

Про кризу критики та public art On the crisis of criticism and public art

МАРИНА ПРОТАС

MARYNA PROTAS

Доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,
Головний науковий співробітник відділу кураторської виставкової
діяльності та культурних обмінів
protas.art@gmail.com

Doctor of Arts Studies, Senior research associate,
Modern art research institute of National Academy of Arts of Ukraine,
Leading research associate in Department of curatorial exhibition activities and
cultural exchange
orcid.org/0000-0001-8137-0342

Анотація. Від зламу міленіумів політично незаангажована світова аналітична думка констатує тотальну гуманітарну ентропію, що небезпечно віддзеркалилася глибокою кризою в теорії та практиці мистецтва. Відповідно, на теперішній час помітно примножуються лави тих науковців, які схильні вбачати в поверхових фактах різкого зростання обсягів друкованої продукції глянцевого часописів та банальних буклетів, — що супроводжують артпроекти галерей або акції паблікарта, які інвестуються приватними фондами і центрами, — передчасну смерть арткритицизму, котрий перевтілюється, за висловом Джеймса Елкінса, у «непролазні хащі замишених без відповіді куп плутаних питань». Мистецькі практики, призвичаївшись існувати в умовах глобального артринку, перебувають в не менш важкому кризовому стані. Маніпулятивне тлумачення поняття публічності та орієнтування паблікарта на суспільно-політичну та соціально-виховну проблематику, що виправдовує феноменологія речі, призводить до скочування артвислову на щабель кітчу. Фетишизація артоб'єкту як товару сприяє культивуванню інструментальної свідомості митців. Публічні візуальні практики, формально наслідуючи історичному авангарду, намагаються розчинитися в повсякденних проблемах буття, перетворюючи артоб'єкти на опредметнені/реїфіковані політичні та соціокультурні інвективи або на нейтральний абстрактний дизайн, де домінуючим критерієм валідності духу часу як квазісучасності стає невизначність інноваційного вирішення лексичного виразу. Феноменологія речі легітиміє будь які експериментування, але не в змозі подолати кризу теорії і практики, що втягує культурно-мистецьке буття суспільства у пролонгований стан гістерезису.

Ключові слова: криза критики, публічне мистецтво, сучасне мистецтво, авангард, кіч, культуріндустрія, ідеологія артринку.

Парадоксальне завдання оцінювати мистецтво від імені публіки, одночасно критикуючи суспільство в ім'я мистецтва, викриває глибокий розрив у дискурсі сучасної критики. І сьогоднішній критичний дискурс можна пояснити спробою подолати або, принаймні, приховати цей розрив. <...> Проте мистецтвознавство давно стало мистецтвом саме по собі; з мовою як середовищем та широкою базою доступних зображень, воно рухається самокритично, як це стало звичним у мистецтві, кіно або дизайні. Таким чином, поступове стирання межі між художником та мистецтвознавцем завершується, тоді як традиційне розмежування між митцем та куратором, або критиком та куратором має тенденцію до зникнення.

Б. Гройс. Критичні роздуми

Мистецтвознавство переживає світову кризу. Його голос став дуже слабким, розчиняючись на задньому плані безладної культурної критики. <...>

Отже, воно вимирає, але воно скрізь. Воно ігнорується, і все ж у нього є ринок.

Д. Елкінс. Про відсутність судження у мистецькій критиці

Постановка проблеми. Сучасний мистецький простір теорії та практики серед низки широко дебатованих дискурсів містить кластер взаємопов'язаних питань, що фокусується навколо проблем кризи мистецтвознавчої критики та поширеного з 1960-х років в урбаністичному середовищі західної цивілізаційної культури феномену *public art*. Від кінця 1930-х років, моменту публікації часописом *Partisan Review* широковідомої статті Клімента Грінберга *Avant-Garde and Kitsch* [11], з одного боку, точаться дискусії навколо правомірності звинувачень авангардних практик в їх дотичності кітчевому формо-вислову, а з іншого, — навколо правомірності тлумачення факту збереження авангардом історичної спадкоємності з модерним ідеалістичним світоглядом, позаяк він радикально відрікся від буржуазної естетики, декларуючи незалежність від капіталістичного ринку. Чутливість до такого ракурсу питань обумовлена виголошенням наслідкування неоавангардистських артпрактик сучасності історичному авангарду [16], проект якого, як то довів в 1974 році Петер Бюргер, опинився провальним, а неоавангардизм — банальною хибю: «Мистецтво неоавангардистів — це автономне мистецтво у повному розумінні цього поняття, це означає, що воно заперечує намір авангардистів повернути мистецтво до життєвої практики. А зусилля упразднити мистецтво стають мистецькими інтенціями, які, незважаючи на наміри їх спонсорів, здобувають статус творів» [4, с. 111]. Втім, масштаб культурної катастрофи, небезпечної для мистецтва, сучасна арткритика досі не спроможна усвідомити, позаяк вона перебуває у пролонгованій кризі, поширюючи метастази згасання критицизму на академічне мистецтвознавство, яке опиняється в зоні описово-компліментарних оцінок, оскільки відчуває тиск і фінансову привабливість комерційних замовлень приватних галерей бізнес-груп, що контролюють артриннок [22]. В умовах посткультурної кризи свобода кожного критика, вченого чи митця опиняється залежністю, так що аналітики мистецтва примушені констатувати, як Ф. Вроблевський, що віддзеркалення

в творчих процесах сталого феномену «індивідуальності без індивідуальності» призводить до продукування «мистецтва без мистецтва» [24]. Навіть більше, аналітики підтверджують, що раніше тлумачення нового ототожнювали із свободою виразу, але поступово культ нового трансформувався у заперечення старого, і, як констатує Б. Гройс, справжньою свободою було б визнання права митця робити як нове, так і старе, однак саме такого права сучасність не надає, примушуючи до редукції тавтологічного цитування, де формальна відмінність «нового» вже виконується інтерпретаційно-технологічно серійно, і знову маємо культурне перевиробництво: «Вимога нового стає новим принципом легітимзації для формування еліти, після того як традиційні критерії істини, краси і добра втратили колишню силу, оскільки істина, краса і добро знецінилися внаслідок їх перевиробництва»; «Сучасні методи виготовлення, збереження, тиражування і трансляції текстів та зображень дають нам можливість виробляти все більше “мистецтва” і “культури” з постійно зростаючою швидкістю. Цей надлишок текстів та зображень необхідно якось обмежити, інакше ми ризикуємо потонути в текстовому і візуальному смітті, який виробляємо. Звідси — питання про критерії, які дозволили б нам відбирати і зберігати одні тексти та зображення і бракувати інші. Потрібна цензура, щоб обмежити культурне виробництво і уберегти світ від перетворення у велику купу сміття. <...> Було б великою помилкою вважати, ніби модерністська валоризація нового сприяє культурній динаміці, реалізації творчої свободи або прискоренню культурного виробництва. Все йде рівно навпаки: поняття нового служить виключно уповільненню і придушенню виробництва текстів та зображень, що надто прискорилося завдяки новій техніці» [12]. Врешті і сам Б. Гройс нічого нового не повідомив, адже від 1961 року, коли в Західному Берліні відбулась перша після подій Другої світової війни виставка європейського авангарду, Ганс фон Енценбергер написав місткий есей *Die Aporien der Avantgarde* [7], виданий наступним роком (головну думку якого він повторив

у франкфуртській монографії [8]), де визначив повоєнні спроби реанімувати історичний авангард регресивним самообманом, помилкою і анахронізмом, яка спонтанно мала успіх на хвилі політичних протестів 1960-х.

