ISSN (print) 2309-8813
ISSN (online) 2663-0362

Архівна артепістема кордоцентризму versus дескілінг
Archival Art-Episteme of Cordocentrism Versus Deskilling

УДК 7.011.2
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319155

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

Ігор Савчук
Доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ, головний науковий співробітник відділу дослідження просторових і предметних систем ІПСМ НАМУ
e-mail: rekus@ukr.net

Igor Savchuk
Doctor of Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Director of the Modern Art Research Institute of the NAAU, and Chief Research Fellow in the Department of Spatial and Object Systems Research at MARI NAAU
orcid.org/0000-0002-6882-3404

Анотація. Вивчається ситуація протистояння головних парадигм сучасних візуальних практик: комодифікованої видовищності панєвропейського дескілінгу, притаманного глобалізованому артизму техногенного суспільства, та антагоністичної архівної артепістеми, сфокусованої навколо домінантного в етноментальній культурній пам'яті України архетипального патерну — кордоцентризму. Застосування загальнонаукового методу системно-компаративістського критичного аналізу культуротворчих стратагем дозволило виявити сутнісно-ефективну перспективність світоглядної моделі філософії серця вітчизняного образотворення, на відміну від зростаючої ентропії постмодерної ідеології споживання, де інституалізація меркантильного консюмеризму впливає на неухильну деградацію фахової / індивідуальної омасовленої свідомості, що науково підтверджено різким падінням в міленіум показника «ефекту Фліна». Зроблено висновок: долання біфуркації когнітивних патернів в стані світоглядного гістерезису, зокрема через переосмислення кордоцентричної артепістеми, дає вихід з кризи культуротворення не лише на локальному самоідентифікаційному рівні сталого розвитку української нації, але також дозволяє позбутися наслідків деградації постмодерної фахової свідомості в постліберальному русі «epistemological recalibration» світового мистецтва.

Ключові слова: дескілінг, кордоцентризм, кордочуттєвість, метамодернізм, модернізм, постмодернізм, contemporary art, епістемологічне перекалібрування.

Постановка проблеми. Ще в 2020 році в США вийшла збірка есеїв «Що буде після фарсу» («What Comes After Farce?») Гела Фостера, де він, розмірковуючи про теорію і практику contemporary art, висловив сумнів в ефективності стратегії «епістемологічного перекалібрування», адже малоймовірно, що в умовах «домінування фінансових ф'ючерсів» і володарювання «out-dada President Ubu» мистецтво здолає власну кризу і зможе виправити чимось оптимістично-обнадійливим деформацію соціокультурного розвитку після пережитих фаз історії — трагедії та її повторення

у вигляді фарсу [1]. Історія демонструє почуття іронії через обрання вдруге президентом США доби post-truth Доналда Трампа (першу каденцію якого чимало американців, включно з Фостером, сприйняли як відвертий постсором, знущання над нацією після трагедії 11 вересня), а тому відсоток обнадійливого оптимізму в незалежних аналітиків суттєво скоротився. Глобальний артбізнес геть не налаштований на пріоритети культурно-мистецького розвитку, тоді як прибічники світової демократії виявилися недієздатними. Між тим в України, яка, потерпаючи одночасно від трагедій і фарсу, веде екзистенційну війну з імперською віссю зла, є шанс на принципові зміни, нехай не такі швидкі, як хотілося би. Маємо шанс врешті скорегувати фундаментальну культуротворчу парадигму, відродивши духовну емпатію культурної пам'яті етнонаціонального коду, де розсудливу логіку переважує ендемічна філософія серця (ще Г. Сковорода, поєднуючи європейські традиції неоплатонізму, ідеї середньовіччя і бароко з українським образно-символічним світоглядом, структурував тексти творів, зокрема «Сад божественних пісень», «фундаментальною концепцією креативної ролі Слова, утіленого у Святому Письмі», як «світом душевним», бо «не плоттю ситий дух», істина як щастя у серці здобувається самопізнанням, тому: «Коли в серці нуда, буде підлість і біда»; «не волочися палацами, не повзай по кулі земній», а насолоджуйся сродною працею [2, с. 58, 77]).

Процес перекалібрування епістем постмодернізму на архівні естетичні наративи кордоцентризму, що були знецінені інструментальним розумом, в Україні вже триває, резонуючи із західноєвропейським постліберальним рухом філософського переосмислення домодерних традицій (2023 року відбулась прем'єра історичного фільму «Довбуш» режисера Олеся Саніна; 2024 року — проєкт НАМ України «Жива спадщина: час, простір, культура»; а презентацію в Україні і ЄС віднайденої опери Д. Бортнянського «Креонт», — прем'єра якої відбулась ще 1776-го у Венеції, після чого партитуру вважали втраченою, — науковці і політики оцінили як вагомий внесок у збереження світової культурної спадщини). Сьогодні чимало молодих науковців, а також митців, випускників українських вишів, досліджують етноментальну доктрину серця, активуючи її в творчій уяві, фаховій інтуїції. Митці з емпатією відтворюють домодерні жанрово-видові структури (Г. Вокальчук, «Мамай», 2023, Іл.; «червоно-чорний» проєкт К. Полтавської, 2022–2024; септих В. Козюка, Є. Божко, В. Кузьменко і О. Тяжелової «Україна крізь віки», 2024; іконологічні енграми циклу К. Косьяненко «Перемога», 2022–2024, Іл.). Адже кордоцентризм — це не лише «теорія поєднання фізичної та духовної реальності, в якій людина зводиться до поняття духовного і це духовне виходить на перший план», це самобутнє повсякдення нації, її історія в дії, що визначило міць української незламності під час російської агресії, маніфестуючи «можливості кордоцентризму впливати на історичні події з метою невпинної гуманізації культурно-антропологічного простору, вирішення проблем екології, глобалізації, геополітичної та антропологічної кризи, проблем безпеки як окремої людини, так і народів в цілому» [3, с. 255, 262].

Актуалізація кордоцентричної культурної пам'яті зараз має добрі перспективи в царині образотворення, на відміну від зламу міленіумів, коли митці й науковці поступилися бізнесу, який спритно скористався тим, що «"культурні війни", які домінували в дебатах про політику в галузі мистецтва на початку 90-х, не були дуже продуктивними», а «спонсори та мистецькі організації не мали достатнього розуміння того, що насправді відбувається» [4]. Тепер інвективна критика популізму прагматики Realpolitik поступово демістифікує усюдисущій дескілінг «процвітаючого на абсурді» артбенчмаркінгу, якій досі, підкреслює Еліза Краатила з Університету Тампере, сервільним гуманітарним наративом «узурпує місце емпіричних фактів у визначенні нашої спільної соціальної реальності», деформуючи її марою, проти чого виступають митці з щирим почуттям справжньої креативної уяви, «real fictions» [5]. Відповідно, сьогодні в мистецькому просторі мусимо відрізняти спекулятивні симулякри конструктів постправди від сутнісних проявів кордочуттєвості, переосмислюючи архівну епістему, згідно Гела Фостера, оскільки «архівний імпульс протистоїть неолібералізму», який навіює амнезію в прагненні забуття

минулого, зокрема, «щоб ми більше не пам'ятали про страждання тих, хто був перед нами», чому сприяє також надмірна фетишизація архівів та фрагментована цитатність апропріацій. Фостер зауважує: історичне мислення невіддільне від критичного виміру, тому в артпросторі «критика стає безґрунтовною, якщо не спирається на історію, а історія втрачає будь-яке значення, якщо не є критично мотивованою актуальними питаннями»; та навіть без аналізу руйнівних наслідків глобалізації contemporary art, Фостер переконаний, «існують більш-менш прогресивні позиції, які необхідно чітко сформулювати», адже «в локальних просторах регіональних контекстів є змога пропонувати парадигму, здатну охопити весь спектр практик», а щоб здолати тотальну кризу, доба «плюралізму надає багато добрих можливостей, але вони перестають бути такими, коли плюралізм стає чистим релятивізмом. Тоді виникає ситуація, де ми фактично втрачаємо всі цінності» [6].

За негативний приклад морального й естетичного релятивізму у 2022 році правив встановлений в Бородянці на тлі зруйнованої рашистами багатоповерхівки надувний паблікарт «Thinker» (Іл., апропріація «Мислителя» О. Родена) Ліни Кондес, американської мисткині родом з Черкас, візитівкою якої є дизайновані смайлик-чоловічки, іноді з головою у вигляді тора, як в даному випадку. Акція по суті ілюструвала неоліберальну фарс-культуру Realpolitik, що виникла на ґрунті «зловживання травмою, параноєю й кітчем», тепер маніпулюючи бідами війни і ПТСР. Факт брутального паразитування на людських трагедіях тоді справедливо відмітила арткритикиня Оксана Семенік, стверджуючи, що цей паблікарт скористався руїнами як декорацією. Тобто contemporary об'єкт у вигляді людини-пончика, безглузда концепція якого жорстко дисонувала зі сповненою людського горя локацією та ставала для мешканців болісним тригером, репресивним чином накладався на український контекст фізичних та екзистенційних катастроф на правах квазісучасного артизму. Щодо схожих ситуацій актор Роман Луцький зауважує: якби він втратив дім і найрідніших, а в цей час на тлі його розкуйовдженого колишнього життя знімали би бойовик, то йому тяжко уявити, «як би я це пережив». Водночас нашим митцям дуже важливо зараз не втрачати шанс і торкнутися серця, почуттів західних партнерів: «Нам потрібно працювати з європейським глядачем... потрібно від них вимагати, просити, схиляти до себе через якісь людські історії. Нам потрібно показувати, як війна нищить ті цінності, в яких живуть європейці після Другої світової війни», «щоб вони відчули небезпеку, яку може принести війна, якщо вони забудуть про неї, тому що нам вони потрібні стратегічно» [7].

