

Contemporary art — акселерація поміж пам'яттю та історією

Contemporary Art: Acceleration Between Memory and History

УДК 7.011.2

DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.318964

Марина Протас Доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, головний науковий співробітник відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів e-mail: protas.art@gmail.com	Maryna Protas Doctor of Art Studies, senior research associate, Modern art research institute of National Academy of Arts of Ukraine, Chief Researcher in Department of curatorial exhibition activities and cultural exchange orcid.org/0000-0001-8137-0342
---	---

Анотація. Сьогодні, — коли вчені фіксують акселерацію часу історії із експоненціальним розширенням свідомості сучасника під впливом технологічного прогресу й інформаційного перевантаження, де частина функцій мислення віддається штучному інтелекту, — кризовий стан контемпорарного мистецтва фокусує на собі увагу дедалі більшої частини незалежних дослідників, які, в пошуках шляхів подолання ситуації гістерезису, пропонують перезавантажити історизовану суспільну пам'ять через відновлення цілісної культурної пам'яті. Це також означає переосмислення досвіду історичного авангарду, різні інтерпретації якого призвели до формування і поширення світом американських версій «опозиційного постмодернізму» та «реакційного постмодернізму», теоретичне обґрунтування яких протягом 1980–1990-х років розробили критики часопису «October». Ця інтерпретація обумовила не лише фахову когніцію митців нової генерації США, але від зламу міленіумів була адаптована з усіма суперечливими аспектами дискурсу і в Україні на правах mainstream contemporary art. Стаття пропонує реконструювати та критично оцінити складні і запутані траєкторії поширення постмодерністської епістемі, визначаючи прогресистські патерни позитивістського мислення застарілими, такими що відходять у минуле, задля чіткішого розуміння нагальності ресайклінгу кордоцентричного артмислення як оптимального вектору виходу культуротворчих практик з небезпечно пролонгованої кризи.

Ключові слова: акселерація історії, експоненціальне мислення, історизована пам'ять, історичний авангард, культурна пам'ять, модернізм, contemporary art, постмодернізм.

Постановка проблеми. Один із видатних футурологів ХХІ століття Реймонд Курцвейл обстоює ідею експоненціального мислення в умовах акселерації історії, констатує прискорення креативності (разом зі змінами матеріального світу) в геометричній прогресії, при цьому він не виключає сценарій цивілізаційного колапсу, бо «наш безтурботно-розсудливий людський мозок також бачить експоненціальний ризик небезпеки та загибелі» [1]. Тому Курцвейл у книзі «The Age of Spiritual Machines» (1999) усвідомлював важливість збереження почуттів і образного мислення в майбутньому гібриді людського і штучного розуму, який навчиться сприймати красу, проявляти емпатію та емоційну рефлексію при обробці складних рішень, гальмуючи тим невідвротну цивілізаційну ентропію, відкладаючи мить кінця. Ця оптимістична віра футуролога міцніла, надихаючи до написання чергової книги «The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology» (2005), де йдеться про те, що конвергенція різних форм життя зможе дозволити людині

обирати термін й обставини перебування в тілесному досвіді. Проте прибічники і супротивники гібридного життя post-digital людини продовжують дискутувати про ризики й привілеї ШІ. Адже очевидно: навіть якщо екотехнології зможуть утримувати крихкий баланс між природою і роботизованим існуванням, в найближчій перспективі наївної віри в трансформацію людського егоїзму і жадоби, які всі добрі починання обертають на катастрофу, недостатньо, щоб заперечити аргументи Мартина Гайдеггера, зокрема у статті «Питання про техніку», де небезпека майбутньої технокультури, що спокушає людство на забуття трансцендентної істини, веде до фатальної саморуйнації. Принаймні професорка соціології й теології Елейн Л. Грем (Elaine L. Graham, University of Chester) у міленіум зі занепокоєнням досліджує ризики технологій posthuman, роздивляючись їх віддзеркалення крізь уяву культурно-мистецьких феноменів. Вона згадує застереження міфологічних наративів, серед них оповідання про Прометея, Голема, Франкенштейна; звертається до кінострічок минулого, як-от «Metropolis» (1927; Fritz Lang, Thea von Harbou); порівнює футуроко́нтент з постмодерною науковою фантастикою, в тому числі екранними проектами «Star Trek» (зокрема: «Next Generation», «Voyager») телевізійного сценариста і продюсера Джина Родденберрі (Gene Roddenberry); а також аналізує постгуманізм маніфесту кіборгів Донни Гаравей, оприлюднений у «Socialist Review» (1985), котра визначала штучним обмеженням «соціально нав'язані ідентичності» (Donna Haraway «A Cyborg Manifesto») [2].

Різно критично налаштований проти ідилічно-райдужних перспектив технокультурного співіснування людини з роботами і режисер презентованої на Канському фестивалі 2023 року анімаційної стрічки «Марс-експрес» Жеремі Перен, який у співавторстві зі сценаристом Лораном Сарфаті відтворив у жанрі hard sci-fi доволі лячну наукову фантастику світлого і темного боку життя колоністів Марсу в XXIII столітті, а також за допомогою мальованої анімації (яку тепер майже не використовують, віддаючи перевагу комп'ютерній графіці) у гіпертрофованому вигляді представив апокаліптичні наслідки морального занепаду суспільства землян в умовах кліматично-екологічного колапсу й невіголошеної війни з роботами і ШІ. (Влітку 2024-го стрічка була показана в Чернівцях на кінофестивалі Миколайчук OPEN, що частково приглушило ейфорію від успіху діяльності компанії OpenAI, яка в цей час тестувала чергову мовну модель ChatGPT-5, де майже неможливо відрізнити, згідно повідомлень співробітників кафедри когнітивних наук Каліфорнійського університету Сан-Дієго, співрозмовника: людина чи машина [3].) Між тим розробник post-digital дизайну ономатопейної архітектури в стилі Кенго Куми, Xingui Li, наголошує на важливості для його дизайну саме відчуттів і аури людини в її діалозі з космосом, тому він прагне в кожному проекті «відчуття емпатії космосу» [4].

Так само ще в міленіум автори монографії «Культура і технології» наполегливо закликали людство дослухатися до думки Ж.-Ф. Ліотара щодо майбутнього поєднання технократичних та емпатійно-чутливих духотворчих стратегій культуротворення з метою уникнення пасток саморуйнації, а отже, почати «використовувати технології не для того, щоб стати більш утилітарними чи прибутковими, а радше для того, щоб стати більш витонченими, творчими та винахідливими у нашому способі життя» [5, с. 209]. Тобто увага науковців стало зміщується з формального аспекту акселерації як вдосконалення інструментальної свідомості в бік сутнісного розвитку надтонкої енергії думок і почуттів. І цей рух є обнадійливим у плані уникнення майбутньої катастрофи, адже від моменту настання ери контемпорарного мистецтва світом ширилась криза індивіда, пов'язана з занепадом розуму, і, за висловом вивчаючого тоді цей процес Макса Горкгайма, який відслідковував когнітивну редукцію в умовах тріумфу суспільства споживацтва, обидва — розум та індивід — пізнають сумний «зворотній бік свого самообожнення», адже «чим інтенсивнішим є інтерес індивіда до влади над речами, тим більше речі підкорюють його, тим більше йому бракує насправді індивідуальних рис, тим більше його дух перетворюється на автомат формалізованого розуму», тому, замість метафізичних, оперують позитивістськими ідеями, і всі вони утворюють