Наполягати на абсурдності реанімації після міленіуму провального проекту історичного авангарду, що колись мріяв зруйнувати артінституції провокаційними жестами, продовжував і Петер Бюргер, який з новими аргументами обстоював постулати монографії *Theorie der Avantgarde*, обговорюючи кризовий стан мистецтва, зокрема, з редактором артчасопису *Texte zur Kunst* [13]. Тож реінтеграція неоавангарду в практику життя, де він утворює гібридні форми публікарта, з пафосом проголошуючи власну соціокультурну актуальність, насправді не є високим інноваційним досягненням, особливо коли самі митці мріють увійти в мейнстрим культуріндустрії. Через те західні критики, які свідомі того, що арткритика якщо не вмерла остаточно, то перебуває у глибокій кризі, доволі саркастично називають публікарт іншим образливим терміном, а саме *плопартом*, натякаючи на його миттєвість недієздатної мильної бульбашки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У 2013 та 2018 роках в *London Review of Books* Гел Фостер видає дві цікаві статті. У статті «Що не так з критичним мистецтвом?», де критикується філософські погляди Ж. Рансьєра, Фостер наголошує: «Не варто протиставляти теоретичний та історичний підходи; насправді це непродуктивно, тому що одне неможливе без іншого» [10]. Втім, критикуючи естетичні позиції Ж. Рансьєра, Фостер погоджується з ним в тому, що сучасний артизм є інфантильним та недоугим, бо «надто часто в сучасному мистецтві цинічний розум маскується під критичну практику» [10]. Приклади теоретичній полеміці Фостер надає в іншій статті-рецензії на книгу митця і доктора філософії Берлінського університету мистецтв Гіто Штайерль (*Hito Steyerl. Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*). У статті Фостер зазначає: «Більше ста років тому під впливом нових

технологій зазнала змін естетична сфера: живопис і скульптура відчували на собі тиск фотографії та кінематографа, а такі модерністи, як Вальтер Бенямін і Ласло Могой-Надь дали нове визначення поняттю “грамотність” — тепер бути грамотним означало розумітися як на одному, так і на другому» [9]. Та М. Шрейч, скептично ставлячись до позитивного ефекту форуму *The State of Art Criticism* (2008), зазначає: історія скінчилася тим, що критика впала в кризу, втрачаючи фаховість, розчинилася в кризовій артпрактиці, через що Джуліан Сталлабрас визнав її ознакою «фундаментальну відсутність ясності». Шрейч правий: мистецтво здійснило «феноменологічний поворот, пов'язаний з мінімалізмом, радикально розширений митцями перформансу протягом 1960-х років та експериментальним відеоартом 1970-х, перетворений у 1980-х — на початку 1990-х у повну залежність від потенційної участі аудиторії»; це призвело до того, що «у політичному контексті прискореного зникнення можливостей для дисидентського публічного дискурсу від 1980-х років ця активізація митцями альтернативних просторів та практик стає нічим іншим, як відмовою від ідеології естетичної автономії та демонстрацією схильності до безпосередньо дієвого втручання в політику», тож «навіщо тоді турбуватися про “стан”?» [19, с. 12]. Втім, подібний песимізм поділяють не всі фахівці.

Мета статті — аргументуючи сучасними аналітичними розвідками відомих західних критиків, які викривають культурну інверсію ангажованих ідеологією артринку контемпорарних теорій та практик, серед яких Г. Фостер, Д. Елкінс, М. Ньюмен та інші, довести помилковість адаптованої в Україні західноєвропейської версії концепції *public art* як кітчевої ерзац-культури, але яку настійливо позиціонують як справжню актуальну свобідну творчість, ніби не залежну від ідеології капіталу та культивування маскультурних форм вислову.

Виклад основного матеріалу. Сучасна ідеалізація не зовсім при дужій пам'яті критикою публікарта, що демонструє прояви маскультурного

несмаку, підкорюючись артринку (яким успішно маніпулює капітал, де олігархічні колекціонери вважають себе головними «донорами культури», як це висловив А. Адамовський), насправді підмінює безгрунтовним оптимізмом ідеології культури індустрії чимало проблем в полі трансформації фундаментальної парадигми. Так, ще у місткій збірці статей низки авторів «Критичні проблеми публічного мистецтва: зміст, контекст та суперечки» видавці Гарріет Сені та Саллі Вебстер зауважують, що публічне мистецтво «потенційно є багатшим завдяки безлічі філософських, політичних і громадянських питань, що містяться в ньому. Йому не потрібно шукати якийсь спільний знаменник, або виявляти певне суспільне благо, щоб бути публічним, проте воно може надавати візуальну мову для вираження і дослідження динамічних тимчасових умов існування колективу» [20]. Тож публічність мистецтва виводиться не через мистецькі якості чи публічний простір експонування, а через загострені в творах актуальні суспільні питання, причому загальнокультурний «знаменник» поглядів (мега)поліса, що враховувала скульптура під небом часів Давньої Греції, вимагаючи високої фаховості виконання, тепер скасований задля приватних інтересів окремих бізнес-груп та тимчасової моди на всім зрозумілий усереднений маскультурний вислів. Поринувши в життя, публік-мистецтво, окрім ринкових коливань, відчуває кон'юнктуру соціополітичних наративів, підмінюючи предметним концептом, чи скоріше пастіш-концептом та дизайн-формулою, творчий гештальт екстатичного вислову. Тому досі важко переоцінити глибину концепту К. Олденбурга, коли він у Філадельфії 1976 року встановлює гігантську сталеву прищипку. Про таку дилему каже Г. Фостер: «Як нам утриматися на поверхні [концепту], одночасно вимірюючи глибину? Чи цю дихотомію «поверхня — глибина» подолано в цифровому світі, де [твір] виглядає онтологічно пласким і епістемологічно знівельованим?» [20]. Кальку цієї прищипки виконує якийсь скульптор під час симпозіуму на Кіпрі в Аїя Напі (де на сьогодні створений