В цьому плані, будучи від 2023 року під офіційним патронатом Berliner Philharmonie, ефективно працює колектив Kyiv Symphony Orchestra, виконуючи твори Бориса Лятошинського, Левка Ревуцького, Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова та молодих маловідомих авторів на престижних закордонних сценах. Влітку 2024 колектив отримав резиденцію в місті Монгайм-на-Рейні, працюючи у складі Monheimer Kulturwerke GmbH, тож «надалі має можливість привертати увагу до війни в Україні на міжнародних концертних майданчиках та презентувати світу ідентичність українського музичного мистецтва» [8]. У жовтні 2024 року оркестр з успіхом відіграв свій 5-й концерт в Берлінській філармонії, зокрема виконуючи під диригуванням Фелікса Криґера триптих для струнних «Tristium» (2004) українського композитора Святослава Луньова, твори якого зацікавили вимогливого закордонного слухача.

Інший київський оркестр, Kyiv Classic Orchestra під диригуванням Германа Макаренка представив столичній публіці оперу «Креонт». Диригент підкреслив: це не лише «повернення світу першої опери, [створеної] українським композитором Дмитром Бортнянським, творчість якого вплинула на розвиток не лише європейської, а й світової музичної культури», це «внесок української музичної громадськості в боротьбу з російським агресором» [9]).

Тим не менш арт-бізнес вперто просуває глобалізовану пастиш-лексику. Повторно «Thinker» (вже технічно тюнінгований, Іл.) виникає в просторі України у UNIT CITY восени 2024 року, залишаючись там до весни наступного року завдяки лобіюванню Art Ukraine Gallery, де щиро

вірять, що цей об'єкт культуріндустрії передає не лише психологічну трансформацію й складні ментальні стани людини, роздуми про сутність життя, але також сповідує нову філософію Всесвіту, як сповіщала кураторка галереї в соцмережах, плутаючи розсудливі спекуляції з щирим почуттям.

Восени 2024 року у Львові за підтримки компанії «РІЕЛ» встановлено паблік-об'єкт «Вібрації часу» (Іл.) Олега Путрашика: металева геометрія абстрактних форм лукаво інспірує популізм культуріндустрії переосмисленням колективної і культурної пам'яті українства, проте насправді це бенчмаркінг, де «переконання, ідеали, ціннісна свідомість, інтелект — все, що складає внутрішній духовний світ людини і служить показником якості особистості, поступається місцем предметам і послугам, якими людина користується. ...це споживання знаків та символів» [10, с. 89].

В культурно-мистецьких галузях поширились пара-діячі, або сервільний прекаріат, яких активно підтримує культуріндустрія глобалізованого арт-ринку, стимулюючи редукцію їх фахової працездатності та відсутність критичних здібностей. Тим паче, дескілінг в мистецтві зазвичай майстерно камуфльований патріотичними гаслами во славу демократії. Наприклад, активісти США, декларуючи демократію і розвиток, утворили недержавну спільноту Democracy Matters, проводячи різноманітну культурну діяльність, зокрема аукціони. У вересні 2024 року був проведений аукціон «Демократія має значення», в якому брали участь культові персони, зокрема Джеф Кунс з роботою «Flag II» Іл.; Волтер Робінсон з картиною «Vote Blue»; автор колажів в «The New York Times» і презентованого на аукціоні «Flaco» Фред Томаселі та ін. З афектованим патріотизмом Джеф Кунс повторює відому політичну реплікацію прапора США, що вперше він зробив для Фонду перемоги Джо Байдена у 2020 році. Обидва рази Кунс використав комерційний металізований біаксіально орієнтований полімер торгової марки Mylar, адже образ прапора уособлює цінності всієї нації без поділу на партії; тож він пафосно підсумовує, що його патріотична робота — це «системна підтримка людей, щоб вони добре відчували себе, були впевнені в собі, насолоджувалися життям, яке було б якомога заможнішим, щоб люди почувались в безпеці, надихались історичним минулим та рухалися далі досягати всього того, чого хочуть» [11]. Але архівна фетишизація mylar-декларації Кунса містить комерційну логіку, де «правило морального старіння стало домінуючим» (Стефан Моравський), що викриває квазі-яскраве виконання апропрійованого образу новими технологічними матеріалами, що цілком вкладається в рух мистецтва від Мане до мангетенізації, на думку британського критика Пітера Вотсона, який розкрив багато таємниць дилерів аукціонних будинків, зокрема таких, як Sotheby's та Christie's [12]. Тож коли українські митці хизуються успішним продажем на аукціоні творів, це не варто сприймати як доказ їхнього таланту, бо це лише черговий маркетинговий трюк глобалізованого ринку, який не сприяє сутнісному культурному розвитку ані митця, ані нації.

Досліджуючи на прохання різних фондів, зокрема Фонду Рокфелера з медіамистецтв, кореляцію бізнесмоделей з мистецькими проєктами, американський аналітик Кевін Макарті визначив, що від 1980-х років артринок впливає на розуміння домінантних артепістем, особливо коли головні аукціонні будинки Sotheby's і Christie's стають провідними гравцями. Вони затвердили суто комерційну систему оцінювання творів мистецтва, спонукаючи інвесторів спекулювати об'єктами contemporary, позаяк фахова думка музейників й мистецтвознавців щодо вартості того чи іншого твору тепер не була потрібна [13, pp. 64–72]. Відтоді промислові магнати і найбагатші колекціонери на власний розсуд керують артринком, внаслідок чого в США «колекціонування сучасного мистецтва стає вдвічі популярнішим за колекціонування модерну»; «втричі популярнішим за колекціонування імпресіоністів і в чотири рази популярнішим за колекціонування старих майстрів» [13, p. 30].

Про небезпеку такої деструктивної тенденції, що загострює проблеми культурної автентичності, деколонізації і децентралізації, викривляючи взаємини «центр-периферія», нав'язуючи неоколоніальний підтекст сучасним артвиставкам, говорив ще у 1980-х роках Беньямін Бухло

в інтерв'ю зі щойно призначеним директором Паризької бієнале Жаном-Юбером Мартеном, який бажав показати «об'єкти візуального і чуттєвого досвіду... з точки зору нашої власної культури» та, обираючи візуальні об'єкти митців різних культур, він керувався особистим поглядом, поєднуючи чутливість з аналітично-критичним мисленням в аспектах етноцентризму і міжкультурних взаємин за участі антропологів й етнографів [14, p. 226]. Але дискусія, що точилась навколо виставки «Чарівники Землі» («Magiciens de la Terre»), переконала Бухло в потребі «позбутися гегемонії моноцентричних культурних проспектів західноєвропейських і американських інституцій у їхніх виставкових проєктах» [14, p. 224]. (До речі, панєвропейську ідею в Україні традиційно сприймали з пересторогою, її критикував ще П. Куліш: «Централізм має засліплювальну властивість», але і пітьма, «що огорнула нині Російську Імперію», несе «страхіття, якого ми зазнали на собі в часи татаро-шляхетського періоду» [15, с. 74, 80].) Втім, констатував британський часопис «Third Text», обговорюючи цю виставку, головна проблема презентованих периферійних культур була не стільки в збереженні їх традицій, скільки в обстоюванні суверенних територій і самоідентичності етносів, поглинених західним імперіалізмом [16]. В Україні це питання зберігає два деколоніальні вектори: як критика самоколонізаційними ідіомами західного центру contemporary art, що сприяло дескілінгу, та передусім в аспекті збереження суверенітету, національної ідентичності і зупинення геноциду, що системно веде російський імперіалізм. Невипадково в соцмережах українці почали активно згадувати архівну політичну графіку, зокрема паризького англомовного літературно-мистецького тижневика «Tryzub» (1925–1940), що його започаткував Симон Петлюра, де особливо актуальною в ситуації сьогодення постає ілюстрація Helko Baran «It's about time to stop this!», яка благала неквапливо-споглядальний колективний Захід зупинити нищення України сталінським режимом (Іл.).

Мета статті — проявити головні епістемічні патерни культурно-мистецьких явищ сучасності, акцентуючи прогностичну дієвість кордочуттєвої парадигми в цивілізаційному розвитку з позицій ефективності долання пролонгованої кризи культурного гістерезису, порівнюючи архівну артепістему кордоцентризму з постмодерністським дескілінгом споживчої ідеології культуріндустрії.