«щось на зразок товарів, хоча раніше вони служили боротьбі проти впливу комерційної культури» [6, с. 67, 116–117]. Отже, митець непомітно для самого себе теж перетворюється на товар, творчу свідомість якого капітал і влада обертають на сервільний апарат. Тобто кризою індивіду і розуму меркантильно користуються в політичних і комерційних цілях, що свідомо використала, наприклад, ідеологія фашизму, «намагаючись зредувати людську сутність до соціальних атомів» [6, с. 138]. Цей процес згасання індивідуальності детально дослідив Марк Антілф, аналізуючи застосування механізму єзуїтської маніпуляції авангардним артрухом задля швидкого досягнення тоталітарних цілей, обгорнутих в привабливі модерністські ідеї [7]. Врешті всі дослідники фашизму збігаються на спільній думці, що «фашистські партії виникали і піднімалися на поверхню політичного життя в кризових ситуаціях», але в контемпорарну добу «фашизм знову підхопив старі методи панування, які за сучасних умов стали набагато брутальнішими за свої первісні форми» [8, с. 234; 6, с. 67]. Тому вже традиційно сьогодні кризою індивідуальності, що дозволяє підмінювати історичну свідомість й викривляти культурну пам'ять, користується ідеологія рашизму, «жаргоном автентичності» деконструюючи, згідно Т. Адорно і М. Горкгаймера, «ядро справжньої індивідуальності», що відповідає і за національну ідентичність, тим паче, що в нестримному прискоренні подій/мислення/історії таймінг-баланс аспектів часу зруйнований (увага сучасного все більше спрямована у минуле, ніж в синергію минулого і майбутнього в теперішньому моменті). Невипадково, як помітив ще П'єр Нора, живої актуальної культурної пам'яті насправді стає все менше, хоч про неї багато говорять, «бо все може зникнути», але говорять виключно у форматі історії минулого, тоді як рівняння пам'яті та історії, які далеко не синонімічні, заводять нас «не в сферу справжньої пам'яті, а в сферу історії»: «Пам'ять — це життя, яке несуть живі суспільства, засновані її ім'ям. Вона перебуває в постійній еволюції, відкрита діалектиці запам'ятовування й забування, несвідома своїх послідовних деформацій, вразлива до маніпуляції і апропріації, сприйнятлива до тривалого спокою та періодичного відновлення. З іншого боку, історія — це завжди проблематична й неповна реконструкція того, чого вже немає» [9, с. 8]. Вчений підкреслював, що «"акселерація історії" стикає нас із жорстоким усвідомленням різниці між справжньою пам'яттю — соціальною та непорушеною, прикладом якої є так звані примітивні чи архаїчні суспільства, які зберігають її як таємницю, — та історією, яку наші безнадійно забудькуваті сучасні суспільства, спонукані змінами, упорядковують як минуле» [9, с. 8]. П'єр Нора наголошував, що під тиском «фундаментальної історичної чутливості» в соціумі колективна пам'ять постійно зісковзує з реальності сьогодення в минуле, і «самосвідомість постає під знаком того, що вже сталося», що обмежує позачасову цілісність простору пам'яті певним місцем (це підмінює *milieux de memoire* на *lieux de memoire*); втім, «усвідомлення розриву з минулим викликає відчуття розриву пам'яті», тому, з одного боку, нації розпочали процес внутрішньої деколонізації, бо «прокинулися від етнологічної дрімоти, нав'язаної колоніальним насильством»; разом із тим, з іншого боку, в західному суспільстві «такий фундаментальний колапс пам'яті є лише одним із відомих прикладів руху до демократизації та масової культури в глобальному масштабі» [9, с. 7]. Отже, наявна біфуркація соціокультурного розвитку, маючи позитивні і негативні перспективи, впливає на розвиток мистецтва, яке мусить лавірувати в лабіринтах становлення поміж глухими кутами і перспективними шляхами, хапаючись, ніби за нить Аріадни, за трансцендентну позачасову істину надтонких почуттів. А коли контемпорарне мистецтво ігнорує цю нить і відмовляє культурній пам'яті та історичному досвіду, створюючи штучний абстрагований простір, де немає навіть симулякрів «пам'яті без минулого», коли реплікація концептуальною логікою вихоплених із історичного руху кодів, знаків, цитат не дає сутнісного наповнення формотворчим конструктам «тотальної дизайнізації», тоді утворюється та сама безодня варварства, яка так лякала Миколу Бердяєва, позаяк творчість є «не об'єктивація, а трансцендування», через те митець має відповідальність перед вищими силами, а, якщо уява митця циркулює лише в царині особистої рефлексії та «захоплюється собою»,

це пригнічує творчій акт, відчужує дух людини від неї самої, що призводить до самозаперечення культури, оскільки тільки екстатичний «вихід із себе звільняє», тому сучасник вимушений чітко розрізняти усі складності перехідного часу, не ототожнюючи сутнісну цілісність теперішнього моменту з *contemporary* маніфестацією інструментальної свідомості, бо технізація духу і розуму веде до їх знищення [10, с. 13, 46, 176, 181, 203]. Менше з тим, як помітив ще наприкінці ХІХ століття Фердинанд Тьоніс, випереджаючи критику споживацького суспільства Гі Дебором, у суспільстві «марносластво перетворюється на особливий різновид потягу до самозадоволення завдяки зовнішнім благам...», в тому числі науковим знанням й передбаченням майбутнього, і така жага знань стає «більш витонченою формою грошлюбства», «наступним різновидом марносластва, хай навіть мислитель і дослідник можуть бути вдоволені та щасливі тією думкою, яку вони мають про самих себе, в усвідомленні висоти й змістовності своїх поглядів...», «честолюбець хоче панувати, хай навіть лише заради звільнення себе від панування інших і перемоги над їхнім заповзяттям», тож «честолюбство і жага панування непомітно переходять одне в одне» [11, с. 121]. У цьому аспекті жадаюча визнання технотворчість контемпорарного митця не є наївно-безкорисливою, навпаки, вона очікувана у пошуках альянсу з бізнес-структурами культуріндустрії, що виправдовує цинічно-прагматичну тезу Адама Сміта, що «кожна людина є торговцем», відтак штучна свобода творчості стає конвенційною, бо «конвенція часто розуміється як синонім традиції чи звичаю», її «бажають і зберігають заради загальної користі» та «заради своєї власної користі», але «слова “традиція” або “звичай” тут уже невідповідні» [11, с. 63]. Крім того, Тьоніс розрізняє розсудливу середню абстрактну якість діяльності в мистецтві, називаючи її «*animal rationale*», коли «діяльність пам'яті чи сили уяви стають тут цілковито зайвими, ба навіть шкідливими», із «працею рук і розуму скульптора чи маляра, любовно виконуваною ним на *власний* смак і з *власною* сумлінністю» [11, с. 145]. Він наголошує, що коли метод праці і технічні знаряддя превалюють е «квазімеханічних операціях» мистецької творчості, тоді оцінювати слід лише витрати «певної енергії, потрібної для виконання певної праці», яку може виконувати будь-яка «механічна сила» середніх розумових здібностей, і «тут проходить межа, за якою та загальнолюдська розумова праця, навіть без посередництва робочих знарядь, постає єдино необхідним і природнім процесом» [11, с. 144]. Але проблема в тому, що молода генерація митців вважає естетичний досвід й естетичне судження виключно протагоністами минулого, анігільованою в історії практики, яка більше не знадобиться. Між тим подібна позиція молодих виявляє дивну застарілість, бо вона є *прогресистською* позицією, що цілком належить минулому, адже останні відкриття квантової фізики підтвердили релевантність античної діалектичної моделі *циклової* еволюції життя Всесвіту, і культурне-мистецьке буття на планеті Земля тут не виключення.

Втім «відмінності між поколіннями (і потенціал для конфліктів поколінь) зростають разом із масштабом змін», що безумовно впливає на митців, їх освіту, умови формування як фахових спеціалістів, де «наймолодші ототожнюють себе з цінностями, найбільш типовими для сучасної виконавчої влади», і це створює ще одну грань проблеми недооцінки важливості цілісної культурної пам'яті в сучасному мистецтві, позаяк «меценати схильні знаходити в них [молодих митцях] привід для експлуатації <...> під виглядом турботи, аби захистити їх від наслідків їхнього “ідеалізму” та браку “практичного” почуття» [12, с. 295, 286, 316]. Та як би там не було, теперішня мить апокаліптичного завершення старого циклу цивілізаційного й планетарного буття відкриває чергову можливість здолати біфуркацію станів катастроф і обрати за рятівну стратегию українську кордоцентрично-духотворчу модель еволюційного розвитку нового циклу, вже вільного від помилок і хиб попередніх версій. (Захід, західна ідеологія, нагадував Реймон Арон, на жаль, стали жертвою своїх помилок, і жодна інтелігенція так не страждала від ілюзій, як французька, на відміну від «советського світу», отруєного ідеологічним опіумом, через що «сталінська техніка залишається застосовуваною скрізь, де партія завдяки російській чи національній армії захопила до своїх

рук державу»; так «фальшиве вчення надихає на ефективну дію», себто «псевдовизволення» [13, с. 261]. Діалектична іронія в тому, що Україна у фіналі своєї остаточної деколоніальної програми мала повторити цей скорботний урок екіпірованого танками і ракетами «рузького миру», при тому висновки з чергового акту геноциду і тероризму в центрі Європи ХХІ століття вже мусить робити весь світ. Позаяк справедливо наголошував Реймон Арон: «За очевидним парадоксом, поширення тієї самої технічної цивілізації на планеті надає особливого характеру проблемам, які зіштовхують різні нації в нашу добу» [13, с. 260]. Так само і Макс Горкгаймер, міркуючи про деградацію парламентаризму і поняття величі, советське «інтеркультурне добросусідство» пояснював особливим «різновидом миролюбності, що майже не відрізняється від смерті та її запаху», тим паче що «у росіян одночасно з парламентаризмом ліквідується велич. Жива людина, за винятком жакливого постаті диктатора, не може бути великою... Тільки думка людини, що вийшла з-під примусу і може сказати “ні” цьому пануванню, заперечує його, маючи ідею критерію по той бік його таємного кола», у якому творча особистість «деградує до соціального стану лакея» [6, с. 165, 167].) Тому доцільно було б, щоб за зовнішнім прискоренням подій феноменального світу надмірно шановане експоненціальне художнє мислення все-таки усвідомило важливий тренінг диз'юнкції між історизацією пам'яті та цілісним становленням культурної пам'яті в поточному моменті «тут-і-зараз», при цьому укорінюючи увагу/уяву в абсолютному часі трансцендентної алетей; адже акселерований технократичний досвід контемпорарної історії митців-інтелектуалів сьогодні вимагає чіткої відповіді на запитання: «Якщо діячі культури перестають вірити всією своєю душею в істину для всіх людей, то чи не сповзають вони до байдужості?» [13, с. 263].