найпотворніший парк низькоякісної скульптури, позаяк, згідно тейлоризації праці в масовому суспільстві, що застосовують організатори, примушуючи митця за один гонорар і в один термін, що зазвичай дають на одну скульптуру, виконати одразу дві роботи, якість відповідно не є фактором відбору). Натомість, як це не парадоксально, витончена абстрактна 15-метрова голова жінки, подарована П. Пікассо Чикаго (1967), виглядає делікатним сучасним дизайном і не викликає дисгармонійних почуттів, хоча її процес соціальної адаптації був складним, навіть мав місце судовий позов у 1970-му році (достеменно не відомо, що зобразив Пікассо, але культура діалогу ліній, поверхонь площин у просторовому контексті досконала, тому дизайн рішення у публічному просторі виглядає довершеним). Тобто суспільна свідомість готувалася до візуальних форм contemporary практик, до якої відносять й сучасний public art, генезу якого ведуть від доби депресії.

Але теперішній формально-візуальний і ментальний ландшафт західного публічного простору є невиразно спрощеним, а метод роботи фондів, що спонсорують публік-арт, нагадує тимчасові агітпропівські дії плану монументальної пропаганди, хоча від середини минулого століття не держава контролює західні ідеологічні публік-конструкти, а приват-бізнес-групи, які намагаються у власних інтересах «концептуалізувати» навколишній простір. Тож публік-арт охоплює ментальною системою усе середовище з його історією, культурною пам'яттю та сучасним буттям людства, принаймні так характеризує його функції збірник «Відродження міст. Виклик публічного мистецтва» (2005), виданий А. Ремезаром [17, с. 7]. Демократизм «виклику», за великим рахунком, не є сповзанням архітектурної ситуації до смаків натовпу, навпаки, він вимагає постійної наполегливої праці в аспекті розвитку естетичної свідомості мешканців міста. А коли з оптимізмом публіку опромінюють ідеологією публік-арту у виховних і психологічних аспектах, рятуючи від поодинокості, стресу, наркозалежності, інших соціальних проблем, ніби здійснюють колективну терапію

від хвороб, то підсвідомо дотримуються того постулату, за яким «мистецтво бере на себе цю просвітницьку роль тоді, коли просвітницький розум не побачив того, що обіцяв: мистецтво перетворюється на царину, де продовжує підтримуватися la promesse de bonheur, обіцянка щастя», — констатує Майк Ньюмен. І пояснює: «від 1960-х років з'ясовують нюанси історичної трансформації відносин між модернізмом, авангардом та масовою культурою», при цьому «концептуальне мистецтво продовжує проєкт авангарду ХХ століття, критикуючи інститут мистецтва, але потрібно не просто враховувати авангардну рефлексивну критику інституту мистецтва, а й неодноразовий провал цього кроку об'єднання мистецтва з життям». Тільки так можна комплексно зрозуміти естетичні наслідки, постійно запитуючи «Чому авангард неодноразово зазнавав краху?» [15, с. 30–31].

На думку Бюргера, естетизація життя як руйнація кордонів між мистецтвом і практичним життям стає фатальною, і, хоча авангард мав на меті знищення інституту мистецтва, це не було досягнуте, а після Другої світової війни ідея авангарду виродилася у фарсовий жест неоавангарду, що обслуговує ринкові забавки культуріндустрії: «Ефект мистецтва визначається інституцією як соціальними рамками», де конструктивна теорія вивчення авангардного досвіду дуже важлива, бо «конструкт завжди враховує свідомий момент спотворення, який жодним чином не зменшує пізнавальну цінність конструкції», при цьому «програма художника не може бути обов'язковою для теоретика; вона стає об'єктом його інтерпретації». Пояснюючи свою позицію Бюргер додає: «Провал утопічного проєкту завжди показує моменти успіху через цей провал. Ці моменти успіху втілюються в тому, що сьогодні такі відомі митці, як Бойс, продовжують працювати над цією проблемою і жодним чином не розглядають її як історично відкинута. Але ви не можете просто використовувати методи того часу. Тому я також не хочу формулювати теорію розчинення мистецтва у повсякденні, оскільки цей надзвичайно утопічний проєкт останнім часом

зазнає помітної небезпеки естетизації світу товарів, що рівнозначно помилці руйнації дихотомії мистецтва та практичного життя»; «Повна естетизація повсякдення є проблемою, позаяк стара відстороненість мистецтва, яку авангард критикував за неефективність, мала і позитивний бік, що тепер в умовах зникнення контрасту між мистецтвом і життєвою практикою, загрожує втратою»; втім «для подальшого розвитку авангардистського проєкту потрібно було б знайти інші способи артикуляції опору», так можна було б повернути табуовану сьогодні естетику краси [13].

Отже критики час від часу підіймають питання про контроль за якістю і навіть плануванням публікарту, де виокремлюють, окрім демократичних інтенцій, вузькокорпоративну зацікавленість, бо «публічне мистецтво є видимим результатом політичної боротьби між зацікавленими сторонами», тоді як «ключовим впливом на внутрішні інвестиції, здається, є загальний вплив культурних цінностей і споруд, а не окремого компонента культурної спадщини» [3, с. 126].

Проте, від середини ХХ століття феномен авангарду наздоганяв себе в північних країнах, скандинавських зокрема (діяльність групи «Кобра» і Асгера Йорна, який став співфундатором «Ситуаціоністського інтернаціоналу» з Пі Дебором, мріючи мистецтвом змінити суспільство), а на зламі 1980–1990-х він відроджується у східноєвропейських країнах. В Україні ідеалізм авангарду нашарувався на пошук митцями національної ідеї суверенної держави, та вже на зламі міленіумів ідеологія артринку редукує формотворчі інтенції до техно-естетичної формули, яку продукують скульптори М. Левченко, В. Татарський та інші. Критику П. Бюргера в Україні не сприймають, мабуть вважаючи її застарілою, не дієздатною у новітніх умовах, як це доводить низка фахівців [6]. Але чи є продуктивним обмін естетики на політичний жест і технооб'єкт? Чи варто оцінювати жбування студентами руху RhodesMustFall Університету Кейптауна цеберка фекалій в пам'ятник Сесіла Джона Родса 2015 року перформансом деколонізаційного очищення південноафриканських

установ доби Post-Apartheid [5; 21]? В Україні, що правда, діяли радикальніше, скидаючи монументальних свідків більшовицької ідеології, як зносили з постаментів пам'ятники царату чи церковні хрести самі більшовики (Грінберг казав у 1939 році: «в ім'я простих рішень і твердої моралі починається повалення пам'ятників» [11]). Але чи призвели такі дії до бажаного результату і XXI сторіччя є справді тепер найновітнішою добою високореволюційного мистецтва, що змінило свідомість суспільства?