Аналіз останніх досліджень й публікацій. На зламі міленіумів велику увагу українські науковці приділяли дослідженням етноментального коду українства, де першорядним завданням було дешифрувати архетипальні сигнатури, що визначали особливості культурно-мистецького, соціополітичного, ціннісно-світоглядного буття народу протягом історико-цивілізаційної еволюції. В цьому плані концепція софійності як кордоцентричного поліморфізму, яку розробив Сергій Кримський, зберігає свою актуальність, позаяк пояснює складний трансформаційний процес взаємин планетарно-універсального з національним, коли дається взнаки часовий розрив в свідомості сучасника, а минуле тьмяніє через те, що «майбутнє насувається надто швидко. Набагато швидше, ніж люди можуть адаптуватися до нього і осягнути його», але ця дестабілізація також веде до того, що «людина озирається навколо в пошуках чогось постійного, надійного, абсолютного» [17, с. 6]. Науковець переосмислив гайдеґерівський концепт «дім — поле — храм» як чинник національного ренесансу, закликаючи розширювати історичну свідомість, відкинувши колоніальну модель меншовартісного мислення; зокрема, переоцінити європейський досвід українців періоду латиномовного культуротворення, згадати, що учнем Болонської академії разом з Моцартом був Максим Березовський, бо «в культурі не можна розірвати минуле й сучасність»: «Культуру не можна ділити на минуле, сьогодення й майбутнє. Вона органічна, єдина. А єдність її забезпечують архетипи — наскрізні структури, які проходять крізь увесь масив національного духу, життя, історії і задають контури майбутнього» [17, с. 8]. Філософ наголошував важливість синестезії архетипів софійності, кордоцентризму та емпатії до природи, що є невичерпним джерелом духовності українства, його незламної сили протистояти Хаосу і невпинно будувати власний Храм буття. Проте від міленіуму глобалізаційні наративи

панєвропейських стратагем впливають на розвиток світових і вітчизняних культурно-мистецьких теорій і практик; тому на період 30-річного циклу український кордоцентризм поступається комодифікації. Російсько-українська війна змушує знов актуалізувати архетипи українства перед загрозою втрати суверенітету [18].

На Заході від міленіуму Беньямін Бухло та інші арткритики наголошували небезпеку спрощення вимог до фахових навичок, які у 1960-х поступилися інноваціям задля інновацій, коли кожен черговий напрям contemporary art, у 1980-х повністю керованого транснаціональними бізнес-корпораціями, маніфестує перенос кваліфікації з рівня поглибленої фаховості на щабель розсудливої редукції дизайн-концепту і технологічно-перформативної участі. За підрахунками Кевіна Макарті, відсоток фахових митців традиційних видів образотворення складав в міленіум 12 % від усіх творчих професій, причому цей статистичний показник швидко зменшувався, а 65 % утримували дизайнери, і це без урахування частини тих митців, які перекваліфіковувались на дизайнерів [13, pp. 45–62]. Процес штучного «виснаження світового мистецтва» і деформації балансу соціокультурного розвитку, впевнений Беньямін Бухло, мусить бути проаналізований заради припинення «домінування культурного виробництва західного капіталістичного світу та його ринків над культурними практиками в соціальних і геополітичних "окраїнах"»: «Культурна децентралізація має на меті поступове визнання культур різних соціальних та етнічних груп у суспільствах так званого першого світу, а також визнання специфіки культурних практик за його межами, тобто в країнах так званого другого і третього світів» [14, pp. 224–225].

Ж. Ю. Мартен свідчить, що коли ендемічні об'єкти аборигенів йому здавались не зрозумілими для західного глядача, він вибраковував їх: «Певні предмети культу можуть мати величезну духовну силу, але коли їх перенести з контексту в мистецьку виставку, вони втрачають свої якості і в кращому випадку породжують непорозуміння — навіть якщо до них додають довге пояснення. Подібним чином… довелося виключити низку предметів ремісничого виробництва, тим паче чимало суспільств, які ми розглядали, насправді не розрізняють художника та ремісника» [14, p. 226]. При тому всьому Мартен, обстоюючи концепцію «трансісторичного досвіду духовності», не бажав повторювати скандальну практику паризької експозиції 1931 року «L'Exposition coloniale internationale», де позбавлені своїх функцій речі релігійних і магічних культів експонувались як свідчення панування імперії над «примітивним» народом; Мартен не бажав повторювати і негативний приклад Музею сучасного мистецтва з сумнозвісною виставкою «"Примітивізм" у мистецтві XX століття» (1984–1985) під кураторством Вільяма Рубіна. Навпаки, Мартен завіряв, що «ми теж можемо навчатися в тих цивілізацій <…> пошуків духовності», через що він застосовує інсталювання для таких об'єктів, як тибетська мандала чи африканська маска, бо знає, наскільки небезпечно вилучати культурні об'єкти з контексту інших цивілізацій [14, p. 228]. Але Бухло вважає, що вибірковість Мартена типова для «модерністської історії мистецтва, яка традиційно споглядала лише об'єкти високої культури, хоча з самого початку модерністське авангардне мистецтво фактично створювалося в діалектичному зв'язку з маскультурою», через те епістемічне калібрування Мартена нагадувало «спробу обрати лише "найвищу художню якість" з культурних практик "Інших"», і це, на думку Бухло, ризикує повторити хибу ієрархізації, притаманну «традиційній історії мистецтва, яка завжди виключала множинність культур у межах "буржуазної" культури» [14, p. 227]. Тому «перевідкриття» культур інших народів схоже на несвідоме заперечення їх повсякдення, нехай ззовні здається демократичним дистанціювання куратора від західного технологічного й соціополітичного контексту. Мартен не дав Бухло чіткої відповіді, натомість підкреслив: «арт-об'єкти, які митці створили двадцять років тому з бажанням вичерпати природу аури мистецького твору і підкреслити його матеріальну об'єктивність, тепер вбачаються як найбільш духовні», навіть митці наполягають на «особистій дотичності magic-концепції у творах», тому аналітики мають визнати, що «існує сфера соціального досвіду, яка зайняла простір релігії, і хоча вона не виконує її

суспільних функцій, проте охоплює значні верстви нашого суспільства» [14, p. 228].

Концептуальна ритуалізація contemporary art в сенсі археології «іншого» не реанімує справжньої аури. Навпаки, культ фетишизації знаку культурою видовищ і консюмеризмом підкреслює підміну творчого діалогу на стару модерністську апорію «високе–примітивне», що й довело відрядження Мартена, зацікавленого архаїчними практиками в contemporary контексті, одного з учасників виставки Лоуренса Вайнера до Папуа Нової Ґвінеї. Це унаочнює гібридизацію культурних практик етносів, що перебувають «на різних стадіях поступового чи швидкого розпаду і зникнення, що є наслідком їхнього протистояння західній індустріалізації та споживчій культурі» [14, p. 229]. Тож економічно розвинутий глобальний Захід, маючи тотальну кризу, інфікував і не-західні культури реїфікацією і дескілінгом.

Пізніше, аналізуючи дескілінг в постмодерному мистецтві США маркером творчої редукції, Б. Бухло в інтерв'ю 2017 року розпитував автора «Декларації про наміри» (1968) Лоуренса Вайнера про суб'єктивістську концепт-уяву, позаяк митець позиціонував себе «чуттєвим», бо цікавився «чуттєвим зв'язком матеріалів», нехай іноді й відмовляв матеріалам, замінюючи їх текстом, звуками, як у 1960 році, коли створив першу перформанс-скульптуру «Cratering Piece» кількома тротиловими вибухами у національному парку, «руйнуючі традиційне захоплення скульптурою як ремісничою практикою і матеріальним виробництвом» та замінюючи почуття банальним вуаєризмом.

На щастя вихід з кризи продовжують шукати. 2018 року музикант і дослідник метамодерної чуттєвості Ґреґ Дембер оприлюднив статтю, що передувала його книзі «Say Hello to Metamodernism! Understanding Today's Culture of Ironesty, Felt Experience, and Empathic Reflexivity» (2024), де він розмірковує про бурхливу реакцію мистецьких теорій і практик міленіуму на набридлу постмодерну іронію. Він помітив, що сучасники якось раптом згадали про повноту життя і відкриту щирість почуттів, що віддзеркалилось у «мистецтві та в повсякденні, не обмеженому постійною іронією, яка панувала в дев'яностих і раніше» [19]. Ба більше, переконлива метаксія культурної логіки з увагою до чуттєвості знайшла підтвердження не стільки в концепції метамодернізму Тимотеуса Вермюлена і Робіна ван ден Акера (яку активно підхопили українські культурологи), і навіть не в створенні знакового кантрі-альбому «Metamodern», скільки в поширенні voice populi ідей Епікура як «самочинному відхиленню» від contemporary-штампів (задоволення почуттів на рівні найвищої насолоди зафіксували, наприклад, назва популярної американської марки пива «MetaModern Session IPA» від Oasis Texas Brewing Company; або високий рейтинг роману Джейн Остин «Гордість і упередження» (1813), який за висновками BBC «The Big Read» 2003 року посів другу позицію серед бестселерів, а 2005 його екранізував британський режисер Джо Райт, який отримав за цю стрічку премію BAFTA). Тому американський поборник «нової культурної чуттєвості» Ґреґ Дембер зауважує, що для нього стратегія метамодерну як коливання між епістемами modernism і postmodernism не є «головною ознакою метамодернізму, а лише одним з багатьох потенційних методів, задіяних в метамодерних культурних артефактах». Він переконаний, що «суть метамодернізму полягає в (свідомій чи несвідомій) мотивації захисту сталого досвіду почуттів від наукового редукціонізму модерністської рецепції та абстрагованої іронії постмодерністського сприйняття» [19]. Ґреґ Дембер запропонував перелік з одинадцяти головних властивостей метамодернізму, що існують в синтезі чи у вільній послідовності, визначаючи особливість культурного продукту. Першу позицію він віддає емпатійній рефлексивності (empathic reflexivity), завдяки якій ідентичності «конструюються самосвідомо», що протистоїть постмодерній саморефлексії.