Мета статті — проаналізувати кризовий стан *contemporary art* як перехідного етапу в прискореному русі трансформацій часу історії, де хибна парадигма прогресистської інструментальної свідомості поступається місцем парадигмі цілісної культурної пам'яті, для якої притаманне циклове сприйняття духового самовдосконалення цивілізаційної еволюції, і як позитивістський артнарратив поступово сходить зі сцени сучасного мистецького буття, адже судження трансцендентальної естетики ре-актуалізуються, зокрема завдяки критичному переосмисленню протягом другої половини ХХ — початку ХХІ століть досвіду історичного авангарду в умовах акселерації постмодерністського дескілінгу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. П'єр Нора, роз'яснюючи різницю між історичним минулим та актуальною культурною пам'яттю, яка живе у поточному моменті *milieux de memoire*, але про яку сучасники забувають, заславши у резервацію так званих місць пам'яті (*lieux de memoire*), зауважував: «Пам'ять інсталює згадки у священне; історія, завжди прозаїчна, постійно звільняє від священного. Пам'ять сліпа для всіх, окрім групи, яку вона пов'язує, тобто, як казав Моріс Гальб-вакс, існує стільки спогадів, скільки груп, і ця пам'ять за своєю природою є множинною й водночас специфічною, тобто колективно-множинною і водночас індивідуальною. Історія, з іншого боку, належить усім і нікому, звідси вона претендує на універсальний авторитет. Пам'ять укорінюється у конкретиці, в просторах, жестах, образах і об'єктах; історія суворо прив'язує себе до часових безперервностей, до прогресій і до відносин між речами. Пам'ять абсолютна, а історія може мислити лише відносно» [9, с. 9]. Саме історична відносність інтерпретацій культурно-мистецького досвіду опинилась у центрі уваги митців і критиків другої половини ХХ століття, більшість з яких схильна була вважати розрив часу історії ознакою її радикального нового шляху під різними постмодерністськими дефініціями. І як на початку ХХ століття авангард відмовив минулим формотворчим традиціям, закликаючи спалювати навіть музеї, як і усі місця пам'яті про минуле, наприкінці ХХ століття остракізму підлягало не лише репрезентативне мистецтво, — соціополітичний поворот у бік перформативного активізму постоб'єктної творчості відмовив взагалі естетичній автономії артизму, аморфно визначаючи мистецтво діяльністю концептуального навантаження. Непомірно роздутий історіографічний дискурс змусив незалежних аналітиків час від часу

згадувати біблійну сентенцію, яку Горкгаймер вважав маркером галасливої «вульгарної філософії»: «Коли йдеться про істину, стриманим є тільки мовчання, а всяке слово — балакуча скарга — є постійно недоречним» [6, с. 166].

Цікаво, що втрата цілісності культурної пам'яті тінню супроводжує індустріальний розвиток, тож забудькуватість поширилася в Європі другої половини XVIII століття з розгортанням промислової революції, коли врешті техніка у виробництві витіснила ручну працю, а романтизований міжнародний тренд Arts and Crafts Movement змінився на Баугауз, закріплюючи «самозакхану логіку» дизайнізації виробництва і споживання. Так, Гел Фостер визначав цей процес остаточної кристалізації культури споживання в три етапи: від поширення урбаністичного дизайну і суспільного радіо, потім після Другої світової війни, коли різко прогресує споживче суспільство, культивуючи іміджевий простір знаменитостей, та в наш час цифрової революції. Але саме Баугауз прищеплює «систему мінової вартості на всю царину знаків, форм та предметів... в ім'я дизайну», так що мистецтво стає товаром, циркулюючи як одне ціле «політичною економією знаку» (Ж. Бодрійяр), тобто «світ тотального дизайну не будучи новим, — уявлений в модерні, переобладнаний Баугаузом, з тих пір поширюваний через інституційні клони та комерційні нокауті, — здається лише тепер нам вдається його втілити в пан-капіталістичному сьогоденні» [14, с. 19].

Райнгарт Козеллек абсолютно правий, коли констатує, що за часи Новаліса історія ще не обмежувалася минулим, а її теорія була спрямована на неявні «переплетіння колишнього та грядущого, зв'язок, який можна досягнути лише опанувавши науку творення історії із двох способів буття: спогадів/пам'яті та очікувань/сподівань», відповідно, досліджуючи епістему романтизму, «маємо справу з автентичним випадком трансцендентального визначення історії» [15, с. 353]. Вчений пояснює, що такі категорії історії як «досвід» та «спогади», визначені ним в якості конститутивних елементів історії, є принциповими для її пізнання, бо обидва являють «внутрішній зв'язок між минулим і майбутнім», а як антропологічні константи ще вказують на плінну тимчасовість людини і самої історії, впливаючи на хід останньої, прискорюючи її рух, адже історичний час є «величиною, яка змінюється разом зі змінами самої історії, і зміни ці є похідними від змін у співвідношенні між досвідом та очікуваннями» [15, с. 354]. Продовжуючи логіку міркувань Козеллека, можна додати, що в аспекті дослідження експоненціальної мистецької свідомості вона так само стає водночас і наслідком, і стимулом акселерації історичного часу, будучи когерентною прискоренню світового часу, що впливає на суспільну волю як культурну пам'ять, дозволяючи, за висловом Козеллека, уникати редукції «нескінченного круговороту історизації», позаяк «досвід є минулим, дійсним у сучасності, події якого вкарбовані в неї та можуть спливати в пам'яті», тоді як очікування, пов'язані з особистими і надособистими надіями на майбутнє, «є осучасненим майбутнім», що врешті формує спосіб буття індивідуальними і колективними почуттями, де «надія і страх, бажання і воля, стурбованість, але й раціональний аналіз, рецептивне споглядання чи цікавість», все це в комплексі досвіду сучасного формує «минуле майбутнє» як різнопланове ціле, що розпадається в потоці історичного часу «на нескінченність різних темпоральних протяжностей» [15, с. 355, 356]. Відповідно за такою логікою, кожний мистецький твір, відкритий для пам'яті й очікувань цілісної людини, стає унікальним віддзеркаленням її «простору досвіду» та «горизонту очікувань», тобто метаісторичних сутностей, які здібні трансформуватися в абсолютному надчасі трансцендентної істини, а це не доступно для алгоритмів штучного інтелекту, тому що саме творчий екстазис уяви та непередбаченість рішень із помилками й хибами створює унікально-евристичний феномен того, що «історичне майбутнє ніколи не є продуктом історичного минулого» [15, с. 358]. На ґрунті подібних міркувань, де очікування перемагають досвід, у 1979 році Розалінд Краусс в есеї «Скульптура в розширеному полі» закликала арткритиків інтерпретувати contemporary art поза межами історичних прецедентів. Вона аналізувала скульптурні практики в розширеному полі як маніфестації принципово нової моделі постмодернізму,

відкидаючи усі традиційні модерністські кліше автономного *medium-specific*, що ніби стали нерелевантними у сучасних трансдисциплінарних умовах культуротворення, де «жах історизації просто змітав ці розбіжності» між формотворенням конструктивістів (Габо, Татлін, Лисицький) і мінімалістів, тоді як мінімалісти відмовили концептуалізації геометричних форм, зосереджуючись на матеріалах [16, с. 32]. Тож, констатує Розалінд, критична думка повоєнного американського мистецтва значною мірою маніпулювала культурним терміном «модернізм», зараховуючи під його егіду нетипові йому твори скульптури й живопису, бо було зручно «вважати, що все це поступово еволюціонувало від форм минулого», проте в 1970-х це лукавство стає тяжче приховувати, хоча історики казали вже про зв'язок із доісторичними практиками: «Стоунхендж, лінії Наска, ігрові майданчики тольтеків, індіанські могильні кургани — все що завгодно залучалось до вердикту, аби засвідчити зв'язок певного твору з історією і тим самим узаконити статус скульптури» [16, с. 30, 33].

До речі, спекулятивні історіографічні прив'язки постмодерних об'єктів до минулого культурного досвіду миттєво викривались не лише адептами *contemporary* естетики — незалежними фахівцями теж, оскільки, як зауважував П'єр Нора, «перепитувати традицію, якою б шановною вона не була, більше не означає передавати її неушкодженою» [9, с. 10]. Отже, *contemporary* цитування, метод апропріації, гра з культурними кодами в мистецтві так само не означає повернення «атмосфери цілісної пам'яті», бо раціональний пуерилізм (Йоган Гейзінга) дизайнерських симулякрів візуального артизму існує на поверхні оболонки, позбавлений глибин суті, не плануючи зачіпати душу й серце. Між тим, ця дизайнізація пояснює сучасний культ формальної новизни в ім'я новизни, коли, як висловився Козеллек, оновлення досвіду через «прорив горизонту очікувань» задля шокувань глядачів мало обганяти їхні очікування, «задані попереднім досвідом обмеження можливого майбутнього», що змінює співвідношення між досвідом та очікуванням, провокуючи нетипові (іноді девіантні) креативні рішення [15, с. 358, 359]. Такий прорив здійснив історичний авангард, досвід якого гіпертрофовано перекроїв постмодернізм, заявивши про кінець нарративу модерністів і зосередившись на редукції феноменології речі. Отже, ця зовнішня гра в радикальний прорив горизонту очікувань не відміння дескілінг артдосвіду *contemporary*, бо, як наголошувалось вище, «не об'єктивація, а трансцендування» є суттю еволюції мистецтва, а це та умова, яку відкинули адепти *contemporary*. Ситуацію гістезису може врятувати прогностика, як-от світ-системний аналітичний метод І. Валлерстайна чи еволюційна модель розвитку мистецтва Ф. І. Шміта. Вчені пропонували відійти від прогресистського погляду на світ і подивитись на нього крізь оптику циклічної моделі еволюції, де осциляція минулого і майбутнього утворюють рухливу сталість теперішньої миті, з якої відкривається шлях у надчас. Козеллек з цього приводу говорить, що «надбання досвіду створює можливість для прогнозів і направляє їх», проте «прогноз осмислює й очікування, які неможливо вивести лише з досвіду. Дати прогноз — уже означає змінити ситуацію, з якої він народжується. Інакше кажучи: попередній простір досвіду ніколи не є достатньою детермінантою горизонту очікувань. Відповідно, неможливо статично співвіднести між собою простір досвіду й горизонт очікувань. Вони породжують часову різницю в сьогоденні, переплітаючи різним чином у собі минуле та майбутнє. Свідомо чи несвідомо цей взаємозв'язок, що попеременно твориться ними, сам має прогностичну структуру» [15, с. 359]. Тому митцям, зацікавленим у подоланні тотальної кризи, важливо не лише плисти в потоці культуріндустріальної логіки артбізнесу, але цікавитись прогностичними версіями незалежних аналітиків.