Питання у повітрі, тому від початку 2000-х західна академічна спільнота намагається подолати небезпеку ентропії і влаштує міжнародні конференції, де обговорюють кризу мистецької думки та кризу мистецтва взагалі. Хоча ще в 1979 році Р. Козеллек у книзі «Минуле майбутнє» попереджав: зростання абстрагованих понять викликає боротьбу інтерпретацій, що помітно, наприклад, при з'ясуванні понять свободи мистецького вислову, де підмінюють істинну внутрішню свободу залежністю від ідеології артринку, що культивує афазію історико-культурних традицій [1, с. 348–349]. Козеллек наголошує: критика ідеології вкорінена в історизм наукового погляду, що здібне декодувати оману творчої свідомості, де сучасність розуміється «порожньою формою часу», яку заповнюють будь-які ідеологічні концепти. Процес переусвідомлення стану теорії і практики культурно-мистецького простору посилюється від злему міленіумів, коли часопис *October* проводить у 2001 році круглий стіл з питань кризи критики, де Бенджамін Бухло констатує, що «світова арткритика не просто у кризі, вона мертва»; «Судження критика анулюється організаційним доступом куратора до апарату індустрії культури (наприклад, міжнародні бієнале та групові шоу), або безпосереднім доступом колекціонера до об'єкта на ринку чи на аукціоні» [2, с. 202].

У 2003-му Джеймс Елкінс та Майк Ньюмен теж констатують: серед безлічі друкованої артпродукції, яку не читають, майже зникла академічна мистецтвознавча критика, яка також хворіє на компліментарну описовість, яку культивує сучасний

артринок. Псевдокритика спонсорується зацікавленими галереями, включеними в транснаціональний артбізнес.

В 2008 році Чиказький інститут мистецтв під орудою Джеймса Елкінса і Майка Ньюмена збирає конференцію «Стан мистецької критики» [22], де фахівці Європи і США аналізують причини кризи, пригадуючи дисертаційні розвідки Р. Козеллека 1954 року, дотичні етимології терміну «критика», що відповідає грецькому «криза», тобто «суперечка» з винесенням судження. Кризу мистецтвознавчої думки закономірно пов'язують з кризою артпрактики, що легітимізує опредметнення концептуального мислення. Навіть в умовах пандемії митці, як-от данець Олафур Еліассон, створюючи цифрові об'єкти скульптури, підкреслюють, закликаючи на свіже повітря: «публічний простір належить нам усім і ...він насправді дуже цінний» (<https://www.olafureliasson.net/>).

Тож популярний у теорії і практиці України паблікарт в дійсності не є квазісучасним проявом свободи вислову в демократичному суспільстві. Він не відповідає смакам широкої аудиторії, натомість паблікарт обслуговує культуріндустрію, зачіпаючи лише сегмент певних приватних бізнес-груп, що діють у просторі комодифікованої культуріндустрії. Таких груп багато, кожна має свої галереї (В. Пінчук, А. Адамовський...), має критиків і коло митців, які продукують певну продукцію, популяризуючи її лекціями, виставками, конкурсами, преміями. Дію буржуазної публічної сфери описав ще в 1962 році Ю. Габермас в праці «Структурна трансформація суспільної сфери», наголошуючи: паблік-простір — це про статус і престиж індивідуальний та суспільний з позицій панівної ідеології капіталу. Їм мали б протистояти контролюючі демократичні державні інституції, як вважав С. Жижек, але наразі демократія поступається капіталу впливовістю, в мистецтві і культурі зокрема, позаяк «капіталістична суб'єктивність», є «різновидом виклику псевдоподії як вимоги підкорення еготизму самовідтворенню капіталу», через що А. Кляге прозвав паблікарт формульними публічність «конкурентними

комунікативними практиками». А американська теоретик мистецтва Мівон Квон [14], критикуючи публікарт, презирливо називає його «плопартом» (від англ. «to plot» — «булькати»). Вона спирається на стратифікацію Реймонда Вільямса «Комунікації та спільнота» (1961) [23], де розрізняються авторитарна, патерналістська, комерційна та демократична комунікативна практика. Як працює авторитарна контрольно-репресивна ідеологія, ми знаємо. Другий тип є лише пом'якшеним варіантом першого, притаманний культуріндустрії пізньої фази капіталізму. А от комерційний кидає виклик державній владі меншин, протиставляючи їй владу бізнес-груп, що контролюють «вільний» економічний ринок, хоча і тут діють обмеження, адже капітал переслідує головну мету — прибуток. Демократичні практики справді мають протистояти владі капіталу і держави, обстоюючи незалежність індивідуального бачення, інтереси окремих незалежних груп. Квон згадує перші в США зразки публікарта: нью-йоркський «Червоний куб» (1968) Ісаму Ногучі (що зазнав по світу нескінчених реплік подальші 50 років) й червону сталеву абстракцію А. Калдера «Велика швидкість» (1969), встановлену в Гранд-Рапідс (штат Мічиган), спонсоровану Національним фондом сприяння мистецтву, що запровадив 1967 року програму «Мистецтво у суспільних місцях». Відтоді протягом 1970-х «плопарт» заповнив площі й парки США, влада патерналістські нав'язувала населенню модель сприйняття нового мистецтва, але вже відчула перенасиченість орнаментальним plot art [14, с. 65]. І якщо спочатку урбаністичний object-off-the-pedestal мав підтримувати митця, то від 70-х парадигма змінюється на користь відповідності місцю: так, в Чикаго виникає сталеве ажурне «Колонна-біта» (1977) К. Олденбурга, а А. Капур в Чиказькому Міленіум-парку ставить сталеве-дзеркальні «Хмарні ворота» (2004), тож протягом 1980-х публікарт перестав ототожнюватись зі скульптурою, орієнтуючись на візуальні практики, екодизайн, працюючи зі світлом, оформленням зон масового відпочинку та іншими архітектурними містобудівними проектами.