(Нагадаємо думку вітчизняних науковців: «цілісна теорія емпатії, як і теорія рефлексії, у наш час знаходяться на стадії формування, розробки та подальшого дослідження», проте «найвищим рівнем прояву емпатії є буття з іншою людиною, що передбачає розуміння усіх відтінків її внутрішнього світу», тому варто «виділяти не окремі види емпатії, за суттю розділяючи її на частини, а вважати їх складовими цілісного феномену

емпатії, кожна з яких має схильність проявлятися сильніше за інші у відповідній для неї ситуації» [20, с. 143, 146]. Війна чіткіше проявила різні грані емпатії українства, доказом чому стали численні тематичні артвиставки, документальні й ігрові кінострічки, низка яких отримала міжнародні нагороди.)

Дембер перераховує далі інші якості: перформатизм Ешельмана, метаксія, химерність, tiny-мінімалізм, еріс-максималізм, конструктивний пастиш, іронія / нова щирість, normcore / повсякдення, антропоморфізація, meta-cute / проникливість. Проте він підкреслює, що список умовний, будь-хто з аналітиків може запропонувати свій або додати чи скоротити даний перелік, проте важко заперечувати, що тепер «створюється мистецтво, кіно, музика та культура, які мають певну чуттєвість. Деякі з нас зацікавлені в тому, щоб назвати таку чуттєвість метамодернізмом. Хоча чуттєвість існувала б незалежно від того, яку назву ми їй дали, і незалежно від того, чи ми її взагалі визначили чи ні» [19].

Науковець розподіляє головні стратегії метамодерних підходів на три категорії: домодерні традиції, модернізм, постмодернізм. Домодерні нарації містять багатовіковий досвід культурної пам'яті народу, що «уособлює неприборкану мудрість давнини в циклічній реальності»; модернізм заглиблюється в наукову структурацію реального світу, «проводячи чіткі розмежування шляхом ранжування, рейтингу або типологізації речей», але отримує обмеження, позаяк «не в змозі розпізнати взаємозв'язки, контексти та мудрість природньо сформованих структур знання і речей»; від 1950-х до міленіуму постмодернізм скасовує «гординю модернізму» завдяки грайливості, іронічності, уваги до субкультур, забутих традицій, але при цьому сам втрачає відчуття мети, вагомості зробленого, сутнісної актуалізації суб'єкту. І от на зламі міленіумів евристичний метамодернізм переосмислює усі попередні епістеми, «щоб захистити внутрішній, суб'єктивно відчутий досвід від відстороненості іронії постмодернізму, наукового редукціонізму модернізму та до-особистісної інерції традиції», і оскільки цей досвід ще в процесі, казати про обмеження зарано.

На думку незалежних аналітиків, проблема сучасності в тому, що величезна кількість інформації перекриває можливість чути фахову критику, хоча, на думку Бенджаміна Бухло, цифровізація, безумовно, стимулює розвиток нових форм артвислову. І все ж «інформаційне цунамі» на зламі міленіумів небезпечно усунуло фахову компетентність і естетичне судження, що негативно проявляється у добу глобалізації «повною реїфікацією космічної туги» історичного авангарду [21], акцентуючи «щось інфантильне, а не трепетне» за допомогою сумнівної поетики повсякдення, яка «легко стає засобом естетичного самовдоволення» (Бріоні Фер). Тому сумнівною похвалою постмодерним космогоніям митців слугує обговорення зміни їх уваги «з повсякдення до рівня "всесвіту", коли ігнорують риторику абсолюту і сутності», як восени 2024 року намагався зробити Петро Антип, ставлячи у Луцьку рекорд відтворення симулякру «Космогонія» на 2000 $м^2$, де суттю пуеристичної гри був найвеличезніший розмір полотна. Втім, мегаломанію митця богиня Фама ігнорує, надаючи перевагу космічній рефлексії інших митців, як от мексиканця Габріеля Ороско, в якого «космос не пропонує ані притулку від глобалізованої культури, ані спонукає до її більшої видовищності; натомість космос — варто відмітити, і це доволі дивно, — сам забезпечує засобами прориву космосу», проривом в сингулярність, і в «гіперболічних загостреннях з'являється щось, що стає дедалі важче артикулювати», тоді ідея «"космічного" взагалі виглядає як стратегія високого ризику, враховуючи очевидну легкість, з якою естетичне піднесене було засвоєне та фактично використане для зміцнення культури видовища до такого ступеня, якого Дюшан ніколи не міг уявити» [22].

Для України, яка вже знаходиться в передчутті повоєнної розбудови, особливо важливо критичне усвідомлення віджилих артепістем панєвропейської когніції і перспективних етноментальних патернів ресурсного культуротворення, де досвід майбутнього і минулого поєднується інноваційними здобутками сучасності на ґрунті цілісної культурної пам'яті нації. В цьому плані цікаві роздуми американсько-німецького славіста і арткритика Рауля Ешельмана у його книжці

«Перформатизм, або Кінець постмодернізму» (2008), де також фіксується поява нової естетики, яку автор назвав перформатизмом (маючи на увазі не практику перформансу, а досвід *per formam*, від *лат.* творити за формою), як повернення до краси, чуттєвості, правди, що відповідає парадигмі метамодернізму. Ешельман наполягає також на «double frame»: синтезі подій «зовнішньої» історії із сутнісним емоційним відчуттям внутрішнього світу сучасника, що дозволяє реципієнту (зокрема, читачу) відчувати переживання героїв твору крізь власний життєвий досвід. Перформатизм, відкинувши іронію, розвернувся від концепт-абстракції «естетичної постмодерної виснаженості» до емпатії твору і «зосередився на аналізі творів мистецтва, літератури, кіно, філософії та архітектури з точки зору того, як вони розвиваються у своїх власних системах координат», тобто без залежності від впливу економічно-політичних факторів [23].

Західні аналітики дедалі гучніше повідомляють про «трансцендентний поворот» і кінець парадигми постмодернізму, з чим завершився «повсюдний цинізм, апатія та нігілізм, які визначили велику частину американської культури минулого XX століття», натомість нова чуттєвість «метамодерністської трансцендентності» чи рух «ремодернізму» звертаються до різноманітних ідей, які пережили несправедливий остракізм доби постмодернізму, коли «всі поняття "вищого" порядку, всі духовні поняття, такі як "істина", "мета", "душа", "я", були скасовані шляхом повної відмови від метафізики»; тож тепер, зауважує A. Severan (псевдонім Б. Демпсі задля більшої щирості), підтримуючи ідею перформатизму Ешельмана у сьомому розділі «Культурна теорія після постмодернізму», «метамодерністську чуттєвість впізнають за сутнісним переосмисленням трансцендентного», що сприяє вирішенню кризи сучасності, зокрема через повернення «духовної глибини сенсу, як завершення доби наукового матеріалізму, нігілізму і духовного банкрутства» [24, pp. 21–27].

Видавець цієї книжки — випускник Єльського університету, письменник, поет, науковець, який натхненно займається фермерством, Брендан Грем Демпсі сумлінно обмірковує питання екзистенційних змін культурного світогляду, що провокує постійне оновлення парадигм, а іноді викликає розгубленість через втрату сенсу цивілізаційного існування, і саме всупереч позитивістським обмеженням тотально-деструктивної доби постмодерну виникає щире бажання в метамодерної спільноти розширити уяву про навколишній світ сутнісною трансформацією із визначенням хиб «ламінованого» емпіризму штучно викривленого простору. Демпсі, обстоюючи рекурсивно-фрактальне бачення еволюції світу, закликає до переосмислення ідеалістичних патернів для більш ефективного опору глобальним кризам, щоб якісно рухатися вперед, а не назад, та інтуїтивно відчувати релевантний вектор. У шостому розділі монографії «Метамодернізм, або Культурна логіка культурних логік» він, уявляючи рекурсивне мислення сучасних науковців як концентричний полілог, наголошує, що чимало дослідників надають метамодернізму різних дефініцій, а саме: «період, культурний феномен, нова культурна парадигма (Думітреску); культурна логіка, структура почуття, чуттєвість (Вермюлен, ван дер Акер); епістема (Дембер); метамем, набір символів, філософія, етап розвитку (Фрайнахт); культурний код (Андерсен, Фрайнахт); перспектива думки (Бйоркман); дослідницька парадигма (Шторм); система виправдання (Енрикес); культурний світогляд (Азарян). За іронією долі, незважаючи на значний збіг в описах метамодерну, найбільший розрив, здається, полягає саме в тому, що саме є "метамодерном"» [25, p. 174]. Демпсі підсумовує: метамодернізм є соціальним процесом гуманітарного дискурсу, нехай кожний аналітик робить акцент на чимось своєму, але незалежно від різних дефініцій «соціальні види процесу не піддаються визначенню, вони взаємозалежні та наскрізні», тому сам Демпсі фокусується на тому, «щоб оцінити різні способи прояву властивостей метамодерну на різних рівнях аналізу завдяки ідентифікованим сталим процесам, що кореняться в конкретних моделях», тільки так можна буде «побачити глибокі структурні закономірності, що проявляються в різних сферах культури одночасно — від мистецтва

до психології, науки, філософії тощо». Тоді стане очевидним структурний зв'язок метамодерної чуттєвості із її філософським підґрунтям та «філософськими питаннями, які самі по собі вбудовані в соціальні контексти, випливаючи з інституційних та економічних систем також», проте «той факт, що ми не можемо, зрештою, звести мистецтво до філософії чи до стадій капіталізму, якщо вже на те пішло, означає, що діють ще глибші структурні проблеми — глибші закономірності».

