

# 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, головний науковий співробітник відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України  
e-mail: protas.art@gmail.com

### Maryna Protas

Doctor of Art Studies, Senior Research Associate, Chief Researcher in the Department of Curatorial Exhibition Activities and Cultural Exchange, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine  
orcid.org/0000-0001-8137-0342

**Анотація.** Сьогодні, коли науковці фіксують акселерацію часу історії із експоненціальним розширенням свідомості сучасника під впливом технологічного прогресу й інформаційного перевантаження, коли 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 фахову когніцію митців нової генерації США, а від зламу міленіумів була адаптована з усіма суперечливими аспектами дискурсу і в Україні на правах mainstream contemporary art. Стаття реконструює та критично оцінює 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.

**Анотація.** Сьогодні, коли науковці фіксують акселерацію часу історії із експоненціальним розширенням свідомості сучасника під впливом технологічного прогресу й інформаційного перевантаження, коли 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 фахову когніцію митців нової генерації США, а від зламу міленіумів була адаптована з усіма суперечливими аспектами дискурсу і в Україні на правах

mainstream contemporary art. Стаття реконструює та критично оцінює 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 Курцвайл (Raymond Kurzweil) обстоює ідею експоненціального мислення в умовах акселерації історії, констатуючи 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 Курцвайл у книжці «Епоха духовних машин» («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 невідворотну цивілізаційну ентропію, відкладаючи мить кінця. Ця оптимістична віра футуролога міцніла, надихаючи до написання чергової книжки — «Сингулярність поруч: коли людина виходить за межі біології» («The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology», 2005), де йдеться про те, що конвергенція різних форм життя дозволить людині обирати термін й обставини набуття тілесного досвіду. Проте прибічники і супротивники гібридного життя постдиджитальної людини продовжують дискутувати про ризики й привілеї ШІ. Адже очевидно: навіть якщо екотехнології зможуть утримувати крихкий баланс між природою і роботизованим існуванням, наївної віри в трансформацію людського егоїзму і жадоби, які всі добрі починання обертають на катастрофу, недостатньо, щоб заперечити аргументи

Мартина Гайдегера, 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 Ілейн Греєм (Elaine L. Graham) з Честерського університету із занепокоєнням досліджує ризики технологій posthuman, роздивляючись їх віддзеркалення у культурно-мистецьких феноменах. Вона згадує застереження міфологічних наративів, серед них оповідання про Прометея, Голема, Франкенштейна; звертається до кінострічок минулого, як-от «Метрополіс» Фрица Лянга та Теї фон Гарбу (1927), порівнює футуроко́нтент з постмодерною науковою фантастикою, зокрема екранними проектами «Star Trek» («Next Generation», «Voyager») телевізійного сценариста і продюсера Джина Роденбері (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].

Різко критично налаштований проти ідилічно-райду́жних 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 ХХІІІ 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 це чи машина [3].) Між тим розробник post-digital

дизайну ономапопейної архітектури в стилі Кенго Куми, Xinrui Li, наголошує на важливості для його дизайну саме відчуттів і аурі людини в її діалозі з космосом, тому він прагне в кожному проєкті «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, р. 209]. Тобто увага науковців стало зміщується з формального аспекту акселерації як вдосконалення інструментальної свідомості в бік сутнісного розвитку надтонкої енергії думок і почуттів. Цей рух є обнадійливим для уникнення майбутньої катастрофи, адже від моменту настання ери контемпорарного мистецтва світом ширилась криза індивіда, пов'язана з занепадом розуму, і, за висловом тодішнього дослідника цього процесу Макса Горкгаймера, 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 Антліф (Mark