Вважалося, що «митці та архітектори, як і фінансуюча їх державна структура, краще обізнані в тому, що добре для населення, і така робота відповідає корпоративній зацікавленості забудовника»; в такий спосіб «патерналістська база публікарта з'єднувалася з комерційним способом публічної взаємодії». Але соціум відторгнув Tilted Arc Р. Серра [14, с. 72], що протягом 80-х перекивала Federal Plaza Нью-Йорка, руйнуючи традиційне розуміння синтезу скульптури та архітектури. Палкі дебати змусили владу демонтувати об'єкт, що нагадував банальний паркан, але заангажовані критики доводили геніальність твору, якій неосвічений натовп не сприйняв. Репресивними діями публікарт вводять у міський простір. Український культурний фонд теж пропонує за великі кошти проекти публіклопарта, як в Маріуполі (об'єкти якого возили у Самбір) чи Чорнобилі.

Тож формальна апеляція до філософії не дає виходу з кризи, бо вона спрощена до феноменології речі, будучи ангажована у 1960-х, коли домінував мінімалізм, вона загострює парадокс авангарду у 1980-х, коли кантівська-гегелівська традиція остаточно відкидається і артдискурс іде в політичну інвективність жестуальності. М. Ньюмен констатує: парадокс авангарду, що посягнув на інституцію мистецтва, бере початок у добу поєднання британського високого «смаку» з німецьким ідеалізмом естетики, адже ще Кант намагався винести естетику за рамки філософії, постулюючи незацікавлену насолоду доцільності без мети, що легітимує естетичний досвід автономного мистецтва, яке серед суспільно-гуманітарних теорій і практик є самодостатнім [15]. Історичний авангард, засвоївши від модернізму ідею незалежності творчого суб'єкту, створенням емансипаційного витвору кидає виклик інституту мистецтва і відверто протистоїть буржуазному світу та його смакам і традиціям. Але неоавангард 1960–1970-х відкидає метафізику, обслуговує артринкову ідеологію, імітує суспільну критику, переводячи інвективу в пастіш. Про це нагадує П. Бюргер, бо там, де «життя» регулюється товарною формою, авангардний проект розчинення мистецтва в житті обов'язково зазнає

невдачі. Позаяк, погоджується М. Ньюмен, мистецтво (зведене до функції речі) усі мистецькі ідеї оцінює з практичного боку, ігноруючи духовний досвід, що веде до ентропії. Тож, повертаючись до К. Грінберга, важко не оцінити влучність його аналізу, коли він наголошував: «Шукаючи способів вирватися за рямці александрійства, частина західної буржуазної культури створила щось досі нечуване — культуру авангарду. Це стало можливим завдяки вищій свідомості історії, завдяки появі суспільної критики нового виду — історичної критики» [11]. Позиція Грінберга не позбавлена логіки, чимало його думок підкріплюються сучасним станом теорії і практики, які ілюструють його твердження про метафізичний пафос історичного авангарду, що зникає в подальших клонах і репліках, які не опираються буржуазним смакам, а співпрацюють, займаючи не революційну, а сервільну позицію під гучною назвою «трансавангард» чи «неоавангард», чи паблікарт. Отже найбільш дратівливою опинилась для сучасних критиків теза про історичний взаємозв'язок авангардного досвіду, зокрема така теза Грінберга: «Саме через пошук абсолюту авангард прийшов до “абстрактного” і “безпредметного” мистецтва й поезії»; відповідно, без ідеалізму модерних пошуків не трапився б експеримент авангардистів з формою і матеріалом, через те культура авангарду «містить в собі щось від александрійства, яке вона прагне подолати». Однак протистояння капіталу для авангардистів є фатальним, каже Грінберг, бо «культура не може розвиватися без соціальної бази, без надійного джерела доходу», тому митці залишалися в залежності від капіталістичних відносин і «сам авангард, уже відчувши небезпеку, чимдалі втрачає сміливість. У найдивніших місцях вириваються академізм і комерційний підхід. Це може означати лише те, що авангард втрачає впевненість в аудиторії, від якої залежить, — впевненість у багатих і освічених». Тим часом ринок задовольнив не просто потреби авангарду, він створив для не-елітарних верств індустріальних міст ерзац-культуру, кіч: «Щоб задовольнити попит нового ринку, було створено новий

товар: ерзац-культуру, кіч, призначений для тих, хто, не чутливий до цінностей справжньої культури, все одно відчуває спрагу — прагне розваг, а цю спрагу може вгамувати лише культура певного типу». Більше того, ринок культивує культурну неосвіченість мас, бо це є доходом, і таку неосвіченість демонструє і митець, і критик, і глядач, тому тези Грінберга залишаються актуальними: «Кіч є механічним і працює в рамках певних формул. Кіч є підміною досвіду та підробленням почуттів. Кіч змінюється згідно зі стилем, але завжди залишається однаковим. Кіч є уособленням усієї фальші життя у наші часи. Кіч вдає, що нічого від своїх споживачів не потребує, окрім грошей — йому не потрібен навіть їхній час»; «Кіч, так би мовити, черпає живущі соки з тіла нагромадженого досвіду справжньої культури, <...> нове обкрадають заради нових “фокусів”...»; «Кіч перетворився на капітал через неймовірні капіталовкладення, які мають принести відповідний дохід: кіч змушений розширятися, так само як зберігати ринки збуту»; «Кіч — це омана. Він має багато різних поверхів і деякі з них настільки високі, що є небезпечними для наївного шукача світаа істини»; «Величезні прибутки кічу спокушають авангард і його представники не завжди змогли опиратися цій спокусі. Честолюбні письменники та митці під тиском кічу видозмінюватимуть власні твори, якщо не повністю здаватимуться йому»; «Будучи одним з виробів масової продукції західного індустріального суспільства, він тріумфально крокує світом, витискаючи собою і спотворюючи місцеві культури ув одній колонії за іншою, перетворюючись на універсальну культуру — на першу в історії універсальну культуру» [11]. Усі дефініції виправдовує паблікарт.