Як підкреслював Т. Адорно, питання «сучасності» — це не питання хронології, але якості, тому тут більш корисною є психоміметична чи психокультурна логіка, тож «коли ми бачимо глибоку модель рекурсивної рефлексії та ускладнення як історично зумовленого рушія культурного розвитку, питання прояснюється», і це важливо саме тепер, в період гуманітарної кризи, тому «ми не можемо так легко відокремити академічні парадигми від культурних», коли «деконструктивні тропи засмічують культурне виробництво в усіх сферах» [25, pp. 174–186]. Демпсі, міркуючи про те, що парадигми аналітиків є фактично симптомами більш ширших культурних тенденцій, вбачає проблему метамодернізму в орбіті академічних зацікавлень, тобто як культурну й філософську світоглядну парадигму, і робить висновок: «Культурна логіка проявляється в часі, але використовувати час як визначальний параметр культурної логіки — це все одно, що сприймати кореляцію за причинно-наслідковий зв'язок»; між тим «метамодернізм — це спосіб мислення, дуже рефлексивний спосіб мислення — спосіб мислення настільки рефлексивний, що він рефлексує навіть над високо-саморефлексивним постмодерністським способом мислення, й таким чином, розмірковує про обмеження та глухі кути самої рефлексії, аж до повної відмови від гіпер-саморефлексії». Він переконаний, що сучасна колективна свідомість та культурні уявлення цілковито когерентні «прагненням Всесвіту обробляти більше інформації, створюючи більшу структурну складність», адже «світоглядна еволюція є частиною процесу космічної комплексності», тому людство, використовуючи рекурсивне мислення в царині культури, синтезуючи патерни подібності та відмінності, «дізнається більше про Всесвіт у спосіб, який сприяє нашій життєздатності». Так виникає інтегрована уява незліченних розумів, які не лише розмірковують про себе, але й про світ, позаяк «ми є частинами Всесвіту, які виявилися надзвичайно успішними у саморефлексії», і кожна його частинка, рекурсивно переосмислюючи себе, створює нові рівні, що замість нудної прогностики поринає в динамізм суспільних трансформацій, культурну трансцендентність, де «нескінченно малий прогрес» спрямований до дедалі більшої сутнісної розмірності, а «нескінченна децентрація — до глибших рівнів складності. Вічна рекурсія роздумів, що дозволяє нам перемикатися між більшою кількістю перспектив і переваг, коли ми починаємо свій шлях до глибшого пізнання Всесвіту». Отже, якщо постмодерністська свідомість страждала від «нігілізму і безглуздості», то метамодерна свідомість «виходить за межі культурної логіки постмодернізму, трансцендуючи її», оминаючи домодерні догми й хиби тоталітаризму, вона цілеспрямовано «вносить логіку в хаос нескінченності», не висміює, а, зберігаючи «позитивний метареалістичний» оптимізм чи «прагматичний ідеалізм», через емпатію «стверджує однозначні принципи, такі як любов, турбота, доброта. І робить це, не втрачаючи переваг відображення». Все це приводить до перегляду постмодерного відчуття прогресу, переосмислення філософії на засадах власної культурної логіки, так що метамодернізм постає як щось більше, аніж просто новий наратив у мистецтві, парадигма чи період. Тож Брендан Демпсі впевнений у майбутньому успіху цієї теорії, адже «у той час як постмодернізм був деконструктивним, метамодернізм спрямований на реконструкцію: його мета полягає в тому, щоб вийти за межі постмодернізму, використати всі знання, отримані на попередніх домодерних, модерних і постмодерністських фазах, і, нарешті, подолати постмодерністський розпад», зокрема дескілінг.

Подібний погляд на майбутнє метамодернізму як культурологічної концепції мають і українські науковці, зокрема Ірина Петрова зауважує: «Суть метамодернізму як концепції культурології зводиться до так званої мови чуттєвості, яка сприяє розумінню естетичних і культурних переваг

сьогодення і розвивається не шляхом вивчення окремих, ізольованих явищ, а через постійне вивчення тенденцій, які домінують у культурі, в поєднанні стилів і умовностей минулого зі стратегіями та пристрастями сьогодення»; «метамодернізм виходить за межі попередніх парадигм, уникаючи деконструкції, іронії, релятивізму, нігілізму, намагаючись відродити щирість, надію, романтизм, потенціал великого наративу та універсальної істини» [26, p. 174].

Виклад основного тексту. 8 жовтня 2024 року «The Guardian» повідомила про інцидент з артоб'єктом «Всі добрі часи, проведені разом» французького митця Александра Лаве у вигляді двох пом'ятих пивних бляшанок, що механік художнього музею у нідерландському Лісе прийняв за звичайне сміття і викинув у відповідний контейнер. Як пояснювала музейна фахівчиня Фрукьє Бадинґ, це сталося в наслідок того, що contemporary art принципово не має обмежень із звичайним рухом буття, а об'єкт зустрічав глядача безпосередньо на підлозі скляної кабінки ліфта. Але після того, як кураторка установи Еліза ван ден Берґ, проявивши інтуїцію слідчого, швидко повернула експонат, Фрукьє Бадинґ планує на певний час змінити місце експонування на більш традиційну локацію на подіумі [27, p. 174]. Щоправда, надалі директорка музею Сицке ван Зантен пообіцяла знайти аналогічний до першого «демократичний майданчик», адже: «Наше мистецтво спонукає відвідувачів бачити повсякденні предмети в новому світлі… Виставляючи твори мистецтва у найнеочікуваніших місцях, ми посилюємо цей досвід, тримаючи відвідувачів у напрузі» — так само Лоуренс Вайнер реїфікував сентенцію Б. Паскаля про різницю між нескінченним потенціалом розширення розуму та незмінно сталим інстинктом [28, с. 26] в принизливу напругу тотожності порно і артизму. Втім напруга з несприйняттям артоб'єктів теж існує, утворюючи чималий список «актів вандалізму», коли прибиральниця випадково викидала сміття на черговій Венеційській бієнале. Інколи траплялись комічні акти, як в Музеї мистецтв Сеула 2023 року, де зголоднілий студент з'їв прикріплений до стіни скотчем банан, інсталяцію Маурицио Кателана, і об'єкт спішно замінили згідно інструкції, що дозволяє інсталяцію «Comedian» оновити у разі псування банану під час виставкового туру галереями світу. Ще більш дивовижною була «утилізація» об'єкту, який купив на аукціоні Sotheby's в Нью-Йорку китайський голова блокчейн-мережі «Tron» Джастином Сун за $6,2 *млн* з тим, щоб з'їсти банан, діставши «унікальний мистецький досвід». Таку наругу над візуальними практиками і сам жест утилізації об'єкта критикували навіть адепти contemporary art. Зокрема, німецький скульптор Норберт Єґер зробив репліку cultural jamming, закріпивши скотчем до дошки каміння «Stone on the Board» (Іл.) з коментарем в соцмережах: хтось може задовольнятись бананом, але він «в культурному та мистецькому плані віддає перевагу справжнім матеріалам». Втім, Беньямін Бухло має рацію: усі ці жести лише наслідують антимистецькі диверсії ситуаціоністів й літеристів LI проти споживацтва, зокрема, скотчart Гіла Вольмана, який з Гі Дебором писав «Інструкцію з використання диверсії».

Між тим, відбувались також диверсії митців проти використання диверсій, як у випадку з персональною виставкою Ай Вейвея в Палацо Фава в Болоньї у вересні 2024 року, де чеський митець Вацлав Пісвейц розтрощив «Порцеляновий куб» так само, як починав свою кар'єру сам Вейвей, фільмуючи на плівку 1995 року знищення історичного артефакту — вази династії Хань. Подібну інвективну акцію здійснив і британський митець Марк Бриджер проти інсталяції Демієна Герста «Подалі від отари» в лондонській галереї «Serpentine», де перетворив білу вівцю у формальдегіді в «Black Sheep», наливши в контейнер чорні чорнила, про що також розповідала восени 1994 року газета «The Guardian». І таких випадків *напружених* комунікацій сучасного мистецтва з соціумом доволі багато. Інстинктивно суспільство не сприймає дескілінг і реїфікацію мистецтва, опираючись сервільності. Але паралельно, на тлі консюмеризму, поширюється протизаконна практика торгівлі унікальними експонатами, викраденими чорними археологами і терористами з розграбованих музеїв, які відомі аукціони продають на закритих торгах. Тож чи варто змінювати цю ситуацію?

Ігаб Гасан ще на початку 2000-х закликав до переосмислення архівних епістем, він підкреслював: «Реалізм, волаєте ви, у 2002 році, реалізм? Хвилину тому я казав про довіру як про увагу до інших, до створеного світу, до чогось, що поза нас самих. Хіба це не передумова реалізму? Реалізм — це не легка справа: він дотичний непорушної містерії відношення розуму до світу. Він відсилає нас до таємниці репрезентації, головоломки знаків, загадки мови, химери самої свідомості»; і «постмодерна естетика довіри веде нас до реалізму довіри, який переосмислює відношення між суб'єктом і об'єктом, собою та іншим, у виразах глибокої довіри. Чи не наближуємось ми тут до чогось глибшого, ніж співчуття, чогось схожого на любов? Справді, хіба так ми не прориваємо межі реалізму?» [29, p. 310, 314]. Теза, по суті, про кордочуттєвість.