Antliff), аналізуючи механізм єзуїтської маніпуляції авангардним артгуром задля швидкого досягнення тоталітарних цілей, обгорнутих в привабливі модерністські ідеї [7]. Врешті всі дослідники фашизму доходять думки, 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 бруталнішими 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 дедалі більше спрямована у минуле, а не в синергію минулого і майбутнього в теперішньому моменті). Невипадково, як помітив ще П'єр Нора, живої актуальної культурної пам'яті насправді стає дедалі 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 маніпуляцій і апропріації, сприйнятлива до тривалого спокою та періодичного відновлення. З іншого боку, історія — це завжди проблематична й неповна реконструкція того, чого вже немає» [9, р. 8]. Науковець підкреслював, що «акселерація історії» стикає нас із жорстоким усвідомленням різниці між справжньою пам'яттю — соціальною та непопорушеною, 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, р. 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, р. 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 нитку Аріадни, за трансцендентну позачасову істину надтонких почуттів. А коли контемпорарне мистецтво ігнорує цю нитку 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'єктивізація, а трансцендування», через те митець має відповідальність перед вищими силами. Якщо ж уява митця циркулює лише в царині особистої рефлексії та «захоплюється собою», це пригнічує творчий 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, рр. 13, 46, 176, 181, 203]. Як помітив ще наприкінці XIX століття Фердинанд Тьоніс (Ferdinand Tönnies), випереджаючи критику споживацького суспільства Гі Дебора, у суспільстві «марнославно

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 грошоловства», «наступним різновидом марнославно, 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», «честолюбчець 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 технотворчість контемпорарного митця, що жадає визнання, 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, яку він з любов'ю виконує на власний смак і з власною сумлінністю» [11, с. 145]. Він наголошує, що коли метод праці і технічні знаряддя превалюють у «квзімеханічних 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 природним процесом» [11, с. 144]. Але проблема в тому, що молода генерація митців вважає естетичний досвід й естетичне судження виключно протагоністами минулого, анігільованої 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, їхню 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 митців] привід для експлуатації <...> під виглядом турботи, аби захистити їх від наслідків їхнього “ідеалізму” та браку “практичного” почуття» [12, pp. 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 застосовною 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 Горькаймер, 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 жахливої постації 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», уякому 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-тепер», 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 артнартив поступово сходить зі сцени сучасного мистецького буття, адже судження трансцендентальної естетики ре-актуалізуються, зокрема завдяки критичному переосмисленню протягом другої половини ХХ — початку ХХІ століття 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 Морис Гальбвакс, 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, претендуючи 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, р. 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. Як на початку ХХ століття авангард відмовив минулим формотворчим традиціям, закликаючи спалювати музеї й 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 ХVIII 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 «самозакохану логіку» дизайнізації виробництва і споживання.

Гел Фостер визначав у цьому процесі остаточної кристалізації культури споживання три етапи: 1) поширення урбаністичного дизайну і суспільного радіо, 2) після Другої світової війни, коли різко прогресує споживче суспільство, культивуючи іміджевий простір знаменитостей, 3) 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. Бодріяр), 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 сьогодні» [14, р. 19].

Райнгарт Козелек (Reinhart Koselleck) 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]. Науковець пояснює, що такі категорії історії, як «досвід» та «спогади», що визначені ним як конститутивні елементи історії, є принциповими для її пізнання, бо обидва втілюють «внутрішній зв'язок між минулим і майбутнім», а як антропологічні константи ще вказують на 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 Козелека, 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 Козелека, 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 здатні 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 таких міркувань, де очікування перемагають досвід, у 1979 році Розалінда Краус 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 змитава 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 Розалінда, 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: «Стоунгендж, 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, «переписувати традицію, якою б шановною вона не була, більше не означає передавати її неушкодженою» [9, р. 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, дизайнізація пояснює сучасний культ формальної новизни в ім'я новизни, коли, як висловився Козелек, 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 переkreїв постмодернізм, заявивши про кінець нарративу модерністів і зосередившись на редукції феноменології речі. Отже, ця зовнішня гра в радикальний прорив горизонту очікувань не скасовує 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 гістерезису може врятувати прогностика, як-от світ-системний аналітичний метод І. Валерстайна 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. Козелек 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 поперемінно 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 Козелека 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. Дослідник 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 «досконалості», яке від Ляйбніца 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 перекик поглибив постмодернізм. Через те Петер Бюргер відмовляв постмодерним експериментам в автентичності, вважаючи їх проєкт провальним, бо реплікація експериментів історичного авангарду була пастишем, не більше, де увага циркулює виключно в площині формальної новизни формовислову та засобах артаксеси,

що індексувалось ступенем досконалості, тоді як абсолютний час алетей чекає на духовну досконалість внутрішньої людини.