У міркуваннях Козеллека ховається також відповідь на питання стосовно генези акселерації *contemporary* уявлень про прогресистський рух мистецтва, бо він надає розгорнуту історіографічну довідку про те, яким чином нова доба почала усвідомлювати себе такою «просунутою» в контексті лінійного прогресу, зневажаючи минулий «неіндустріальний» досвід народів.

Вчений помітив закономірність: процес запущений був тоді, коли почала звеличуватись відстань між накопиченим досвідом як об'єктивним надбанням та очікуваннями як суб'єктивним відображенням, що перетнулось із введенням у широкий суспільний обіг поняття «досконало-сті», яке від Лейбніца сприймалось як розтягнутий у часі процес досягнення мети як суті існування. Проблема ж у тому, що сама ідея прогресу передбачала мету в матеріальному аспекті. Тому історичний авангард швидко залишив мрії про космічну свідомість, сконцентрувавши увагу на формотворчій революції, і цей перекис поглибив постмодернізм. Через те Петер Бюргер відмовляв постмодерним експериментам в автентичності, вважаючи їх провальним, бо реплікація експериментів історичного авангарду була пастишем, не більше, де увага циркулює виключно в площині формальної новизни формовислову та засобах артлексики, що власно й індексувалось ступенем досконало-сті, тоді як абсолютний час алетей чекає на духовну досконалість внутрішньої людини.

Між тим, зазначає Козеллек: «Поняття “прогресу” з'явилося лише наприкінці вісімнадцятого століття, коли постало завдання звести воедино величезне розмаїття нових здобутків досвіду за минулі три століття. <...> Таким чином, прогрес звів воедино увесь досвід та очікування, наділив їх коефіцієнтом змін у часі. З'являються усвідомлення групою, країною або, зрештою, класом свого випереджального становища, спроби наздогнати або обігнати інших. На тлі своєї технічної переваги в плані техніки можна було згори споглядати доісторичні стадії розвитку інших народів із повним переконанням права сильнішої цивілізації на наставництво» [15, с. 363–364]. (Показовим тут є доля анонсованого 2017 року технопроєкту Neom Саудівської Аравії, згідно якого розпочали будівництво міста майбутнього The Line, житлового комплексу за дзеркальним склом у пустелі довжиною 170 км, шириною 200 м, висотою 500 м: для звільнення території запланована депортація кількох десятків тисяч місцевих племен, лідери яких були минулого року засуджені до смертної кари через опір владі, при тому з боку екології не продуманим є перешкода перелітним птахам, проблеми з перегрівом, перенаселеністю міста та ін.; і хоча будівництво вже розпочато і його можна бачити з космосу, футурпроєкт має питання з фінансуванням, він постійно змінює амбітні параметри, де довжина The Line вже зменшилася в 70 разів.) Така «прогресистська» світоглядна модель досі керує контемпорарними акселерованими митцями, які зневажливо ставляться до митців репрезентативних традицій як до безнадійно відсталих від руху часу і прогресу, але сама їхня позиція (де досвід минулого не має входити в орбіту квазісучасного мистецтва як вісника несподівано іншоякісного майбутнього — приблизно так аргументувала мені з закордоння студентка НАОМА своє небажання писати залікове есе з історії мистецтва ХХ–ХХІ століть) і є натепер застарілою та некоректною. Атавістичним сьогодні стає псевдоакселераційний світогляд, який волюнтаристськи відрікається від минулого досвіду культуротворення задля культивування «прогресивного» нового, що мусить приголомшити всі очікування майбутнього, де велике сподівання покладають на технології ШІ. Тим паче постійно шокувати глядача вже не виходить, тож мистецтво все глибше загрузає в пастках виснаження, байдужої еквілібристики формами, матеріалом, що не дає бажаного результату і глядач втрачає будь який інтерес до сучасного артизму. Але тут в ідеологічну гру культуріндустрії, яка з міленіуму впевнено керує бізнес-проєктами contemporary art, підключається інстинктом її самозбереження інший аргумент. Його наводить все той же Козеллек: Кант, який вірогідно був тим, хто ввів в суспільну свідомість поняття «прогрес», опинився винним у тому, що досвід минулого і очікування майбутнього стали несумісними в прогресивному русі суспільств, історія яких не мала б повторюватися, оскільки вони прямують до кращого майбутнього. Ця аксіома доби Просвітництва, ніби стріла часу сера Артура Еддінгтона, виключала важливість уроків історії як дидактичного повчання нових поколінь. Отже, прогрес «став першим воістину історичним поняттям, в якому було виражено часову розбіжність між досвідом та очікуваннями», тож «зіткнення старого з новим у науці

та мистецтві в різних країнах, станових прошарках, класах, усе це з часів Французької революції стає буденним явищем» [15, с. 366]. Крім того, така когніція призвела до епістемічного феномену зламу XVIII–XIX століть, відомого як науково-технічний прогрес із вірою в його нескінченно експоненціальний поступ до нового кращого світу з розвинутою промисловістю й різними дивами, причому «завдяки силі прискорення прогрес в політиці та суспільстві, у науці й техніці змінює часові ритми й часові простори людського життя», саме відтоді прийнято вважати «що майбутнє не лише дедалі швидше змінює суспільство, а й покращує його, хоч би якими причинами це усвідомлення було зумовлене»; та оскільки «прірва між минулим і майбутнім ставала дедалі більшою, для того щоб зберегти можливість жити й діяти далі, необхідно було щоразу по-новому й щоразу швидше долати відмінність між досвідом та очікуванням» [15, с. 367–368, 369]. Всі ці зміни в колективній свідомості дозволили поєднати поняття прогресу, прискорення і досконалості з типологією суспільних ладів на засадах самоорганізації, що ще Кант визначав як «республіканізм», де суфікс *-ismus* натякає на часовий вимір руху до вищої мети під керуванням «моральних велінь політичних дій». Ця віра в майбутнє стає єдиним поняттям, і така форма часової структури є конкурентною іншим парадигмам і термінам, змагаючись за першість, тож дискурс постійно обговорює демократизм, лібералізм або комунізм, фашизм, а тепер і його похідну «рашизм»... Козеллек пояснював: дана діатриба з точки зору соціальної історії є «реакцією на виклик технічних і промислових змін у суспільстві»; «Спільною рисою всіх понять руху залишається їхня компенсаторна функція. Чим менший емпіричний зміст, тим більші очікування пов'язані з ним. Чим менший досвід, тим більші очікування — такою є формула часової структури нашого часу, що певною мірою знайшла своє втілення в понятті “прогресу”» [15, с. 373, 374]. (Додаймо, що це пояснює незліченну кількість контемпорарних рухів із суфіксами *-ismus* та спроб обґрунтувати їх квазімодерність, врешті й «філософія серця» Г. Сковороди, П. Юркевича, Д. Чижевського тепер більше відома під терміном «кордоцентризм», хоча маніфестує все той же сутнісний дух людини: «Не надаючи слову “серце” емоціоналістичного відтинку, Сковорода в цім вченні все ж переборює однобокий раціоналізм сучасної йому психології. <...> І цікаво те, що продовжуючи платоновську і християнську традицію, і наближуючись до декого з мисленників пізнішої романтики, Сковорода малює це позасвідоме не як нижче в порівнянні до свідомого психічного життя, а як вище і глибше... Але для Сковороди можливий все ж і підупад людини, якимсь оволодіння “серця” злими силами» [16, с. 54–55, 56]). От і думка Козеллека дозволяє зрозуміти нескінченну прив'язаність «передових» чи «прогресивних» культурних еліт до цих *-ізмів*, у вигляді відомих термінів «модернізм», «авангардизм», «постмодернізм» та інших, де дійсно мова йдеться не стільки про досвід, скільки про очікування, не про фаховість володіння цілісною пам'яттю, а про дескілінг, відповідний модним трендам не без «злих сил». Така культуріндустріальна кон'юнктура дозволяє на фаховому рівні оцінювати нікчемну аматорську діяльність і девіантні жести, називаючи їх досконалими маніфестаціями квазісучасного візуального досвіду.