Стурбованість західних аналітиків станом декваліфікації і редукції зростає. Професор філософії Арнолд Берліент розробив теорію «негативного піднесеного» («negative sublime») і в своїх працях не втомлюється нагадувати сучасникам, що постмодернізм з його наївною вірою в нескінчений технічний прогрес є насправді трагічною історією в еволюції людства, де за штучною ейфорією «постмодерної піднесеності» ховається катастрофа, адже «останні сліди просвітницького гуманізму зникли разом із занепадом раціональності громадянського суспільства», а те, що відбувається — «це жахливий стан піднесеного світу, сконструйованого людьми. Постмодерне піднесене не підносить нас: це наша епітафія» [30]. А оскільки ми живемо в добу антропоцену, коли хвороби суспільства «на національному та міжнародному рівнях виявляються в масштабах корпоративної жадібності та урядової корупції», то насильство стає нормою і для артлексики. Це доводить, що суспільна свідомість призвичаїлась до репресивного формовислову і має «вдячні реакції на насильство», вподобуючи руйнівну творчість, не розуміючи «різниці між естетикою опосередкованого, безкорисливого сприйняття та заангажованого досвіду насильства в мистецтві» [31]. Навіть культурний джемінг тепер опинився під владою системи культуріндустрії, з якою ще у 1980–1990-х боровся [32].

2006 року американський режисер Майк Джадж, застерігаючи людство від деградації, зняв стрічку-антиутопію «Idiocracy». 2019 року цей посил підхоплює книжка французького доктора нейропсихології Мішеля Демюрже «Фабрика цифрових кретинів», де він попереджає про реальну загрозу «тотальної тупості майбутнього покоління», адже IQ європейської молоді не тільки перестав зростати, але почав знижуватись, наближаючись до показника розумової відсталості; і чинником тому не стільки погана екологічна ситуація, скільки цифрові індустрії суспільства споживання. Дедалі частіше науковці звертаються до т. зв. показника «ефекту Фліна», про який йшлося у дослідженні новозеландського науковця Джеймса Фліна ще 1984 року, коли «Psychological Bulletin» оприлюднив його статтю «Середній IQ американців: Масовий приріст від 1932-го до 1978 року» [33]. Наприкінці XX століття IQ західної молоді зростав, проте після міленіуму почався зворотній відлік. Заміри європейських науковців протягом 2004–2008 років виявили тривожну динаміку, доводячи, що Джеймс Флін мав рацію: домінування візуальних форм технокультури й «екранного сприйняття», зменшення роботи з книжковим текстом утворює навколо людства катастрофічну «бульбашку», де власна аналітична позиція, критична думка відсутні, а шквал зовнішньої інформації перетворюється на реліктовий шум. Це блокує внутрішній розвиток, еволюцію розумових й духовних якостей особистості. І хоча «корисними ідіотами» керувати системі простіше, показник IQ мусять враховувати у зв'язку зі смертною карою, адже розумово відсталі громадяни не підпадають під статтю карного кодексу. Зменшення індексу до позначок нижче 70 свідчить про необхідність негайно застосувати превентивні заходи, адже технократичне суспільство досі сприяє падінню IQ. Натомість кордоцентрична культура, вкорінена у високі ідеали духовної істини, краси і справедливості, розширює свідомість, стимулюючи стале зростання IQ. Тож митці несуть моральну відповідальність за культурний продукт, який пропонують суспільству, зокрема, коли ігнорують культурну пам'ять спільноти,

фокусуючись на маркетингу, використовуючи «пародію, герметизм і супутню їм політичну самомаргіналізацію» (Лінда Гатчеон); і хоча «минуле явно може запропонувати абсолютно новий — і не реакційний чи ностальгійний — словниковий запас для збагачення ідіом», пародія інтровертного формалізму замінює сутнісне естетичного — зовнішнім само-референтної візії, а досвід історії — ідеологією теперішнього» [34, pp. 179, 203].

Після усвідомлення «свого боргу перед духом» процес пом'якшеної трансформації глобалізованого постмодернізму в культуру ідентичності вимагає усвідомлення таємниці сакрального способу існування у світі, причому «без допомоги догматів — церкви, мечеті, храму, святилища — позаяк дух вивільнився з їх форм». Тому Ігаб Гасан, міркуючи про прийдешню епістему, дотичну естетики щирості й довіри, благав постмодерністів: «Протріть очі, протріть їх, будь ласка, без зайвої рефлексії і без шкоди для Творіння. Це моє звернення до постмодерністів, яке, я сподіваюся, не є ані ностальгійним, ані утопічним» [29, p. 314]. В Україні з подібним проханням до молодій генерації звертався чи не в кожному інтерв'ю, і передусім в наукових працях, український філософ С. Б. Кримський, обстоюючи пріоритет «святого довкілля буття». Він вважав, що не варто знецінювати величезний культурний пласт поверхневим техно-простором доби post-human — адже архетипи як пресупозиції дозволяють насичувати загальнолюдським досвідом національне-специфічне, оновлюючи сучасну когніцію, формотворчі практики. Та якщо ідея, яку ззовні штучно прищеплюють нації, як от радянський соцреалізм, не корегує з колективним несвідомим, суперечить традиціям і звичаям, то етноментальність нації її не сприймає; втім, кожна доба робить свої акценти, репрезентуючи то церковну духовну культуру, як в XV–XVII століттях, то, як в наш час, політику, але завжди «специфічну систему ментальності нації утворюють декілька пов'язаних між собою архетипів»: «В Україні архетип софійності мав виразний зв'язок з античною традицією, тобто буття сприймається як розумна Ойкумена, як альтернатива Хаосу», і хоча в історичному русі погляди змінюються, суть античної ідеї залишається, так в Пантелеймона Куліша фронтир між софійним патерном та хаосом раціонально-технічної моделі буття лежить між хутором і містом. Разом з тим, «поряд із софійністю, на українську духовність впливає кордоцентризм, тобто філософія серця, як головний першопочаток духовності, індивідуальності, особистості людини»; при тому «в українському національному розумінні вона суттєво відрізняється від богословсько-християнського трактування. Найповніше вона викладена у Сковороди і кирило-мефодіївців. Із серцем вони пов'язували поняття рідної землі, хутора» [17, с. 9]. Врешті, два українських архетипи, софійність і кордоцентризм, когерентні третьому, що Кримський визначив «ставленням до природи як до материнського початку, як до виявлення життєвої мудрості»; тож лише динамічна рівновага архетипів дозволяє українцям будувати свій Храм буття, де «життя будувалося так, що найцінніше, духовне виносилось за межі біологічного існування людини. Культура народу якраз і є те, що виводить нас за межі біологічного існування і наповнює змістом наше буття» [17, с. 9].

Доказом цієї сентенції українського філософа стала виставка творів Ярослави Ткачук «Сад» (Іл.) у львівській Shum Art Gallery восени 2024 року, де мисткиня презентувала абсолютну емпатію і любов, поєднуючи в складних техніках художнього текстилю різні неочікувані матеріали: трави гербарію, паперову масу типографських відходів, оксидовану латунь, бронзу, іржаве залізо… Вона пояснює: «Для своїх творів завжди хочу підшукати особливі матеріали, фактури, відтінки, при цьому завжди опираюсь на природні властивості того чи іншого матеріалу, як то латунь, чи мідь, що при окисленні дає неймовірну палітру, чи мельхіор сатиново білий в поєднанні з структурою дерева та нитками. Загалом люблю бавитись фактурами і матеріальністю, в цьому особливість текстилю. Вважаю, що завдяки висмакованій матеріальній тактильності мої роботи передають тепло і любов, скеровують думки спостерігача в позитивне русло». Внутрішній тривожний стан майстриня

переосмислює крізь діалог з духом часу, історичними стилями, синестезію видів, жанрів, матеріалів. Віддаючи шану тисячолітньому досвіду цивілізаційної культури, яку ми досі знаємо як полотняне переплетення, сатинове, саржеве (таємничому алгоритму яких вона присвячує композицію «Скрипт»), в своїх експериментальних панно мисткиня розширює структурні можливості лексичного виразу гобелено-творення автономними тривимірними об'єктами інсталяцій, працюючими в архітектурних просторах потужним естетично-терапевтичним фокусом, що еманує в довкілля медитативне відчуття затишного спокою. На відміну від американського проєкту мисткині на Музейному пагорбі міста Санта-Фе влітку 2024 року, коли серед допоміжних матеріалів Ярослава Ткачук використовувала символічну мову гільз, на цій виставці немає агресивних тригерів, і майстриня втілює просвітлену атмосферу думок душі, трансцендуючи благосні відчуття любові, що зараз так бракує втомленій війною нації, тим самим вона перезапускає сакральний культурний код «дім — поле — храм»: пейзажний релаксуючий настрій, відчуття безпеки, гармонії з собою і природою, коли споглядання природи дарує внутрішнє умиротворення, нагадуючи дитячу безпосередність світосприйняття («Дім», «В далині. Поле», «Зерно», «Гербарій спогадів», «Любування», «Прогулянка» Іл.). Невипадково в композиції «Хатинка» (Іл.) Ярослава застосувала апропріацію малюнку свого сина, акцентуючи архетипальний образ хати як афірмацію миру, спокою, захисту, аж до алюзії запаху свіжоспеченого хліба, що зараз не вистачає нам. Проте відлуння війни зазирає в божественний Сад мисткині сумною тінню жіночої долі, коли вона створює панно «В очікуванні. Коханому» (льон, акрил, латунь, Іл.), стосовно якої пані Ярослава зауважує в соцмережах, пояснюючи приглушену колористику зображення: «Сьогодні багато хто з нас — в очікуванні. Ми чекаємо своїх рідних, коханих, близьких, і такий стан — він водночас може бути і тривожним і радісним... тому напевно поєднались такі темні квіти, як думки що хвилюють, і безмежний спокій пейзажу, що дає надію і відчуття безпеки». Отже, душевні переживання особистості, центром яких є серце, як переконував Памфіл Юркевич, випереджаючи європейських екзистенціалістів, є набагато глибші і різноманітніші, аніж розсудливе знання, бо «серце є осереддя душевного і духовного життя людини», «вмістилищем всіх пізнавальних дій душі» [35, с. 74].