Між тим, зазначає Козелек: «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]. (Покажемо 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 тощо; 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 іншого майбутнього — приблизно так аргументувала мені з закордоння студентка НАОМА своє небажання писати заліковий есей з історії мистецтва XX–XXI 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. Постійно шокувати глядача вже не виходить, тож мистецтво дедалі 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-проектами contemporary art, підключається інстинктом її самозбереження інший аргумент. Його наводить Козелек: Кант, який, вірогідно, був тим, хто ввів в суспільну свідомість поняття «прогрес», виявився 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 ліпшого майбутнього. Ця аксіома доби Просвітництва, ніби стріла часу сера Артура Едингтона, виключала важливість уроків історії як дидактичного повчання нових поколінь. Тож прогрес «став першим воістину історичним поняттям, в якому було виражено часову розбіжність між досвідом та очікуваннями», а отже «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 привела до епістемічного феномену зламу XVIII–XIX століть, відомого як науково-технічний прогрес із вірою в його нескінченно експоненціальний поступ до нового, кращого світу з розвиненою 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. 367–369]. 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». Козелек 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 компенсаційна 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 той самий 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 платонівську 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, якесь оволодіння “серця” злими силами» [16, с. 54–55, 56].) От і думка Козелека дозволяє зрозуміти нескінченну прив'язаність «передових» чи «прогресивних» культурних еліт до цих -ізмів, у вигляді відомих термінів «модернізм», «авангардизм», «постмодернізм» та інших, де справді 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 сучасного візуального досвіду.

Отже, сам час вимагає від нас сьогодні позбавитись ілюзій та минулих викривлень, аби зрозуміти, яке саме майбутнє ми формуємо тут і тепер, чи є воно цілісним досвідом єдиного часу та у якому стані культуру і мистецтво ми передаємо нащадкам, аби кожен 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 Краус 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, pp. 33, 44]. Проте, таке раціонально-реїфіковане розуміння, з інших позицій світ-системного аналізу Імануїла Валерстайна, 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]. Варто згадати і Генриха 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, pp. 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

«Кризь час», то відчувалася саме Краусова система художнього мислення, що застрягла в розриві часу, де естетичну оцінку (всупереч артикульованим алюзіям з бароко й авангарду) блокує логіка упредметненого розуму, хоча й намагалася здивувати глядача, як казав Ролан Барт, еквілібристикою змагань із матеріалом (зокрема, з картоном, відсилаючи об'єкти Світлани Карунської до експериментів історичного авангарду, тоді як геометризовано-фрагментарний синтез пластики нагадував не динамізм бароко, а радше суперечливу тезу Кенго Кума про фрагментовану ономатопейну архітектурну форму: «корпускулярність є найважливішим елементом, що поєднує людей і природу» [4], тезу, яку безжалісно реплікує fast food style culture дизайн-об'єктів Людмили Мисько-Маляренко), то виникає відчуття розчарування від невагмованого естетичного голоду, ошуканого очікування реплікацією застарілих когнітивних патернів у нецікавих концептуально-формальних обгортках. Таку 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 зрозуміти 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 знаходить собі втіху у викривленій системі суспільних інтересів, де загальнозначуща та індивідуально значуща 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 Шелінг 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 Лі Сінжуй (Xingui Li), сучасному споживачу насправді байдужий. Петер Бюргер (автор «Теорії авангарду», 1974) й Ганс Магнус Енценсбергер (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 мейнстріму не дозволяє з'явитися у них навіть прихованим сумнівам про помилковість 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 історіографічного переосмислення intellectual transfer базових основ «Теорії авангарду» Бюргера, що на свою користь переробила артеліта США в 1984 році, коли з'явився перший переклад з німецької цієї книжки, поза як саме під знаком трансатлантичного бенчмаркінгового перекодування теорії Бюргера поширився контемпорарний рух в Україні зламу міленіумів.