Отже, сам час вимагає від нас сьогодні позбавитись ілюзій та звичок минулих викривлень, аби зрозуміти, яке саме майбутнє ми формуємо тут і зараз, чи є воно цілісним досвідом єдиного часу та у якому стані культуру і мистецтво ми передаємо нащадкам, аби кожний наступний *-ismus* не ставав істеричною рефлексією на чергову світову війну чи цифрову революцію. Тим паче є шанс, «що старе визначення співвідношення: чим більший досвід, тим стриманіші, але водночас і відкритіші очікування, знову набуде своєї сили», бо «історія може усвідомити те, що постійно змінюється й оновлюється, лише за умови знання його витоків, в яких криються тривалі в часі структури» [15, с. 374–375].

Виклад основного матеріалу. Розалінд Краусс наполягала на розриві цілісного часу історії мистецтва, зауважуючи, що модерністська умовність автономії не є незмінною і настав час її переглянути, тому інший підхід до аналізу історії формотворення «передбачає прийняття остаточних

розривів із можливістю поглянути на історичний процес з позицій логічної структури» [17, с. 33, 44]. Проте, таке раціонально-реїфіковане розуміння, з інших позицій світ-системного аналізу Іммануїла Валлерстайна, є звичайною рефлексією на перехідний етап між циклами, адже будь-яка соціальна чи індивідуальна когнітивна структура є одночасно системною й історичною, сталою і змінно-рухливою [18]. Невипадково Фернан Бродель сприймав історичний час в контексті теорії множинних множин (фрактальної геометрії Бенуа Мандельброта), а сучасний світ визначав синергією спадкоємності та розривів спадкоємності, тому що світ функціонує одразу в кількох часових матрицях, зокрема умовно-вічного і подієвого часу [19, с. 556]. Тут можна згадати і позицію Генріха Вельфліна, який обстоював концепцію спірального руху історії мистецтва, або позицію Ф. І. Шміта, або Ю. Лотмана, який наполягав на циклічності руху історії, оскільки простір культури містить пам'ять про минуле як «основу актуального процесу свідомості», а «якщо історія є пам'ять культури, то це означає, що вона не тільки слід минулого, але й активний механізм сьогодення» [20, с. 217–274; 21, с. 19, 237]. Між тим, коли влітку 2024 року в сучасній столичній галереї «Imagine Point» українські митці презентували проєкт із гучною назвою «Крізь час», то відчувалася саме «крауссівська» система художнього мислення, що застрягла в розриві часу, де естетичну оцінку (всупереч артикульованим альясіям з бароко й авангардом) блокує логіка упредметненого розуму, хоча й намагалася здивувати глядача, як казав Ролан Барт, еквілібристикою змагань із матеріалом (зокрема, з картоном, відсилаючи об'єкти С. Карунської до експериментів історичного авангарду, тоді як геометризовано-фрагментарний синтез пластики нагадував не динамізм бароко, а скоріше суперечливу тезу Кенго Кума про фрагментовану онотопейну архітектурну форму: «корпускулярність є найважливішим елементом, що поєднує людей і природу» [4], тезу, яку безжалісно реплікує fast food style culture дизайн-об'єктів Л. Мисько-Малеренко), то виникає відчуття розчарування від невгамованого естетичного голоду, ошуканого очікування реплікацією застарілих когнітивних патернів у нецікавих концептуально-формальних обгортках. Подібну редукцію творчої уяви Марія Шкепу кваліфікує як феномен естетики негативності, коли «деградація і розпад гносеологічного каркасу теоретичного пізнання нівелює ефективність теоретичних рефлексій, адже частковості можна вивчати через ціле, але ціле не можна розуміти за частковостями»: «За таких умов відбувається жорстка трансфузія наявних форм буття в негативну семантику. При своїй неочевидності (нерозумінні), ця трансфузія жорстко відчувається на усіх рівнях соціальних структур. Поранене серце і розгублена свідомість атомізованих, стомлених від себе і від інших індивідів не знаходять собі втіху у викривленій системі суспільних інтересів, де загальнозначуще та індивідуально значуще перебувають у відношенні антиномій. За таких умов відбувається анігіляція розвитку і переміщення сутнісних рис людини у специфічний простір негативної естетики. Це естетика підміни життєвих сенсів сенсами позбавленості, яку Шеллінг вважав визначальною умовою феномену потворного» [22, с. 99]. А коли митці не орієнтуються у складній діатрибі сучасних історіографічних оцінок, то ситуація ускладнюється «приниженням абсолютної надії, яка є непорушним символом мистецтва, що нас підсилює, [тоді як] ми пізнаємо не її, а її віддалене буття, отже почуття покинутості пронизує нас ще більше» [6, с. 169]; в цей момент історизм перемагає цілісну культурну пам'ять, і мистецтво перетворюється на китайську версію фастфуд-дизайну, що, за висловом Xingui Li, сучасному споживачу насправді байдужий. Петер Бюргер (автор «Theorie der Avantgarde», 1974) й Ганс Енценбергер (автор теорії індустрії свідомості як промислової сили сучасної культуріндустрії, де споживання мистецтва перетворилось на банальне видовище) мали рацію, коли різко критикували берлінську виставку неоавангардистів початку 1960-х років. Втім, сьогодні віра адептів «РоМо» в бездоганність західного вектору мейнстріму не дозволяє з'явитися у них навіть прихованим сумнівам в помилковості диз'юнкції культурної пам'яті й акселерації історії, тим паче коли інтернет-спільнота, не знайома з нюансами теорії історичного часу, захлинається від панегіричних відгуків на формалістичні вправи. Між

тим ситуація волає про нагальність вітчизняного історіографічного переосмислення intellectual transfer базових основ «Теорії авангарда» Бюргера, що на свою користь переробила артеліта США в 1984 році, коли з'явився перший переклад з німецької цієї книги, позаяк саме під знаком трансатлантичного бенчмаркінгового перекодування теорії Бюргера поширився контемпорарний рух в Україні зламу міленіумів.

Французький науковець, доктор естетики (Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis, Sciences et Technologie des Arts, Art des images et art contemporain) Ніколас Хаймендінгер, відмічаючи, що у Франції переклад відомої книги Бюргера був оприлюдненим лише після міленіуму, дослідив у загальних деталях трансформацію сприйняття досвіду авангарду західноєвропейською спільнотою у статті «Avant-gardes and Postmodernism» (2022) [23]. Він звернув увагу на різне сприйняття тексту Бюргера, тоді молодого професора Бременського університету, в Західній Німеччині й 10 роками пізніше в США, де панував інакший культурний габітус, та вже відбулась зміна історичного часу і США адаптували епістему постмодернізму. Тобто американська версія теорії Бюргера в нових умовах фактично перевизначила поняття авангарду, а книга стала, за виразом П'єра Бурдьє, «текстом, що циркулює поза своїм контекстом», викликаючи жахливе непорозуміння: ніби Бюргер критикував модернізм в американському стилі (і саме так в США читали філософію Вальтера Беньяміна, на кшталт contemporary критики). Головним полем постмодерністських дискусій стає часопис «October», заснований 1976 року Розаліндою Краусс після її виходу зі складу іншого видання «Artforum». Але в групі нового часопису протягом 1980-х років через заплутаність різних поглядів і тлумачень виникає криза інтерпретацій. Саме через таку аберацію сприйняття теорії авангарда постмодернізм в американській версії часопису «October» створив власний епістемічний досвід, сприяючи переоцінці критики сучасного мистецтва такими фахівцями, як Hell Foster, Benjamin Buchloh, Douglas Crimp. Тож, констатує Хаймендінгер, «таке переосмислення безпосередньо сприяло створенню нового покоління митців. Тези Бюргера, викладені в публікаціях цих авторів та на їхніх семінарах у School of Visual Arts в Нью-Йорку та в Whitney Museum's Independent Study Program, стають одним із головних джерел виникнення в середині 1980-х років руху, відомого як "Інституційна критика"», хоч насправді інтерпретація «критики мистецької інституції» цими митцями «відзначила суттєвий відхід від початкових намірів Бюргера», будучи спрямована на деконструкцію певних інституцій артсвіту, на зразок провокаційного досвіду Марселя Бродтарса з «підриву» музеїв і галерей, що засвоїли неоавангардні практики 1960–1970-х років, проекти яких Бюргер визначав провальними [23, с. 15]. Тобто «праця Бюргера перетерпіла ре-апропріацію як соціологічно-орієнтована внутрішня критика мистецьких інституцій, повністю відірвана від квазі-месіанського революційного горизонту, який сформував початкове визначення історичних авангардів»; тоді як сам феномен «авангард» відділили від формалістичного визначення цього явища Бюргером, а дефініцію «модернізм» зарезервували «лише для позначення "пуристських" концепцій modern art Грінберга», де «вирішальним критерієм було ставлення до автономії мистецтва» [23, с. 15, 16]. Такого розділення в тексті Бюргера, який осуджував весь неоавангардний розвиток після 1945 року, не було (і в Західній Німеччині того часу взагалі поняття «модернізм» використовували нечасто), але в американському контексті під час кризи постмодернізму таке розділення виникає, стаючи доречним в критиці концепції Грінберга. Тож, «модернізм розглядався розширеною радикалізацією modern орієнтуванням на соціальну автономізацію мистецтва, тоді як авангард тлумачився прагненням виходу за власні межі або принаймні спротивом ідеологічному виміру», під час цієї сепарації «зберігались протестні, утопічні і революційні елементи історичного авангарду як спадщина, яку постмодернізм мусив окультурити, а не ліквідувати» [23, с. 16]. Отже, протиставлення цінності історичного авангарду і його реплікації в творчості контемпорарних неоавангардистів стало проблемою для авторського колективу видання «October», позаяк вони не погоджувалися з вердиктом