Між тим не здає позицій культуріндустрія ШІ-мистецтва, маючи шалений прибуток з продажу згенерованих комп'ютером картин. Витвір Ai-Da, який сам же і запропонував науковцям створити до відкриття конференції AI під егідою ООН портрет британського математика Алана Тюрінґа «A. I. God. Portrait of Alan Turing» (Іл.), був проданий за $1,1 млн на аукціоні Sotheby's, як повідомила в листопаді 2024 року «The New York Times», при стартовій ціні в $120 000, і цей сюрреалізм, на думку автора ідеї й куратора процесу виробництва, британського екс-галериста Ейдана Мелера, тяжко усвідомити, але такі події «змінюють наше визначення того, ким або чим може бути художник» [36]. Хоча подібні прецеденти вже відбувались і «футуристичні» картини ШІ продавали у Christie's у 2018, 2021 роках, нехай і не з таким естимейтом, тим не менш, Арнолд Берліент попереджає, що у цифрових технологіях люди заплуталися, як нещасні мухи в ліпкій стрічці, коли насправді світ мистецтва похований постмодерністськими наративами, а «негативне піднесене..., принижуючи людей, когнітивно жахає»; «розмахом і силою постмодерне піднесене викликає безмежний жах» і «робить з людей безликих одиниць, що обслуговують ненаситну жадібність далеких адміністративних меркантильних агентів» [30]. Британський аналітик і митець Дейв Біч уточнює, що завдяки культуріндустрії і сприйняттю легітимованого постмодернізмом дескілінгу артизму, «ідею дескілінгу в мистецтві варто замінювати ідеєю витіснення майстерності в мистецтві» [37, p. 97]. І знов іронія історії в черговий раз проявляє себе в тому, що майстерність, відкинуту людиною, підхопив і успішно розвиває ШІ, так що тепер, зауважують філософи Браян Портер і Едуард Мачері, «подібно до картин і облич, згенерованих ШІ, вірші, створені штучним інтелектом,

тепер "більш людські, аніж [справжні] людські": ми виявили, що учасники тесту частіше вважають вірші, створені штучним інтелектом, такими, що написані людиною, та навпаки», а коли дізнаються правду, то упереджено занижують оцінку створеного ШІ [38]. Західні аналітики оцінюють сучасний ринок contemporary art в $65 млрд, але так само, як у випадку з поезією, експертні тестування показують упередженість до арттворів ШІ, втім було виявлено цікавий факт: «порівняння зображень, позначених як створені людиною, із зображеннями, позначеними як створені штучним інтелектом, покращує сприйняття саме людської творчості, ефект, який можна використати для підвищення цінності людських зусиль» [39]. Професорка Мішель Ілем вважає, що за умов, коли людство не має механізмів розпізнавання авторства творів, дуже проблематичним стає аспект уяви, навіть коли якість креативності ШІ дорівнює людській чи перевищує її, адже людство поступово втрачає зв'язок з реальним світом буття, а штучно згенеровані тексти і зображення чи замінники авторської культури імен, на її думку, «може обмежити наші способи розуміння наших світів, можливість пам'ятати минуле і уявляти майбутнє» [40].

Для подолання тотальної кризи маємо дослухатися до незалежних аналітиків, адже, констатує М. Шкепу: «Будучи періодом остаточно розшматованої на фрагменти об'єктивної та суб'єктивної реальностей, постмодерн постає остаточною деформацією всесвітньої історії. <...> постмодерн не є особливим напрямом чи періодом у розвитку мистецтва — він є штучно утвореним періодом божевільної політичної економії історії. Ця неусвідомлена базова ознака постмодерну спричинює розпад усього "ансамблю" модусів суспільної будови, починаючи від складових матеріального виробництва та форм суспільної свідомості і завершуючи тим, що мало б розглядатися як початковий атрибут історичного життя — сутності людини» [41, с. 88]. Аби зберегти сутнісну цілісність людини, необхідний її поглиблений внутрішній розвиток, що визначає культурне майбутнє кожної суверенної нації та цивілізації в цілому. Так само вихід з пролонгованого постмодерного гістерезису на вищій щабель буття вимагає від сучасників спільної свідомо-вмотивованої духовної еволюції в дії, вільної від репресивних впливів політико-економічного популізму.

Висновки. Сучасна фаза культурно-історичного розвитку визначається завершенням циклового перехідного періоду біфуркації, коли в процесі «епістемологічного перекалібрування» долаються негативні наслідки світоглядного гістерезису тривалої кризи постмодерного культуротворення, що спричинило лексичну редукцію contemporary art через дескілінг, реїфікацію мистецької уяви й зменшення показників «ефекту Фліна». Водночас саме зараз оновлюється сприйняття архівних епістем, зокрема завдяки активації естетичного часу як міри культурної пам'яті націй. Новітній сутнісно-екзистенційний габітус мистецьких практик втілює «символічну форму часу» (Е. Касирер) наступної фундаментальної парадигми, сфокусованої на емпатійній рефлексивності, що підтверджено аналітичними дослідженнями західних і українських науковців, які запропонували споріднені дефініції «кордоцентризм» і «метамодернізм». Естетично витончені кордопочуття відповідальної самореалізації митців і аналітиків як адептів нової парадигми спрямовані на пріоритет високої фахової кваліфікації, дотичної внутрішнього відчуття щастя, краси і гармонії цілісної культурної пам'яті. В такій спосіб культурно-мистецька еволюція впевнено виходить зі стану гістерезису не лише в масштабі західноєвропейського мистецтва постліберального наративу, але і в локальному аспекті самоідентифікації націєтворчих рухів, які звільняються від тиску імперських наративів. Відповідно, за Кантом, якщо простір є формою зовнішнього почуття, а час є апріорною формою внутрішнього чуттєвого споглядання і умовою всіх явищ взагалі, і ця форма значно ширша за першу, бо обіймає закони простору і свідомості, то саме ендемічна етноментальному коду українців архетипальна парадигма кордоцентризму відповідає новітнім енергіям створення гуманістичної аксіології часу, будучи фокусом чергового циклу цивілізаційного культуротворення XXI століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Foster H. What Comes After Farce: Art and Criticism at a Time of Debacle. New York: Verso Books, 2020. 224 p.
2. Сковорода Г. Повне зібрання творів у 2 т. Т. 1: Сад Божественних пісень. Київ: Наукова думка, 1973. 532 с.
3. Трусей Л. Г. Кордоцентризм як проявлення духовності в українській філософській думці // Духовність особистості: методологія, теорія і практика. 2022. № 1 (103). С. 255–265. DOI: https://doi.org/10.33216/2220-6310-2022-103-1-255-265
4. Nauffts M., McCarthy K. F. "The Performing Arts in a New Era" and "A New Framework for Building Participation in the Arts." // Philanthropy News Digest. 20.06.2002. URL: https://philanthropynewsdigest.org/features/newsmakers/kevin-f.-mccarthy-co-author-the-performing-arts-in-a-new-era-and-a-new-framework-for-building-participation-in-the-arts
5. Kraatila E. What Comes After Farce: Art and Criticism at a Time of Debacleconspicuous Fabrication: Speculative Fiction as a Tool for Confronting the Post-truth Discourse // Narrative Inquiry. 2019. Vol. 29(2). Special issue: "Real Fictions: Fictionality, Factuality and Narrative Strategies in Contemporary Storytelling." P. 418–433. DOI: https://doi.org/10.1075/ni.29.2
6. Zacarias G. F. Entretien avec Hal Foster // Marges. 2017. Vol. 25. P. 140–145. DOI: https://doi.org/10.4000/marges.1329
7. Кабацій М. «Нам треба людські історії, бойовики почекають»: актор Роман Луцький про те, як українському кіно не втратити шанс // Українська правда. Дата оновлення: 26.10.2024. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/roman-luckiy-pro-te-yak-ukrajinskomu-kino-ne-vtratiti-shans-interv-yu-304476/?_ (дата звернення 28.10.2024).
8. Kyiv Symphony Orchestra Press Center. Vice President of the Bundestag Katrin Göring-Eckardt has taken on the patronage of the Kyiv Symphony Orchestra during the orchestra's residency in Monheim am Rhein // Kyiv Symphony Orchestra. 18.09.2024. URL: https://kyivsymphony.com/en/news/article/36 (access date: 28.10.2024).
9. Тимошенко Г. Втрачену оперу Бортнянського «Креонт» презентували у Києві після 200-річної паузи // Культура сьогодні. Дата оновлення: 12.10.2024. URL: https://ktoday.com.ua/32285/vtrachenu-operu-bortnyanskogo-kreont-prezentuvaly-u-kyyevi-pislya-200-richnoyi-pauzy/ (дата звернення 28.10.2024).
10. Семко Я. С. Філософія споживання як константа життя сучасного суспільства // Перспективи. 2022. № 1. С. 88–93. DOI: 10.24195/spj1561-1264.2022.1.12
11. Art for Democracy: Bid or Buy Now // Artspace. 21.09.2024. URL: https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/meet_the_artist/art-for-democracy-bid-or-buy-now-57392 (access date: 30.10.2024).
12. Watson P. From Manet to Manhattan: The Rise of the Modern Art Market. New York: Random House, 1992. 558 p.
13. McCarthy K. F., Ondaatje E. H., Brooks A., Szántó A. A Portrait of the Visual Arts: Meeting the Challenges of a New Era. RAND, 2005. 128 p.
14. Buchloh B. The Whole Earth Show: An Interview with Jean-Hubert Martin // Making Art Global. Part 2: Magicians de la Terre. London; New York: Afterall Books, 2013. P. 224–237.
15. Куліш П. Хуторянська філософія і віддалена од світу поезія // Хроніка 2000. 1993. № 5 (7). С. 70–80.
16. Araeen R. Our Bauhaus Others' Mudhouse // Third Text. Spring 1989. Vol. 3 (6). P. 3–14.
17. Кримський С. Дім. Поле. Храм // Синтези. 1994. № 1. С. 6–9.
18. Protas M., Savchuk I., Rogotchenko O. Cultural Memory in the Context of the Art Episteme of Ukrainian Cordocentrism // American Journal of Art and Design. September 2024. Vol. 9, Issue 3. P. 57–68. DOI: 10.11648/j.ajad.20240903.13
19. Dember G. After Postmodernism: Eleven Metamodern Methods in the Arts // Medium. 17.04.2018. URL: https://medium.com/what-is-metamodern/after-postmodernism-eleven-metamodern-methods-in-the-arts-767f7b646cae (access date: 28.10.2024).
20. Чуйко Г. В., Чаплак Я. В., Колтунович Т. А. Особливості прояву емпатії та рефлексії у майбутніх психологів // Психологічний часопис. 2022. Том 8. № 1 (57). С.131–148. DOI: 10.31108/1.2022.8.1.10
21. Buchloh B. Gabriel Orozco: Sculpture as Recollection. London: Thames & Hudson, 2006.