Відмічаючи, що у Франції переклад відомої книжки Бюргера був оприлюднений лише після міленіуму, французький науковець Ніколя Еймендингер (Nicolas Heimendinger) дослідив трансформацію західноєвропейського сприйняття досвіду авангарду у статті «Авангард і постмодернізм» (2022) [23]. Він звернув увагу на різне сприйняття тексту Бюргера, тоді молодого професора Бременського університету, в Західній Німеччині й десятьма роками пізніше в США, де панував інакший культурний габітус та вже відбулась зміна історичного часу — США адаптували епістему постмодернізму. Тобто американська версія теорії Бюргера в нових умовах фактично переозначила поняття авангарду, а книжка стала, за висловом П'єра Бурдьє, «текстом, що циркулює поза своїм контекстом», викликаючи жахливе непорозуміння: ніби Бюргер критикував модернізм в американському стилі (саме так в США читали філософію Вальтера Беньяміна, на кшталт contemporary

критики). Головним полем постмодерністських дискусій стає часопис «October», який 1976 року заснувала Розалінд Краус після її виходу зі складу 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 авангарду постмодернізм в американській версії часопису «October» створив власний епістемічний досвід, сприяючи переоцінці критики сучасного мистецтва такими фахівцями, як Гел Фостер, Беньямін Бухло, Даглас Кримп. Тож, констатує Еймендингер, «таке переосмислення безпосередньо сприяло створенню нового покоління митців. Тези Бюргера, викладені в публікаціях цих авторів та на їхніх семінарах у Школі візуальних мистецтв в Нью-Йорку та в рамках Незалежної освітньої програми Музею американського мистецтва Вітні, стають одним із головних джерел виникнення в середині 1980-х років руху, відомого як “Інституційна критика”», хоч насправді інтерпретація цих митців «критики мистецької інституції» «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 вважав провальними [23, р. 15]. Тобто «праця Бюргера перетерпіла ре-апропріацію як соціологічно орієнтована внутрішня критика мистецьких інституцій, повністю відірвана від квазімесіанського революційного горизонту, який сформував початкове визначення історичних авангардів»; тоді як сам феномен «авангард» відділили від Бюргерового формалістичного означення цього явища, а дефініцію «модернізм» зарезервували «лише для позначення “пуристських” концепцій modern art Грінберга», де «вирішальним критерієм було ставлення до автономії мистецтва» [23, pp. 15, 16]. Такого розділення в тексті Бюргера, який засуджував 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 Клементя Грінберга. Тож,



«модернізм розглядався як розширена радикалізація орієнтування модерну на соціальну автономізацію мистецтва, тоді як авангард тлумачився як прагнення вийти за власні межі або принаймні опір ідеологічному виміру». Під час цієї сепарації «зберігалися протестні, утопічні і революційні елементи історичного авангарду як спадщина, яку постмодернізм мусив окультурити, а не ліквідувати» [23, р. 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 соломове рішення знайшли у Фройдових і Лаканових психоаналітичних аргументах щодо переживання травматичних повоєнних досвідів ХХ століття у різних версіях авангардизму. Таким чином, виправдання неоавангарду легітимізувалося критикою через аргумент творчої деконструкції досвіду історичного авангарду, що переросло в довершену критику мистецьких інституцій. З такою явно спекулятивною тезою, якої тримався й Гел Фостер, важко було погодитися незалежним критикам. Вони відзначали «взаємозалежність» авторів «October» 1980–1990-х років, які балансували «між рухом за перегляд історіографії modern art та прагненням переосмислити критичну естетику для contemporary art». Згрубша, авторам потрібно було подолати хиби першої постмодерністської моделі та моделі Бюрґера, 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: *регресивна* фаза за період переходу від модерністського формалізму в «реакційний» постмодернізм та *прогресивна* його версія як переосмислення досвіду історичного авангарду в зрілу фазу «опозиційного постмодернізму» [23, pp. 17, 18]. Такий погляд на мистецтвознавчу історіографічну акселерацію адаптував після міленіуму академічний світ, 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 сучасного мистецтва. 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 обрали 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 Ніколя Еймендінґер, «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 володіли переконливою аргументацією чи інтелектуальною міццю» [23, р. 29].