«провальності» проєктів сучасних американських мінімалістів і концептуалістів, тож соломонове рішення знайшли у фрейдистських та лакановських психоаналітичних аргументах щодо переживання травматичних повоєнних досвідів ХХ століття різними версіями авангардизму. Таким чином, виправдання неоавангарду легітимізувалося критикою через аргумент творчої деконструкції досвіду історичного авангарду, що переросло в довершену критику мистецьких інституцій. І з такою явно спекулятивною тезою, якої тримався й Гел Фостер, важко було погодитися незалежним критикам, які відмічали «взаємозалежності» авторів «October» 1980–1990-х років, балансуючих «між рухом за перегляд історіографії modern art та прагненням переосмислити критичну естетику для contemporary art. Коротше кажучи, авторам потрібно було подолати недоліки першої постмодерністської моделі та моделі Бюргера, зберігаючи їхні сильні сторони, а саме критику формалістичного модернізму для історіографії modern art та оцінку спадщини критичного авангарду для естетики contemporary art», отже антагонізм двох моделей поєднався з історичним розривом у концепції першого постмодернізму, «роблячи початковий наратив більш складним», де змагались дві версії: *регресивної* фази за період переходу від модерністського формалізму в «реакційний» постмодернізм та *прогресивної* його версії як переосмислення досвіду історичного авангарду в зрілу фазу «опозиційного постмодернізму» [23, с. 17, 18]. І саме такий погляд на мистецтвознавчу історіографічну акселерацію адептував після міленіуму академічний світ фахівців, що відзначилося прийняттям головних авторів видання «October» на престижні посади в Гарвардському, Принстонському та Колумбійському університетах, де викладацьку діяльність вони поєднували з написанням підручників і монографій з історії contemporary art. Тому у частини міжнародної спільноти науковців склалася думка про існування двох суперницьких авангардів, на тлі чого у Франції, зокрема, просувалась ідея, «яка захищала форму естетичної модерності від авангардного революціонізму». Проте певна розчарованість в тих шляхах, що обрало contemporary art після міленіуму, коли всі критики констатували смерть мистецтва включно із самою критикою, залишилася, і, як висловився в 2009 році Гел Фостер, думку якого наводить Ніколас Хаймендінгер, «такі парадигми, як “неоавангард” і “постмодернізм”, що колись орієнтували деякі артрухи й теорію, зникли, і, можна стверджувати, що на їхньому місці не з'явилося жодних моделей, які б мали суттєве пояснення чи інтелектуальну міць» [23, с. 29].

Проте в сучасному українському культурному просторі розробки нових артепістем, дотичних національної ментально-емпатійної моделі кордоцентризму, ведуться особливо активно від 2014-го та від 2022 років як етапів російського вторгнення в Україну. Саме в цей час Борис Гудзяк, митрополит Філадельфійський, президент Українського католицького університету у Львові, запропонував ідею встановлення біля учбового закладу скульптурного комплексу «У божих руках наш захист» із шести кам'яних творів, що втілювали основні шість жестів священика під час літургії: Прийняв; Воздав хвалу; Благословив; Освятив; Переломив; Дав — які символізують головні етапи людського життя. Виконувач ідеї проєкту скульптор Володимир Семків, коли встановлював у кампусі університету протягом 2021–2023 років ці публічні об'єкти site-specific art, помітив, що монументальні кам'яні інсталяції, по суті, дуже камерні, бо ззовні, з дистанції, ці, здавалося б, великі геометричні об'єми при близькому контакті з кожним твором втрачали нейтральну абстрактність і розкривали свою теплу ауру серця — треба було лише відчувати її, увійти в середину, міркуючи про сакральне-сутнісне: «Це така скупа мова, де ти через форму маєш знайти шлях до серця людини». Отже, це зовсім інший аспект «розширеного поля скульптури», який абсолютно випав у потоці полеміки з поля зору Розалінд Краусс, але саме він трансцендує час історії в цілісність культурної пам'яті, в абсолютну істину миті теперішнього, розкриваючи твір і глядача через серце.

І ті українські митці, які звертаються до цілісної культурної пам'яті (а не до західного mainstream реплікації змертвілих постмодерних патернів, застрягаючи в пастці самоколонізації паневропейським постмодерним наративом), дають чітку відповідь на сумніви Теодора Адорно стосовно

доцільності існування мистецтва після його емансипації та втрати власних передумов: відродження кордоцентричного образотворення після тривалого періоду забуття настає саме тепер, в складних умовах гібридності Третьої світової війни, хоча суперечки стосовно ролі та цінності історичного і когнітивного досвіду модерності в еволюції постмодернізму тривають досі. Як зауважував у 2014 Кшиштоф Зярек (Krzysztof Ziarek, University of Buffalo), концептуальна дилема залишається: «Чи є модернізм кульмінацією модерності [modernity], його найвищим моментом, чи, можливо, переламною точкою до передбачуваної постмодерності [postmodernity] / постмодернізму, чи це виклик, навіть революція, спровокована мистецькою винахідливістю модернізму — його авангардним імпульсом, — ще є наявним, нуртуючим поза позірним надбанням модернізму в постмодернізмі?» [24, с. 67]. Цікаво, що цей вчений теж, як вище зазначалося, відрізняє авангард, що радикально порвав із трансцендентальною естетикою, від потоку модерності, дотичного метафізичного визначення мистецтва, тож він наполягає на тому, що «модернізм і авангард живуть в одному історичному моменті, але розходяться в естетиці», тому «у метафізичній перспективі можна вважати, що модернізм продовжує життя мистецтву як концепції, естетичної парадигми й практики, а от авангард, який позиціонується складовою модернізму, чи його опонентом, означає кінець мистецтва заради свободи від мистецтва...» [24, с. 81].

Про актуальну натепер необхідність досліджень у царині історіографії сучасного мистецтва нагадує і бельгійська науковиця Саша Брю (Sascha Bru, University of Leuven, Belgium), яка помітила небезпечне замикання теоретичних розвідок на щаблі позитивістського контекстуалізму, якому сприяє диджиталізація сфер діяльності людства, спонукаючи дослідників оперувати, скоріше, дарвіністськими аргументами в аналізі модерністського мистецтва, через що, скажімо, протягом 1980-х років навіть Розалінда Краусс, розглядаючи питання «самотворчої новизни» в авангардних творах, перенесла увагу на їх фактичну невідповідність дійсності, позаяк митці нічого не створювали з чистого листа, а апропріювали ідеї, хоча Краусс не ризикнула називати власну аналітику «історіографією», а надала їй нову дефініцію «етіологія», шукаючи чинники складним діагнозам модерності та зіставляючи причинно-наслідкові фактори ментальних викривлень і підтасовок [25, с. 13–14]. Втім, Саша Брю вважає, що надмірна концентрація уваги на контекстуальності теорії і практики модернізму «ґрунтовно ускладнює наше історичне розуміння модернізму та його класичних авангардів», відволікаючи від більш важливих проблем, наприклад сучасного дизайну, або розгляду альтернативної історіографії модернізму; однак: «Краусс викриває історично-інституційний контекст, у якому функціонував міф оригінальності. Вочевидь більше, аніж самі авангардисти, історики мистецтва та арт-ринк виграють від реплікації міфу про оригінальність: для традиційного історика це відкриває можливість представляти авангарди послідовністю постійно нових -ізмів; а для ринку це створює можливість фінансового надлишку»; через те свій аналітично-критичний метод Краусс відділила від традиційно історіографічного, назвавши «етіологічним», тоді як досвід авангарду визначила не розвитком, а повторенням, «антиісторичним антирозвитком», адже авангард був діяльністю не індивідуальних, а більш масштабних дискурсів, з чим Брю погоджується: «...хіба авангардний дискурс про оригінальність не був також розроблений для обслуговування значно ширших інтересів арт-ринку та його інституцій?» [25, с. 13, 16, 17]. Втім, бельгійська науковиця реєструє суперечливість аналітики Краусс, яка в запалі критики антиісторичної романтики авангарду свій метод етіології теж називає антиісторичним, через що Краусс «також зрештою виявилася занадто модерністською, коли підняла ставки та заявила, що вона цілковито антиісторична», але її аналітика є насправді не такою, скоріше альтернативною, тим паче що «авангардисти також уявляли себе аж ніяк не антиісторичними, і теж експериментували з альтернативним дизайном, протилежним розвитку історіографічних модусів», та головне, що вони були чи не першими в сучасному мистецтві, що «історизували власну новизну та оригінальність»,

