifesto. Never again 2.0. URL: <https://sustainablepeacemanifesto.org/uk/> (access date: 05.02.2023).
25. Пекар В. Наша перемога і російська поразка. *Site.ua*. Дата оновлення: 24.02.23. URL: <https://site.ua/valerii.pekar/nasa-peremoga-i-rosiiska-porazka-iy333wv?fbclid=IwAR1c9O03twDq9aP41RcrnC3Q87OjkrN7QAFDQ946gmb7glSKu2Mshm9LsA> (дата звернення: 05.01.2023).
11. Habermas, J. (1992). Modernity: an unfinished project. In *The Postmodern Reader* (ed. C. Jencks) (pp. 158–169). London: Academy Editions.
12. Jameson, F. (1997). Foreword. In Jean-François Lyotard. *The Postmodern Condition*, transl. by Geoff Bennington & Brian Massumi (p. xvi). Manchester: Manchester University Press.
13. Kirby, Alan. (2009). *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York: Continuum.
14. Lyotard, J.-F. (1993). Anima Minima. In *Moralités postmodernes* (pp. 199–210). Paris, Galilée.
15. Manifest Metamodernizmu (2016, February 22). [The manifesto of metamodernism]. *The Syncretic Times*. Retrieved from <https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/> [in Ukrainian].
16. McGuigan, J. (2011). From cultural populism to cool capitalism. *Art & the Public Sphere*, 1(1), 7–18. https://doi.org/10.1386/aps.1.1.7_1
17. Pekar, V. (2023). Nasha peremoga i rosijska porazka [Our victory and the defeat of Russians] *Site.ua*. 24.02.23. Retrieved from <https://site.ua/valerii.pekar/nasa-peremoga-i-rosiiska-porazka-iy-333wv?fbclid=IwAR1c9O03twDq9aP41RcrnC3Q87OjkrN7QAFDQ946gmb7glSKu2Mshm9LsA> [in Ukrainian].
18. Protas, M. (2022). Socio-philosophical critique of the global public art's visual order: the context of national self-identity. *American Journal of Art and Design*, 7(1), 29–38. DOI:10.11648/j.ajad.20220701.15
19. Rancière, J. (2009). *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge: Polity.
20. Rasmussen, M. B. (2017). A Note on Socially Engaged Art Criticism. *Field*, 6. Retrieved from <http://field-journal.com/issue-6/a-note-on-socially-engaged-art-criticism>
21. Rubio, M. (2021). Systemic strategic design: from aesthesis to every day's life. *Academia Letters*. Article 1056. <https://doi.org/10.20935/AL1056>
22. *Sustainable Peace Manifesto*. (2023). Retrieved from <https://sustainablepeacemanifesto.org/uk/>
23. Tanenhaus, S. (2003, February 4). Fear and Loathing. How Leslie Fiedler turned American criticism on its head. *Slate*. Retrieved from <https://slate.com/news-and-politics/2003/02/remembering-leslie-fiedler.html>
24. Turner, T. (2004). [1996]. *City as Landscape: A Post-Postmodern View of Design and Planning*. London: Taylor & Francis. <https://doi.org/10.4324/9781315024868>.
25. Vermeulen, T., van den Akker, R. (2010). Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, 1-14.

Protas M.

Critique of Cultural Populism: An Overview of Reflections on the Western Analytical Thought

Abstract. The postmodern age, which, like the age of contemporary art, is considered by most analysts to have started in the period after Second World War, can be viewed as an umbrella term that encompasses many competing paradigmatic stratagems and diatribe definitions, including the terminologically instable definitions of “postmodernism,” “post-postmodernism,” “metamodernism,” which some critics prefer to consider “high,” “late,” “distorted,” “pseudo-modernism” or “digi-modernism.” In the process of this ongoing discussion, society is periodically informed about the “death” or “end” of art and art criticism. In this context of raging discourses that openly compete with each other, there is one rather significant contextual layer related to the critique of cultural populism, the subject of which is the confrontation between two social constructs: democracy and biopower. The acuteness of the discussion is amplified by the situation of almost total crisis of the modern cultural activity, in particular, of the neoliberal visual practices, which since the millennium have come under the strict patronage of the transnational art business, whose creative projects are corrected by market and benchmarking policies. The latter has completely supplanted/replaced the politics of aesthetics, so all this has a negative impact on the current development of global art, calling into question the future of the national image of Ukraine, which can be annihilated in the “post-ethnic” substratum of global public art. Therefore, in the difficult conditions of resistance to the Russian invasion, Ukrainian humanities and art must thoroughly study this huge cluster of problems, in particular in the context presented by Western European analytical thought, in order to strengthen its own self-identification potential of the cultural and artistic narrative, offering the West its own position and vision of creative liberation activity from the manipulative pressure of the culture industry.

Keywords: cultural populism, appropriation, deskilling, contemporary art, sociopolitical turn, network aesthetics.

Стаття надійшла до редакції 20.02.2023