Проте в сучасному українському культурному просторі розробки нових артепістем, дотичних національної ментально-емпатійної моделі кордоцентризму, ведуться особливо активно від 2014 року. Зокрема, Борис Ґудзяк, митрополит Філадельфійський, президент Українського католицького університету у Львові, запропонував встановити біля освітнього закладу скульптурний комплекс «У Божих руках наш захист» із шести кам'яних творів, що втілювали основні шість жестів священника під час літургії: Прийняв; Воздав хвалу; Благословив; Освятив; Переломив; Дав — які символізують головні етапи людського життя. Виконавець ідеї, 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 всередину, 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 цілковито випав у потоці полеміки з поля зору Розалінд Краус, але саме він трансцендує час історії в цілісність культурної пам'яті, в абсолютну істину миті теперішнього, розкриваючи твір і глядача через серце.

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 нарративом), 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 гібридної Третьої світової війни, хоча суперечки стосовно ролі та цінності історичного і когнітивного досвіду модерності в еволюції постмодернізму тривають досі. Як 2014 року зауважував Кшиштоф Зярек (Krzysztof Ziarek), концептуальна дилема залишається: «Чи є модернізм кульмінацією модерності [modernity], його найвищим моментом, чи, можливо, переламною точкою до передбачуваної постмодерності [postmodernity], чи це виклик, навіть революція, спровокована мистецькою винахідливістю модернізму — його авангардним імпульсом, — що досі чинний, нуртувальний поза позірним надбанням модернізму в постмодернізмі?» [24, р. 67]. Цікаво, що цей науковець теж, як вище зазначалося, відрізняє авангард, що радикально порвав із трансцендентальною естетикою, від потоку модерності, дотичного метафізичному означенню 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 як складник модернізму чи його опонент, означає кінець мистецтва заради свободи від мистецтва» [24, р. 81].

Про необхідність досліджень у царині історіографії сучасного мистецтва нагадує і бельгійський науковець Саша Бру (Sascha Bru), який помітив небезпечне замикання теоретичних розвідок на шаблі позитивістського контекстуалізму, якому

сприяє диджиталізація сфер діяльності людства, спонукаючи дослідників оперувати радше дарвіністськими аргументами в аналізі модерністського мистецтва, через що, скажімо, протягом 1980-х років навіть Розалінд Краус, розглядаючи питання «самотворчої новизни» в авангардних творах, перенесла увагу на їх фактичну невідповідність дійсності, позаяк митці нічого не створювали з чистого аркуша, а натомість апропріювали ідеї, хоча Краус не ризикнула називати власну аналітику «історіографією», а надала їй нову дефініцію «етіологія», шукаючи чинники складних діагнозів модерності та зіставляючи причинно-наслідкові фактори ментальних викривлень і підтасувань [25, pp. 13–14]. Втім, Саша Бру 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: «Краус викриває історично-інституційний контекст, у якому функціонував міф оригінальності. Вочевидь більше, аніж самі авангардисти, історики мистецтва та артритинок виграють від реплікації міфу про оригінальність: для традиційного історика це відкриває можливість представляти авангарди як послідовність постійно оновлюваних -ізмів; а для ринку це створює можливість фінансового надлишку»; через це Краус виокремила свій аналітично-критичний метод від традиційно історіографічного, назвавши «етіологічним», тоді як досвід авангарду означила не як розвиток, а як повторення, «антиісторичний антирозвиток», адже авангард був діяльністю не індивідуальних, а більш масштабних дискурсів, з чим Бру погоджується: «хіба авангардний дискурс про оригінальність не був також розроблений для обслуговування значно ширших інтересів артринку та його інституцій?» [25, pp. 13, 16, 17]. Втім, бельгійський науковець реєструє суперечливість аналітики Краус, яка в загалі критикує антиісторичної романтики авангарду свій метод етіології теж називає антиісторичним, через що Краус «також зрештою виявилася занадто модерністською, коли підняла ставки та заявила, що вона цілковито антиісторична», але її аналітика