щоправда символісти вже намагались зробити те саме [25, с. 18, 19]. Більше того, авангардисти не тільки маніфестували, що працюють з *tabula rasa* через розрив у часі й історії, але вони також наголошували й на тягlostі з до-історичним, аборигенним мистецтвом Океанії зокрема, тож «Краусс мала рацію, підкреслюючи, що багато авангардистів, стверджуючи, що виконують твір з нуля, також сумлінно розмірковували над історією цієї практики, розвиваючи суто презентистський режим історичності» [25, с. 21]. І хоча ще Ренато Поджолі доводив в «Теорії авангарду» (1968), що всі авангардні рухи є футуристичними, втім Саша Брю наводить переконливі свідчення історіографічних міркувань митців, як-от малюнки Боччоні або «Construction moléculaire» (1919) Пікабіа, доказом того, що митці відштовхувались від історії, щоб краще розуміти сьогодення, в якому на вістрі стріли часу ними закладалось майбутнє, і тому запропонована Краусс етіологічна модель історіографії вже була випробувана тими ж авангардистами. До речі, вони малювали навіть циклічні моделі історії, в яких головні тенденції мистецького бачення ритмічно повторюються, і Саша Брю, наприклад, аналізує колаж Ласло Моголі-Надя «Stilrhythmik nach Dr. Georg Wieszner» (1930), створений для титульної сторінки праці Г. Візнера, де основні трансформації в історії архітектури утворювали, за висловом автора, «зигзагоподібну мандрівку», бо цикли постійно виникали через повторюваність імпульсів змін знизу і змін зверху, передбачаючи майбутні історичні цикли [25, с. 22]. Таким чином, історизуючи свою поточну оригінальність авангардисти не тільки виявили себе презентистськими, але також довели свої інтертекстуальні, інтерсеміотичні зв'язки з минулим, так, скажімо, Пікабіа в дизайні спирався на техніку, відому з XIX століття як *rôle-mêlé*, «рамка з вирізами для фотографій»; тобто вони маніфестували пластичні експерименти ідентично до етіологічного підходу Р. Краусс [25, с. 23, 24, 25].

Менше з тим, Краусс під впливом постструктуралістських концепцій та вири в істинну інноваційність «розширеного поля» мистецтва постмодернізму наполягає, що авангардисти в реальності самі створили фейковий міф про «absolute self-creation», працюючи в однакових параметрах схематизованих паттернів, що видавали за творення *ex nihilo* / з нічого; однак «міф про оригінальність» був підхоплений артринком та його інституціями, і «цей дискурс став обслуговувати набагато ширші інтереси», зазначала Краусс у «The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths» (1981) [26, с. 157, 162].

І все ж критична позиція Краусс, як зачала Саша Брю, не є вільною від наявного позитивізму із його вірою в науковий прогрес, що, на думку Макса Горкгаймера, вказує на сучасну культурну кризу. Хоча постструктуралізм усвідомлював руйнівні можливості науки, проте вважав цей сценарій за «схиблення», і Горкгаймер розвінчує таку ілюзію: «Об'єктивний поступ науки та її застосування техніки, не виправдовують поширеної точки зору, що наука тільки тоді стає руйнівною, коли її розуміють хибно, а взагалі є необхідно конструктивною за умов правильного розуміння», проте «позитивісти, здається, забувають, що природознавство, як вони його розуміють, є насамперед додатковим засобом виробництва, одним з багатьох інших елементів соціального процесу, а отже — неможливо визначити а priori, яку роль відіграє наука у фактичному поступі або в регресі суспільства. При цьому міра її позитивного або негативного впливу залежить від тієї функції, котру вона виконує в загальній тенденції економічного процесу», тож сьогодні науку «можна зрозуміти тільки через суспільство, для якого вона функціонує. Позитивістська філософія, вбачаючи в інструменті під назвою “наука” автоматичного поборника прогресу, так само помиляється, як і інші звеличання техніки. <...> Позитивізм — це філософська технократія», «позитивісти пристосовують філософію до науки, тобто до вимог практики, замість того, щоб пристосовувати практику до філософії» [6, с. 65–66]. Втім, вчений не втрачав віри в особистість, бо «людина все ще залишається кращою, ніж світ, у якому вона живе», тому, як і Козеллек, він очікує на духовне пробудження людства, яке пройшло інструментальну обробку свідомості й пекло страждань війни; лише так наукове просвітництво та технічний поступ, що супроводжували

згасання індивідуальності, сприятиме появі «більш гуманної форми людського буття», і лише так теорії адаптують істину того, що дух «трансцендує за межі *hic et nunc* [тут і тепер — *лат.*]», позаяк «виключення цієї якості духа — того, що він одночасно тотожний природі й відмінний від неї, — веде прямо до визнання, що людина суттєво є ні чим іншим, ніж елементом і об'єктом сліпих природних процесів», «вона, за мірками її власної цивілізації, не має ніякого значення — адже складні найсучасніші артефакти цієї цивілізації, автомати й хмарочоси певною мірою оцінюються з огляду на те, що людина не має більше вартості, ніж сировина його непотрібних метрополій» [6, с. 146–147].

На початку статті мова йшла про важливість збереження почуттів, емпатії в безпосередній уяві та творчій діяльності митця, потім зазначалася важливість релевантного розуміння еволюції мистецького руху при збереженні балансу між часовими аспектами «було — є — буде» та «досвід — очікування», але наприкінці можна побачити, як нескінченні історіографічні інтерпретації врешті нівелюють сутність артвислову, так що у порожній зовнішній формі твору вмирає внутрішній сенс мистецтва, а разом і час історії, тоді як апеляція до антиісторичної модерністської лексики або до певних квазіінтерпретацій чергової викривленої феноменології речі постмодернізму не рятують загальну динаміку загрозливого прискорення ентропії. Через те, обґрунтовуючи методологічні засади сучасної/contemporary естетики чистої негативності як «синдрому феноменологічної хвороби соціумів та індивідів», znana українська філософиня Марія Шкепу констатує: «З великим зухвальством і зневагою списавши гносеологічні висновки класики, начебто тисячоліття теоретичної ходи людства не мають ніякого сенсу і самовпевнено починаючи “з нуля” (що дійсно дорівнюється нулю за таких умов), сучасна теорія “здихалася” і фундаментальності, перестала відповідати власному поняттю. Цей процес відбувався і відбувається під гаслом самоцінності суб'єктивності. Ось тільки відрив суб'єктивності від об'єктивності породжує суб'єктивізм, який є перекривленою формою суб'єктивності, волюнтаризмом невігластва, часто войовничого»; «У такому разі утворюється безодня прірви між культурною мірою історії та культурною мірою особистості. “Дезертирство з історії” (Ортега-і-Гассет), намагання знайти повноту власного життя в уособленні перетворюється не лише на ілюзії розуміння навколишнього світу — воно переносить існування в негативний простір сенсів, актуалізуючи не лише історичне, але й фізичне самогубство людини (прикро цікавою є динаміка кількості самогубств на душу населення за останні три десятиріччя). Отже, ми переносимося у гносеологічний простір “буття ніщо”, який супроводжується естетикою “ніщо”, яка, позбавлена сутнісних сенсів, володіє власними акциденціями» [22, с. 99, 106–107]. Сумний фінал, проте вихід все ще знаходиться там, де небезпека.