В добу відтворення творів руйнується неповторна аура мистецького оригіналу, але розширюється вплив естетичної інформації на соціум. Щоправда, сподівання критиків і митців столітньої давності були ідеалістичними, бо не враховували елемент культурної ентропії, що в 60-х отримує дефініцію «суспільство спектаклю», коли комодифіковане мистецтво засвоює стратегії реклами,

бо як банальний товар бажає продажів. Тож цифрові можливості інформативної індустрії призвели до того, що, за Фостером, «сьогодні багато зображень не є ані документами про світ, ані засобами усунути від нього: вони є радше вірусними творіннями, що конструюють свою власну дійсність — часто без нашої допомоги та всупереч нашим інтересам; це так само стосується інформації, що вона вивергається у спазмах коротеньких повідомлень новин або раптових підказках щодо покупок». Через те маємо дивну позицію візуального митця і теоретика сучасних інформаційно-комунікаційних технологій Г. Штайерль, яка вважає нормою техно-сприйняття сучасником світу і артоб'єктів, адже шкала того, що людина може бачити і чути, є надто вузькою. Та чомусь висновки робляться не в бік головної якості людини — наявності почуттів і самосвідомості, що прагне духовного вдосконалення, а в бік того, що «зір втрачає значення — його місце заступає спосібність фільтрувати, розшифровувати та розпізнавати зразки», адже в умовах капіталістичних відносин людина перевтілюється на машину Тюрінга, що обробляє дані нескінченно, бо «сьогодні перед нами інформаційна поверхня, якою ми можемо маніпулювати в певних межах, проте вона може контролювати нас без суттєвих обмежень» [9]. Цю думку Штайерль поділяє з німецьким кінематографістом Харуно Фарокі, критикуючи подвійні стандарти артпрактики, проте її оцінки є амбівалентними. Сучасне мистецтво вона принизливо кваліфікує «рафінадним заводом для самолюбівання на тлі постдемократичної культури олігархів», але віддає йому належне, позаяк завод гуртує спільноту, фокусує «рух, енергію і бажання» сучасників. Висновки з ситуації мисткиня робить доволі цинічні і фаталістичні: замість революційного опору пропонує смиренність, в процесі навчання думати, як програма, щоб серед інформаційного шуму «постперіоду» усюдисущої «постдемократії» добувати потрібну інформацію, спокійно адаптуючи свій сумний статус — «недоїдків в океані історичного непотребу». Така покірність не ідентична тому, що пропонував

З. Кракауер, коли мав на меті занурення в дослідження тканини повсякденного буття задля вивчення внутрішніх підсвідомих змін колективної свідомості, що в історичній еволюції впливають на суспільні трансформації. Якщо раніше авангардний митець прагнув роздивлятися мутний розум капіталістичної реїфікації, аби не ставати самому уречевленим, сьогодні Штайерль, враховуючи зникнення в сучасних соціальних умовах суб'єктності, коли рухи за свободу, гендерні та інші втратили колишню силу, ошелешує риторичним запитом: «Чом би не ствердити об'єкт? Чом би не бути річчю?». Адже тепер суб'єктність і психологізм не приваблює творчу уяву, митці приймають низькоякісні умови існування за істинні і готові до мікробного виживання як новий люмпен-пролетаріат, не зазіхаючи на відвойовування прав у влади постолігархів. Типова позитивістська стратегія постправди, яку культивує сучасне мистецтво, і Фостер справедливо бачає таку прихильність до уречевлення впливом «нового матеріалізму», наголошуючи: «Штайерль захоплюється чимдалі більшою автоматизацією не тільки праці та війни, але зору та уяви, а також безсуб'єктністю процесу обробки інформації» [9].

Штайерль не вважає поганим те, що комодифікація культури примушує суспільство споживання до нового фетишизму, вона навіть закликає «стати спамом», «низькоякісним зображенням», коли неякісна творча лексика в такій спосіб є опором, відрізняючись від «пишного жаргону» галерейних глянцевого каталогів, хоча і тут часто поганий текст і погане розуміння філософських постулатів вона сприймає за ненавмисну низькоякісність. Отже її позиція — навіть не ескапізм, а банальне інтелектуально обмежене богузтво, коли «з грандіозним честолюбством» теорія і практика сучасності кидають виклик капіталістичній ринковій ідеології, при цьому від страху ховають голову в пісок, адже вважають капіталістичні відносини єдиною реальністю, з якою немає сенсу йти на загострення, тому і не наважуються «кинути виклик цій культурі колективно», приймаючи існуючу ситуацію з усім її хаосом

і абсурдом, бо «легше, як то кажуть, уявити кінець світу, ніж кінець капіталізму. Якоюсь мірою, згідно з Штайерль, обидва кінця збігаються, себто кінець уже наступив», тому філософія самої Штайерль нагадує, за Фостером, «бовтанку десь між напівпараноїдальними прогнозами (à la Філіп К. Дік) і напівцинічними детонаціями (à la Жан Бодріяр)», здобреними анекдотами на кшталт манери С. Жижєка чи Б. Гройса.

І така філософія згубна, позаяк митці свідомо культивують неякісні культурні фетиші, ідентифікуючи слабкі залишки творчого віталізму з маскультурним кічем, але коли теорія легітимує подібний регрес, то глобального культурного колапсу не уникнути. Тож пів біди, коли «важко продиратися через замутнений розум відчуженої мови у художньому творі», а справжня катастрофа настає з втратою ціннісних критеріїв в художній критиці [9].

Відповідно, фальшива незалежність критики і мистецтва, що обслуговують сьогоденні ринки, є наслідком проблеми початку ХХ століття, яка спіткала авангард, коли він злився з життям, руйнуючи традиції. Д. Елкінс, порівнюючи сучасних критиків з гуртом Bloomsbury, зауважує: «Примарна професія, яка обслуговує привидів, але у величому стилі. Ще в першій половині ХХ століття мистецтвознавство було дуже різним. Мистецтвознавці частіше цікавились історією мистецтва, включаючи історію власної практики. Тоді для критиків було важливим мислити широкомасштабно, порівнюючи свої судження з іншими, або враховуючи відмінності між своїми позиціями та позиціями інших критиків»; втім тепер «мистецька критика є безхарактерною: вона схожа на пилону завису, що пливе за вітром культурних балачок і ніколи ніде не зупиняється. Поєднання енергійного здоров'я та невиліковної хвороби, всюдиприсутності та невидимості стає дедалі жорсткішим із кожним поколінням. Кількість галерей наприкінці ХХ століття було в рази більше, ніж на початку, те саме можна сказати про випуск глянцевого журналістики про мистецтво та каталогів виставок»; «В останні

три-чотири десятиліття критики почали взагалі уникали суджень, вважаючи за краще описувати або заохочувати мистецтво, а не говорити, що про нього думають. У 2002 році опитування, проведене Національною програмою артжурналістики Колумбійського університету, показало, що оцінка мистецтва є найменш популярною метою серед американських мистецтвознавців, а просто опис мистецтва є найпопулярнішим» [22, с. 74–79]. Відповідно ніхто з тих фахівців не скаже, що публічність неоавангардного паблікарту фейкова, що він грає за приватними правилами ринку, будучи для соціуму загубленим проектом. Хоча все частіше чути голоси, як-от Філіппа Роуза з Віндзорського університету, у підтримку повернення естетичного духовного досвіду, адже, коли критика і митці презентують товар в межах інтересів бізнес-груп, казати про справжню творчу свободу не варто, навіть якщо в умовах пост-правди це дозволено [18].