є насправді не такою, радше 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, pp. 18, 19]. Ба більше, авангардисти не тільки маніфестували, що працюють з *tabula rasa* через розрив часу й історії, вони також наголошували, зокрема, тяглість від доісторичного, аборигенного мистецтва Океанії. Тож «Краус мала рацію, підкреслюючи, що чимало авангардистів, стверджуючи, що виконують твір з нуля, також сумлінно розмірковували над історією цієї практики, розвиваючи суто презентистський режим історичності» [25, p. 21]. І хоча ще Ренато Поджолі доводив в «Теорії авангарду» (1968), що всі авангардні рухи є футуристичними, Саша Бру наводить переконливі свідчення історіографічних міркувань митців, як-от малюнки Бочоні або «Молекулярна конструкція» (1919) Пікаб'я, доказом того, що митці відштовхувались від історії, щоб краще розуміти сьогодення, в якому на вістрі стріли часу вони закладали майбутнє, і тому етіологічна модель історіографії, що її запропонувала Краус, вже була випробувана тими ж авангардистами. До речі, вони малювали навіть циклічні моделі історії, в яких головні тенденції мистецького бачення ритмічно повторюються. Саша Бру, наприклад, аналізує колаж Ласло Мохой-Надя «Стилевий ритм за доктором Георгом Візнером» («*Stilrhythmik nach Dr. Georg Wieszner*», 1930), створений для титульної сторінки праці 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, p. 22]. Тож історизуючи свою поточну оригінальність, авангардисти не тільки виявили себе як презентистів, а також довели свої інтертекстуальні, інтерсеміотичні зв'язки з минулим. Скажімо, Пікаб'я в дизайні спирався на техніку, відому від XIX століття як *rèle-mêlé*, «рамка з вирізами для фотографій». Тобто авангардисти маніфестували пластичні експерименти ідентично

до етіологічного підходу Краус [25, pp. 23–25].

Краус під впливом постструктуралістських концепцій та віри 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 патернів, що видавали за творення *ex nihilo*; однак «міф про оригінальність» був підхоплений артринком та його інституціями, і «цей дискурс став обслуговувати набагато ширші інтереси», зазначала Краус у книжці «Оригінальність авангарду та інші модерністські міфи» (1981) [26, pp. 157, 162].

І все ж критична позиція Краус, як зазначав Саша Бру, не є вільною від позитивізму із його вірою в науковий прогрес, що, на думку Макса Горкгайма, вказує на сучасну культурну кризу. Хоча постструктуралізм усвідомлював руйнівні можливості науки, проте вважав цей сценарій за «схиблення», і Горкгайм 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 р'іогі, 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 звеличвання 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, науковець не втрачав віри в особистість, бо «людина все ще залишається кращою за світ, у якому вона живе», тому, як і Козелек, 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 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. Апельція до антиісторичної модерністської лексики або до певних квазіінтерпретацій чергової викривленої феноменології речі постмодернізму не рятує загальну динаміку загрозового прискорення ентропії. Через те, обґрунтовуючи методологічні засади сучасної естетики чистої негативності як «синдрому феноменологічної хвороби соціумів та індивідів», Марія Шкепу констатує: «З великим зухвальством і зневагою списавши гносеологічні висновки класики, начебто тисячоліття теоретичної ходи людства не мають ніякого сенсу і само впевнено починаючи “з нуля” (що дійсно дорівнюється нулю за таких умов), сучасна теорія “здохлася” 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 перекиреною