Висновки. Технократичний маркер розширення творчої уяви і артлексики за рахунок високіх технологій і ШІ не варто вважати автоматичним свідоцтвом квазімодерної досконалості contemporary art, як це прийнято на теперішній час. Формальне розмаїття вислову, позбавлене сутнісного трансцендування, не здібне витягнути мистецтво зі стану глибокого гістерезису, оскільки дотягнутися до рятівної абсолютної свободи заважає диз'юнкція між внутрішнім і зовнішнім габітусом. Проте акселерація часу історії спонукає до становлення цілісної культурної пам'яті, що формує індивідуальну й суспільну самоідентифікаційну актуалізацію через чуттєво-емпатійний досвід «філософії серця» як екстатичної істини. Історицистський перегляд досвіду історичного авангарду як виправдання «опозиційного постмодернізму» не зупинить ентропійні процеси, позаяк історизація пам'яті, травмована викривленою ідеологією суспільства споживання, навіть у версії інституційної критики, веде не просто до спотворення культурної пам'яті, але також по експоненті посилює когнітивну редукцію. Проте духотворчі стратегії останнім часом отримують дедалі більше послідовників: теоретиків, митців, навіть фахівців post-digital дизайну — зацікавлених у поверненні в часопростір сучасника уваги до почуттів, витонченої емпатії зі всесвітом, що дає надію на подолання кризи індивідуальності й припинення занепаду розуму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Murphy, Tim (2021). The Ten-One-Ten Perspective: How a Futurist Can Explain Wrenching Change. *Academia Letters*, Article 3306. DOI:10.20935/AL3306
2. Graham, Elaine L. (2002). *Representations of the Post/Human*. New Brunswick: Rutgers University Press.
3. Williams, Wayne. (2024, June 23). Ahead of GPT-5 launch, another test shows that people cannot distinguish ChatGPT from a human in a conversation test — is it a watershed moment for AI? *TechRadar Pro*. Retrieved from <https://www.techradar.com/pro/ahead-of-the-launch-of-gpt-5-another-test-shows-that-people-cannot-distinguish-chatgpt-from-a-human-in-a-conversation-test-is-it-a-watershed-moment-for-ai> (access date: 01.09.24).
4. Li, Xinrui. (2021)/ How the design language should be expressed in contemporary digital contexts. *Academia Letters*, Article 1949. DOI:10.20935/AL1949
5. Murphie, Andrew & Potts, John. (2003). *Culture and technology*. New York: Palgrave Macmillan.
6. Горкгаймер, М. (2006). *Критика інструментального розуму*. Київ: ППС-2002.
7. Antliff, Mark. (2002). Fascism, Modernism, and Modernity. *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 1 (Mar.), pp. 148–169. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3177257> (access date: 01.09.24).
8. Віперман, Вольфганг. (2008) *Європейський фашизм: порівняльний аналіз*. / Пер. з нім. Київ: Дух і літера.
9. Nora, Pierre. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations* / University of California Press. No. 26. Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring), pp. 7–24. URL <http://www.jstor.org/stable/2928520>
10. Протас, М. (2020) *Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи*. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020.
11. Тьоніс, Ф. (2005) *Спільнота та суспільство* / Пер. з нім. Київ: Дух і літера.
12. Bourdieu, P. (1984) [1979]. *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. United States: Harvard College and Routledge & Kegan Paul Ltd.
13. Арон, Реймон. (2006). *Опій інтелектуалів* / Пер. з фр. Київ: ВП «Юніверс».
14. Foster, H. (2002) *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London, New York: Verso.
15. Козеллек, Райнгарт. (2005). *Минуле майбутнє. Про семантику історичного часу* / Пер. з нім. Київ: Дух і літера.
16. Чижевський, Д. (1991). *Нариси з історії філософії на Україні*. Нью-Йорк: Накладом Ради оборони і допомоги Україні Українського Конгресового Комітету Америки.
17. Krauss, Rosalind. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*. Vol. 8, Spring. P. 30–44. <https://doi.org/10.2307/778224>
18. Wallerstein, Immanuel M. (2004). *World-systems analysis: An introduction*. Duke University Press.
19. Бродель, Ф. (1998). *Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм. XV–XVIII ст.: У 3 т. Том 3. Час світу* / Пер. з фр. Київ: Основи.
20. Lotman, Yuri M. (1990). *Universe of the mind. A semiotic theory of culture. Introduction by Umberto Eco*. Indiana University Press.
21. Протас, М. О. (2009). *Стильові стратегії розвитку української скульптури XX–XXI ст. Модель еволюції*. Київ: Українська видавнича спілка.
22. Шкепу, М. (2023). Естетика чистої негативності: (Стаття перша. Методологічні засади розуміння феномену естетики негативності). *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 19. Ч. 2. С. 99–107. DOI:10.31500/1992-5514.19(2).2023.294635
23. Heimendinger, Nicolas. (2022). Avant-gardes and Postmodernism: The Reception of Peter Bürger's Theory of the Avant-Garde in American Art Criticism. *Biens Symboliques / Symbolic Goods. A Social Science Journal on Arts, Culture and Ideas*. Issue 11. DOI:10.4000/bssg.1222
24. Ziarek, Krzysztof. (2014). The Avant-Garde and the End of Art. *Filozofski vestnik* / Institute of Philosophy at SRC SASA, Ljubljana. Vol. 35(2). P. 67–81.

25. Bru, Sascha. (2014). The Genealogy-Complex History Beyond the Avant-Garde Myth of Originality. *Filozofski vestnik* / Institute of Philosophy at SRC SASA, Ljubljana. Vol. 35 (2). P. 13–28.
26. Krauss, Rosalind. (1986) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press.

REFERENCES

1. Murphy, Tim. (2021) The Ten-One-Ten Perspective: How a Futurist Can Explain Wrenching Change. *Academia Letters*, Article 3306. <https://doi.org/10.20935/AL3306>
2. Graham, Elaine L. (2002) *Representations of the Post/Human*. New Brunswick: Rutgers University Press.
3. Williams, Wayne. (2024) Ahead of GPT-5 launch, another test shows that people cannot distinguish ChatGPT from a human in a conversation test — is it a watershed moment for AI? *TechRadar Pro*. June 23. <https://www.techradar.com/pro/ahead-of-the-launch-of-gpt-5-another-test-shows-that-people-cannot-distinguish-chatgpt-from-a-human-in-a-conversation-test-is-it-a-watershed-moment-for-ai>
4. Li, Xinrui. (2021) How the design language should be expressed in contemporary digital contexts. *Academia Letters*, Article 1949. <https://doi.org/10.20935/AL1949>
5. Murphie, Andrew & Potts, John (2003) *Culture and technology*. New York: Palgrave MACMILLAN.
6. Horkhaimer, M. (2006) *Krytyka instrumentalnoho rozumu*. Kyiv: PPS-2002.
7. Antliff, Mark. (2002) Fascism, Modernism, and Modernity. *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 1 (Mar.), pp. 148–169. URL <http://www.jstor.org/stable/3177257>
8. Viperman, Volfgang. (2008) *Yevropeyskyi fashyzm: porivnialnyi analiz*. / Per. z nim. Kyiv: Dukh i litera.
9. Nora, Pierre. (1989) Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations* / University of California Press. No. 26. Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring, 1989), pp. 7–24. URL <http://www.jstor.org/stable/2928520>
10. Protas, M. (2020) *Mystetstvo postkultury: tendentsii, ryzyky, perspektyvy*. Kyiv: IPSM NAM Ukrainy, 2020.
11. Tonis, F. (2005) *Spilnota ta suspilstvo*. / Per. z nim. Kyiv: Dukh i litera.
12. Bourdieu, P. (1984) [1979]. *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. United States: Harvard College and Routledge & Kegan Paul Ltd.
13. Aron, Reimon. (2006) *Opii intelektualiv*. / Per. z fr. Kyiv: VP «Yunivers».
14. Foster, H. (2002) *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London, New York: Verso.
15. Kozellek, Rainhart. (2005) *Mynule maibutnie. Pro semantyku istorychnoho chasu*. / Per. z nim. Kyiv: Dukh i litera.
16. Chyzhevskyi, D. (1991) *Narys z istorii filosofii na Ukraini*. Niu-York: Nakladom Rady oborony i dopomohy Ukraini Ukrainskoho Konhresovoho komitetu Ameryky.
17. Krauss, Rosalind. (1979) Sculpture in the Expanded Field. *October*. Vol. 8, Spring. P. 30–44. <https://doi.org/10.2307/778224>
18. Wallerstein, Immanuel M. (2004) *World-systems analysis: An introduction*. Duke University Press.
19. Brodel, F. (1998) *Materialna tsyvilizatsiia, ekonomika i kapitalizm. XV-XVIII st.* U 3-kh t. Tom 3. Chas svitu. / Per. z fr. Kyiv: Osnovy.
20. Lotman, Yuri M. (1990) *Universe of the mind. A semiotic theory of culture*. / Introduction by Umberto Eco. Indiana University Press.
21. Protas, M. O. (2009) *Stylovi stratehii rozvytku ukrainskoi skulptury XX–XXI st. Model evoliutsii*. Kyiv: Ukrainska vydavnycha spilka.
22. Shkepu, Maria. (2023) Aesthetics of Pure Negativity: Article One. Methodological Principles of Understanding the Phenomenon of Aesthetics of Negativity. *Artistic Culture. Topical issues*. Vol. 19. No. 2. P. 99–107.

-
23. Heimendinger, Nicolas. (2022) Avant-gardes and Postmodernism: The Reception of Peter Bürger's Theory of the Avant-Garde in American Art Criticism. *Biens Symboliques / Symbolic Goods. A Social Science Journal on Arts, Culture and Ideas*. Issue 11. <https://doi.org/10.4000/bssg.1222>
 24. Ziarek, Krzysztof. (2014) The Avant-Garde and the End of Art. *Filozofski vestnik*/Institute of Philosophy at SRC SASA, Ljubljana.Vol.35(2). P. 67–81.
 25. Bru, Sascha. (2014) The Genealogy-Complex History Beyond the Avant-Garde Myth of Originality. *Filozofski vestnik* / Institute of Philosophy at SRC SASA, Ljubljana. Vol. 35 (2). P. 13–28.
 26. Krauss, Rosalind. (1986) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press.

MARYNA PROTAS

CONTEMPORARY ART: ACCELERATION BETWEEN MEMORY AND HISTORY

Abstract. Today, when scientists register the acceleration of the time of history with its effect of the exponential expansion of the consciousness under the influence of technological progress and information overload, under the conditions of which part of the functions of thinking is given over to artificial intelligence, the crisis state of contemporary art attracts the attention of an increasing number of researchers who, in search of ways of overcoming the situation of hysteresis, propose to reload the historicized public memory through the restoration of the integral cultural memory. This, among other things, means rethinking the experience of the historical avant-garde, the different interpretations of which led to the formation and spread of American versions of “oppositional postmodernism” and “reactionary postmodernism”, the theoretical justification of which was developed by critics of the “October” magazine during the 1980s and 1990s. This interpretation determined not only the professional cognition of the new generation of artists in the USA, but since the turn of the millennium it has been adapted to all the contradictory aspects of the discourse in Ukraine as the mainstream of contemporary art. The article proposes to reconstruct and critically evaluate the complex and confusing trajectories of the spread of the postmodern episteme, defining the progressive patterns of positivist thinking as outdated, and offers a way for cultural practices that might help to lead them out of a dangerously prolonged crisis.

Keywords: acceleration of history; exponential thinking; historicized memory; historical avant-garde; cultural memory; modernism; contemporary art; postmodernism.