Якщо модернізм мріяв про майбутню духовно розвинуту індивідуальність, коли немає протиріч між суб'єктивним поглядом і загальносуспільним, то тепер маємо прагнути звільнення теорії і практики мистецтва від реїфікації, адже, за М. Ньюменом, лише «емансипація від інструментального розуму стає умовою можливості для справжньої суб'єктивності» свободного мистецтва, як і для сутнісного вислову творчого «Я» митця, що має трансцендувати за межі об'єктивованого Его, звільняючись від реїфікованого комерційного мислення.

Висновки. Таким чином, подолати кризу критики та практики мистецтва, а саме кризу паблікарта, можливо лише через повернення в тезаурус колективної свідомості естетичного судження, що перепроблематизує в нових умовах традиції кантівсько-гегелівської філософії, повертаючи постулати трансцендентальної естетики зокрема. Позиція провідних аналітиків, серед яких: Д. Елкінс, М. Ньюмен, Г. Фостер, Ю. Хабермас, щодо кризи сучасної критики і практики, є абсолютно когерентною: естетичне судження — це значно більше, ніж суб'єктивне бачення та корпоративний

бізнес-інтерес; воно передбачає синергію індивідуальної та суспільної артепістем з домінантою не реїфікованого, а духовно-екстатичного культуротворення. Проте в комодифікованому суспільстві приватний капітал створює та оберігає свої окремі «паблік» простори, підкорюючи суб'єктивне мислення (митця, критика і глядача) ідеології культуріндустріального ринку. В цих умовах паблікарт приречений на низькоякісну творчість; його свобода вислову є відносною, бо залежить від приватних інтересів різних бізнес-груп.

Значення поглядів К. Грінберга в сучасному мистецькому дискурсі зберігається зокрема через те, що він підкреслив зв'язок історичного

авангарду з модерним рухом, наголошуючи на поступовій інструменталізації творчої свідомості, що з годом робить артвітвір, зокрема паблікарта, абсолютним товаром, знижуючи якість мистецької лексики до щаблю кіча. Комодифікація критики призводить до того, що від 1980-х критицизм перебуває в глибокому кризовому стані, бо мистецтвознавча думка була активно включена в ринкове функціонування культурної індустрії, суттєво розширюючи вплив останньої, через що критика втрачає об'єктивність оцінювання, реплікуючи компліментарну описовість. Ситуація вимагає повернення естетичного судження в теорію та артпрактику.

Література

1. Козеллек Р. Минуте майбутнє. Про семантику історичного часу / Пер. з нім. Київ: Дух і літера, 2005.
2. Buchloh B., Foster H., Fraser A., et al. Round Table: The Present Conditions of Art Criticism // *October* 100 (Spring 2002). P. 200–228. URL: <https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/016228702320218475> (last accessed: 03.12.2021).
3. Bovaird Tony. *Public Art in Urban Regeneration: An Economic Assessment* / *Urban Regeneration. A challenge for Public Art*. Barcelona: Publicacions de la Unversitat de Barcelona, 2005.
4. Bürger Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Manchester University Press, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
5. Chaudhuri A. The real meaning of Rhodes Must Fall // *The Guardian*. 16.03.2016. URL: <https://www.theguardian.com/uk-news/2016/mar/16/the-real-meaning-of-rhodes-must-fall> (last accessed: 03.12.2021).
6. *Decentering the Avant-Garde* / Editors: Per Bäckström and Benedikt Hjartarson. Brill | Rodopi, 2014. doi: 10.1163/9789401210379
7. Enzensberger H. M. Die Aporien der Avantgarde // *Merkur*. # 171. Maiheft 1962. URL: <https://www.merkur-zeitschrift.de/autoren/die-aporien-der-avantgarde/> (last accessed: 03.12.2021).
8. Enzensberger H. M. *Einzelheiten II. Poesie und Politik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1962.
9. Foster Hal. Smash the Screen // *London Review of Books*, Vol. 40, № 7. 5 April, 2018. P. 40–41. URL: <https://vpered.wordpress.com/2018/10/11/foster-smash/> (last accessed: 03.12.2021).
10. Foster H. What's the problem with critical art? // *London Review of Books*, Vol. 35, № 19. 10 October, 2013. P. 14–15. URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v35/n19/hal-foster/what-s-the-problem-with-critical-art> (last accessed: 03.12.2021).
11. Greenberg Clement. *Avant-Garde and Kitsch* // *Partisan Review*, 1939. URL: <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html> (last accessed: 03.12.2021).
12. Groys B. *Logik der Sammlung: Am Ende des musealen Zeitalters*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1997. P. 81–91.

13. Kunst und Lebenspraxis. Interview Mit Peter Bürger von Isabelle Graw. Peter Bürger (1936–2017) // Texte zur Kunst. 19 September 2017. URL: <https://www.textezurkunst.de/articles/peter-buerger-kunst-und-lebenspraxis/> (last accessed: 03.12.2021).
14. Kwon M. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2002.
15. Newman M. *The Specificity of Criticism and Its Need for Philosophy / The State of Art Criticism*. Edited by Michael Newman and James Elkins. New York, London: Taylor & Francis Group, 2008.
16. Purdy D. *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of «Theory of the Avant-Garde» (Peter Bürger) // New Literary History*. 2010, № 41. P. 695–715.
17. Remesar A. *Urban Regeneration. A challenge for Public Art*. Barcelona: Publicacions de la Unversitat de Barcelona, 2005.
18. Rose P. *Speculative Philosophy and the Tyranny of the Practical // Academia Letters*. January 2021. doi:10.20935/AL168
19. Schreyach Michael. *The Recovery of Criticism // The State of Art Criticism / Edited by Michael Newman and James Elkins*. New York, London: Taylor & Francis Group, 2008. P. 3–12.
20. Senie H., Webster S. *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*. New York: IconEditions, 1992.
21. Smith Kathryn. *One Million and Forty-Four Years (and Sixty-Three Days)*. Stellenbosch: Published by SMAC Gallery, Supported by the University of Stellenbosch Department of Visual Arts, 2007.
22. *The State of Art Criticism / Edited by Michael Newman and James Elkins*. New York, London: Taylor & Francis Group, 2008. URL: https://aklatangbayan.files.wordpress.com/2013/06/state_of_art_criticism.pdf (last accessed: 03.12.2021).
23. Williams R. *Communications and Community // Gable R. (ed.), Resources of Hope*. London: Verso, 1989.
24. Wroblewski Filip. *The art without Art // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCCCXXX*. Prace Etnograficzne, 2013, tom 41, z 2. S. 113–119. doi:10.4467/22999558.PE.13.009.1038