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 Гасет), 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 високих технологій і ШІ не варто вважати автоматичним свідомством квазімодерної досконалості contemporary art, як це прийнято на теперішній час. Формальне розмаїття вислову, позбавлене сутнісного трансцендування, не здатне 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, а також по експоненті посилює когнітивну редукацію. 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 T. The Ten-One-Ten Perspective: How a Futurist Can Explain Wrenching Change // *Academia Letters*. August 2021. Article 3306. <https://doi.org/10.20935/AL3306>
2. Graham E. L. *Representations of the Post/Human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002. 288 p.
3. Williams W. 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*. 23.06.2024. URL: <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 X. How the design language should be expressed in contemporary digital contexts // *Academia Letters*. July 2021. Article 1949. <https://doi.org/10.20935/AL1949>
5. Murphie A. & Potts J. *Culture and Technology*. New York: Palgrave Macmillan, 2003. 229 p.
6. Горкаймер М. Критика інструментального розуму / Переклад з німецької М. Култаєвої. Київ: ППС-2002, 2006. 282 с.
7. Antliff M. Fascism, Modernism, and Modernity // *The Art Bulletin*. 2002. Vol. 84, No. 1 (Mar.). P. 148–169. URL: <http://www.jstor.org/stable/3177257> (access date: 01.09.24).
8. Віперман В. Європейський фашизм: порівняльний аналіз (1922–1982) / Пер. з нім. Р. Дізера і В. Шведа. Київ: Дух і Літера, 2008. 278 с.
9. Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire // *Representations*. Spring 1989. No. 26. Special Issue: Memory and Counter-Memory. P. 7–24. URL: <http://www.jstor.org/stable/2928520> (access date: 01.09.24).
10. Протас М. Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 432 с.
11. Тьоніс Ф. Спільнота та суспільство: основні поняття чистої соціології / Пер. з нім. Н. Комарової, О. Погорілого. Київ: Дух і Літера, 2005. 262 с.
12. Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* / Trans. by R. Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984. 613 p.
13. Арон Р. Опій інтелектуалів / Пер. з фр. Г. Філіпчук. Київ: Юніверс, 2006. 271 с.
14. Foster H. *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London, New York: Verso, 2002. 176 p.
15. Козеллек Р. Минуле майбутнє. Про семантику історичного часу / Пер. з нім. В. Шведа. Київ: Дух і Літера, 2005. 380 с.
16. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Нью-Йорк: Рада оборони і допомоги Україні Українського конгресового комітету Америки, 1991. 175 с.
17. Krauss R. Sculpture in the Expanded Field // *October*. Spring 1979. Vol. 8. P. 30–44. <https://doi.org/10.2307/778224>
18. Wallerstein I. *World-Systems Analysis: An Introduction*. Durham and London: Duke University Press, 2004. 109 p.
19. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм. XV–XVIII ст.: У 3 т. Том 3. Час світу / Пер. з фр. Г. Філіпчук. Київ: Основи, 1998. 631 с.
20. Lotman Y. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture* / Trans. by A. Shukman; Introduction by U. Eco. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990. 288 p.
21. Протас М. Сильові стратегії розвитку української скульптури ХХ–ХХІ ст. Модель еволюції. Київ: Українська видавнича спілка, 2009. 288 с.
22. Шкепу М. Естетика чистої негативності. Стаття перша: Методологічні засади розуміння феномену естетики негативності // *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. Вип. 19. Ч. 2. С. 99–107. DOI:10.31500/1992-5514.19(2).2023.294635

23. Heimendinger N. Avant-gardes and Postmodernism: The Reception of Peter Bürger's Theory of the Avant-Garde in American Art Criticism // *Symbolic Goods: A Social Science Journal on Arts, Culture and Ideas*. 2022. Issue 11. <https://doi.org/10.4000/bssg.1222>
24. Ziarek K. The Avant-Garde and the End of Art // *Filozofski vestnik*. 2014. Vol. 35(2). P. 67–81.
25. Bru S. The Genealogy-Complex History Beyond the Avant-Garde Myth of Originality // *Filozofski vestnik*. 2014. Vol. 35(2). P. 13–28.
26. Krauss R. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1986. 319 p.

## REFERENCES

1. Murphy, T. (2021, August). The Ten-One-Ten Perspective: How a Futurist Can Explain Wrenching Change. *Academia Letters*, Article 3306. <https://doi.org/10.20935/AL3306>
2. Graham, E. L. (2002). *Representations of the Post/Human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press.
3. Williams, W. (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>
4. Li, X. (2021, July). How the design language should be expressed in contemporary digital contexts. *Academia Letters*, Article 1949. <https://doi.org/10.20935/AL1949>
5. Murphie, A. & Potts, J. (2003). *Culture and Technology*. New York: Palgrave Macmillan.
6. Horkheimer, M. (2006). *Krytyka instrumentalnoho rozumu* [Critique of Instrumental Reason]. (M. Kul'taieva, Trans.). Kyiv: PPS-2002 [in Ukrainian].
7. Antliff, M. (2002, March). Fascism, Modernism, and Modernity. *The Art Bulletin*, 84(1), 148–169. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3177257>
8. Wippermann, W. (2008). *Yevropeiskyi fashyzm: porivnialnyi analiz (1922–1982)* [European Fascism: A Comparative Analysis (1922–1982)]. (R. Dizer & V. Shved, Trans.). Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
9. Nora, P. (1989, Spring). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7–24. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/2928520>
10. Protas, M. (2020). *Mystetstvo postkultury: tendentsii, ryzky, perspektyvy* [Postcultural Art: Trends, Risks, and Prospects]. Kyiv: MARI NAAU [in Ukrainian].
11. Tönnies, F. (2005). *Spilnota ta suspilstvo: osnovni poniattia chystoi sotsiologii* [Community and Society. Basic Concepts of Pure Sociology]. (N. Komarova, O. Pogorilyi, Trans.). Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
12. Bourdieu, P. (1984) [1979]. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. (R. Nice, Trans.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
13. Aron, R. (2006). *Opii intelektualiv* [The Opium of the Intellectuals]. (H. Filipchuk, Trans.). Kyiv: Yunivers [in Ukrainian].
14. Foster, H. (2002). *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London, New York: Verso.
15. Koselleck, R. (2005). *Mynule maibutnie. Pro semantyku istorychnoho chasu* [Futures Past: On the Semantics of Historical Time]. (V. Shved, Trans.). Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
16. Chyzhevsky, D. (1991). *Narysy z istorii filosofii na Ukraini* [Essays on the History of Philosophy in Ukraine]. New York: Ukrainian Congress Committee of America Defense and Assistance Council [in Ukrainian].
17. Krauss, R. (1979, Spring). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 30–44. <https://doi.org/10.2307/778224>
18. Wallerstein, I. (2004). *World-Systems Analysis: An Introduction*. Durham and London: Duke University Press.



- 
19. Braudel, F. (1998). *Materialna tsyvilizatsiia, ekonomika i kapitalizm. XV–XVIII st. Tom. 3: Chas svitu* [Civilization and Capitalism, 15th–18th Century, Vol. III: The Perspective of the World]. (H. Filipchuk, Trans.). Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
  20. Lotman, Y. (1990). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. (A. Shukman, Trans.; U. Eco, Introduction). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
  21. Protas, M. (2009) *Stylovi stratehii rozvytku ukrainskoi skulptury XX–XXI st. Model evoliutsii* [Stylistic Strategies for the Development of Ukrainian Sculpture in the 20th and 21st Centuries. The Model of Evolution]. Kyiv: Ukrainska vydavnycha spilka [in Ukrainian].
  22. Shkepu, M. (2023). Aesthetics of Pure Negativity. Article One: Methodological Principles of Understanding the Phenomenon of Aesthetics of Negativity. *Artistic Culture. Topical issues*, 19(2), 99–107. DOI:10.31500/1992-5514.19(2).2023.294635 [in Ukrainian].
  23. Heimendinger, N. (2022). Avant-gardes and Postmodernism: The Reception of Peter Bürger's Theory of the Avant-Garde in American Art Criticism. *Symbolic Goods: A Social Science Journal on Arts, Culture and Ideas*, 11. <https://doi.org/10.4000/bssg.1222>
  24. Ziarek, K. (2014). The Avant-Garde and the End of Art. *Filozofski vestnik*, 35(2), 67–81.
  25. Bru, S. (2014). The Genealogy-Complex History Beyond the Avant-Garde Myth of Originality. *Filozofski vestnik*, 35(2), 13–28.
  26. Krauss, R. (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, scholars observe the acceleration of historical time and its effects on consciousness, which expands exponentially under the influence of technological progress and information overload. As artificial intelligence takes over some cognitive functions, the crisis of contemporary art has drawn increasing scholarly attention. In response to this crisis, researchers propose to overcome the state of hysteresis by reloading historicized public memory through the restoration of integral cultural memory. This process includes reinterpreting the historical avant-garde, whose varied interpretations led to the emergence of American “oppositional postmodernism” and “reactionary postmodernism.” These concepts were theoretically developed by critics of *October* magazine in the 1980s and 1990s. Their interpretation influenced not only a new generation of American artists but, since the turn of the millennium, has also shaped the contradictory discourse of contemporary art in Ukraine. This article reconstructs and critically evaluates the complex trajectories of the postmodern episteme, challenges the notion of progressive positivist thinking as outdated, and explores cultural practices that could help resolve the ongoing artistic crisis.

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

*Стаття надійшла до редакції 10.09.2024*