References

1. Kozzelek R. *Mynule maybutnye. Pro semantyku historychnoho chasu / Per. z nim. Kyiv: Dukh i litera*, 2005.
2. Buchloh B., Foster H., Fraser A., et al. *Round Table: The Present Conditions of Art Criticism // October 100 (Spring 2002)*. P. 200–228. URL: <https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/016228702320218475> (last accessed: 03.12.2021).
3. Bovaird Tony. *Public Art in Urban Regeneration: An Economic Assessment / Urban Regeneration. A challenge for Public Art*. Barcelona: Publicacions de la Unversitat de Barcelona, 2005.
4. Bürger Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Manchester University Press, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
5. Chaudhuri A. *The real meaning of Rhodes Must Fall // The Guardian*. 16.03.2016. URL: <https://www.theguardian.com/uk-news/2016/mar/16/the-real-meaning-of-rhodes-must-fall> (last accessed: 03.12.2021).
6. *Decentering the Avant-Garde / Editors: Per Bäckström and Benedikt Hjartarson*. Brill | Rodopi, 2014. doi: 10.1163/9789401210379
7. Enzensberger H. M. *Die Aporien der Avantgarde // Merkur. # 171. Maiheft 1962*. URL: <https://www.merkur-zeitschrift.de/autoren/die-aporien-der-avantgarde/> (last accessed: 03.12.2021).
8. Enzensberger H. M. *Einzelheiten II. Poesie und Politik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1962.

9. Foster Hal. Smash the Screen // London Review of Books, Vol. 40, № 7. 5 April, 2018. P. 40–41. URL: <https://vpered.wordpress.com/2018/10/11/foster-smash/> (last accessed: 03.12.2021).
10. Foster H. What's the problem with critical art? // London Review of Books, Vol. 35, № 19. 10 October, 2013. P. 14–15. URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v35/n19/hal-foster/what-s-the-problem-with-critical-art> (last accessed: 03.12.2021).
11. Greenberg Clement. Avant-Garde and Kitsch // Partisan Review, 1939. URL: <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html> (last accessed: 03.12.2021).
12. Groys B. Logik der Sammlung: Am Ende des musealen Zeitalters. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1997. P. 81–91.
13. Kunst und Lebenspraxis. Interview Mit Peter Bürger von Isabelle Graw. Peter Bürger (1936–2017) // Texte zur Kunst. 19 September 2017. URL: <https://www.textezurkunst.de/articles/peter-buerger-kunst-und-lebenspraxis/> (last accessed: 03.12.2021).
14. Kwon M. One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity. Cambridge: MIT Press, 2002.
15. Newman M. The Specificity of Criticism and Its Need for Philosophy / The State of Art Criticism. Edited by Michael Newman and James Elkins. New York, London: Taylor & Francis Group, 2008.
16. Purdy D. Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of «Theory of the Avant-Garde» (Peter Bürger) // New Literary History. 2010, № 41. P. 695–715.
17. Remesar A. Urban Regeneration. A challenge for Public Art. Barcelona: Publicacions de la Unversitat de Barcelona, 2005.
18. Rose P. Speculative Philosophy and the Tyranny of the Practical // Academia Letters. January 2021. doi:10.20935/AL168
19. Schreyach Michael. The Recovery of Criticism // The State of Art Criticism / Edited by Michael Newman and James Elkins. New York, London: Taylor & Francis Group, 2008. P. 3–12.
20. Senie H., Webster S. Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy. New York: IconEditions, 1992.
21. Smith Kathryn. One Million and Forty-Four Years (and Sixty-Three Days). Stellenbosch: Published by SMAC Gallery, Supported by the University of Stellenbosch Department of Visual Arts, 2007.
22. The State of Art Criticism / Edited by Michael Newman and James Elkins. New York, London: Taylor & Francis Group, 2008. URL: https://aklatangbayan.files.wordpress.com/2013/06/state_of_art_criticism.pdf (last accessed: 03.12.2021).
23. Williams R. Communications and Community // Gable R. (ed.), Resources of Hope. London: Verso, 1989.
24. Wroblewski Filip. The art without Art // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCCCXXX. Prace Etnograficzne, 2013, tom 41, z 2. S. 113–119. doi:10.4467/22999558.PE.13.009.1038

Protas M. A. On the crisis of criticism and public art

Abstract. At the turn of the millennia, the politically unbiased analytical thought of the world describes the total humanitarian entropy, which has unsafely plunged the theory and practice of art into a deep crisis. Accordingly, academic scientists, and primarily philosophers and culturologists, as well as art historians who have not lost their independent critical thinking ability, are consolidating into an ever-increasing front of those analysts who resist the current situation, because they tend to see behind the superficial statistics of a sharply increasing number of glossy magazines, exhibition reviews and other printed materials, including circulations of ordinary booklets that massively accompany any art projects of all kinds of galleries or public art actions, which go to significant investment funds from private foundations and centers — the premature death of art criticism, which, in the figurative expression of James Elkins, has become “like a trackless thicket, tangled with with unanswered questions.” Artistic practitioners, accustomed to servile survival in the conditions of the global art market, which imposes the rules for the production of a creative product solely in their own interests, are in a state of crisis no less severe than criticism. Manipulative interpretations of the concept of publicity, as well as the orientation of public art towards the function of socio-political and socio-educational regulatory action, like a mediator between society and power, legitimizes and strongly supports the phenomenology of things. Without a transcendental goal, the reification of the community's thinking leads to a slide of creative consciousness and formal vocabulary of art expression to the level of kitsch, which was sharply criticized back in 1939 by Clement Greenberg. The fetishization of an art object as a commodity contributes to the steady cultivation of an instrumentalized consciousness by artists. Public visual practices, formally inheriting the idea of dissolving in the stream of everyday life, first proclaimed by the historical avant-garde, actually dissolve in consumerism, turning art objects into objectified political and sociocultural invectives, or, according to D. Lukacs' terminology, such invectives that have undergone the process of reification. Meanwhile, visual public projects also actively use conceptualized clichés in the form of neutral abstract design objects, where the dominant criterion of conformity to the spirit of the times as quasi-modernity is the uncommonness of an innovative solution to lexical expression. The phenomenology of a thing legitimizes any experimentation, but it is not able to overcome the deepening crisis of theory and practice, drawing the cultural and artistic existence of society into a prolonged state of hysteresis. Analysts see the only way out of this situation in the return to the culture of the theory and practice of the traditions of Kantian-Hegelian philosophy, and in particular the postulates of transcendental aesthetics.

Keywords: crisis of criticism, public art, contemporary art, avant-garde, kitsch, culture industry, ideology of the art market.