22. Fer B. Sculpture's Orbit: The Art of Gabriel Orozco // Artforum. November 2006. Vol. 45. No 3. URL: https://www.artforum.com/features/sculptures-orbit-the-art-of-gabriel-orozco-174546/ (access date 28.10.2024).
23. Eshelman R. What is Performatism? // Performatism.de. 04.10.2024. URL: https://performatism.de/What-is-Performatism (access date 28.10.2024).
24. Severan A. Metamodernism and the Return of Transcendence (Metamodern Spirituality) / Ed. by B. G. Dempsey. Palimpsest Press, 2021. 90 p.
25. Dempsey B. G. Metamodernism: Or, The Cultural Logic of Cultural Logics. Baxter, MN: ARC Press, 2023. 224 p.
26. Petrova I. Metamodernism as a Concept of Cultural Studies // Cultural Studies. 2020. Issue 36. P. 14–23. DOI: 10.31866/2410-1311.36.2020.221039
27. Beer can artwork accidentally thrown in bin by staff ember at Dutch museum // The Guardian. 08.10.2024. URL: https://www.theguardian.com/world/2024/oct/08/beer-can-artwork-lam-museum-thrown-out-all-the-good-times-we-spent-together (access date 28.10.2024).
28. Паскаль Б. Трактаты. Полемические сочинения. Письма / Пер. с фр. О. Хомы, С. Долгова; сост. О. Хомы, А. Жаровского; общ. ред. А. Мокроусова. Киев: Port-Royal, 1997. 575 с.
29. Hassan I. Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust // Modern Greek Studies. 2003. Vol. 11. P. 303–316.
30. Berleant A. The Sublime Troubles of Postmodernism. A Tribute to S.M. // Przegląd Kulturoznawczy. 2021. No 4. Issue 50. P. 762–770. DOI: .4467/20843860PK.21.052.14969
31. Berleant A. Reflections on the Aesthetics of Violence // Contemporary Aesthetics. 2019. Vol. 7. URL: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss7/7 (access date 28.10.2024).
32. Winters J. Culture Jamming: Subversion as Protest // Harvard Political Review. 23.03.2020. URL: https://harvardpolitics.com/culture-jamming-subversion-as-protest/ (access date 28.10.2024).
33. Flynn J. R. The mean IQ of Americans: Massive gains 1932 to 1978 // Psychological Bulletin. 1984. Vol. 95, Issue 1. P. 29–51. DOI: 10.1037/0033-2909.95.1.29
34. Hutcheon L. The Politics of Postmodernism: Parody and History // Cultural Critique. Winter 1987. № 5: Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism. P. 179–207.
35. Юркевич П. Д. Серце і його значення в духовному житті людини, згідно вчення слова Божого // П. Д. Юркевич. Вибране. Київ: Абрис, 1993. С. 73–115.
36. Small Z. Painting by A.I.-Powered Robot Sells for $1.1 Million // The New York Times. 08.11.2024. URL: https://www.nytimes.com/2024/11/08/arts/ai-painting-alan-turing-auction.html (access date 28.10.2024).
37. Beech D. Deskilling in Art and the Problem of Ideology // Quart. 2021. № 1 (59). P. 87–98. URL: https://quart.uni.wroc.pl/pdf/59/Quart59_05_Beech.pdf (access date 28.10.2024).
38. Porter B., Machery E. AI-Generated Poetry Is Indistinguishable from Human-Written Poetry and Is Rated More Favorably // Nature. 2024. Vol. 14. Article 26133. DOI: 10.1038/s41598-024-76900-1
39. Horton Jr. C. B., White M. W., Iyengar S. S. Bias Against AI Art Can Enhance Perceptions of Human Creativity // Nature. 2023. Vol. 13. Article 19001. DOI: 10.1038/s41598-023-45202-3
40. Johnson C. Y. ChatGPT Is a Poet. A New Study Shows People Prefer Its Verses // The Washington Post. 14.10.2024. URL: https://www.washingtonpost.com/science/2024/11/14/chatgpt-ai-poetry-study-creative/ (access date: 28.10.2024).
41. Шкепу М. Алогізми vs логіка в контроверзі «пост» та класики // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2022. Вип. 18. С. 88–97. DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.271059

REFERENCES

1. Foster, H. (2020). *What Comes After Farce: Art and Criticism at a Time of Debacle*. New York: Verso Books.
2. Skovoroda, H. (1973) Povne zibrannia tvoriv. 2 vols. Vol. 1: *Sad Bozhestvennykh pisen* [The Garden of Divine Songs]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Trusei, L. H. (2022). Cordocentrism as a Manifestation of Spirituality in Ukrainian Philosophical Thought. *Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka*, 1(103), 255–265. DOI: 10.33216/2220-6310-2022-103-1-255-265
4. Nauffts, M., & McCarthy, K. F. (2002, June 20). "The Performing Arts in a New Era" and "A New Framework for Building Participation in the Arts." *Philanthropy News Digest*. Retrieved from https://philanthropynewsdigest.org/features/newsmakers/kevin-f.-mccarthy-co-author-the-performing-arts-in-a-new-era-and-a-new-framework-for-building-participation-in-the-arts
5. Kraatila, E. (2019). What Comes After Farce: Art and Criticism at a Time of Debacleconspicuous Fabrication: Speculative Fiction as a Tool for Confronting the Post-truth Discourse. *Narrative Inquiry, 29*(2), 418–433. DOI: 10.1075/ni.29.2
6. Zacarias, G. F. (2017). Entretien avec Hal Foster [Interview with Hal Foster]. *Marges, 25*, 140–145. DOI: 10.4000/marges.1329 [in French].
7. Kabatsiy, M. (2024, October 26). "Nam treba liudski istorii, boiovyky pochekaiut": aktor Roman Lutskyi pro te, yak ukrainskomu kino ne vtratyty shans ["We Need Human Stories, Action Movies Can Wait": Actor Roman Lutsky on How Ukrainian Cinema Can Still Have a Chance]. *Ukrainska pravda*. Retrieved from https://life.pravda.com.ua/culture/roman-luckiy-pro-te-yak-ukrajinskomu-kino-ne-vtratiti-shans-interv-yu-304476/?_ [in Ukrainian].
8. Kyiv Symphony Orchestra Press Center. (2024, September 18). Vice President of the Bundestag Katrin Göring-Eckardt has taken on the patronage of the Kyiv Symphony Orchestra during the orchestra's residency in Monheim am Rhein. *Kyiv Symphony Orchestra*. Retrieved from https://kyivsymphony.com/en/news/article/36
9. Tymoshenko, H. (2024, November 12). Vtrachenu operu Bortnianskoho "Kreont" prezentuvaly u Kyievi pislia 200-richnoi pauzy [Bortnyansky's Lost Opera *Creonte* Presented in Kyiv After 200 Years of Silence]. *Kultura sohodni.* Retrieved from https://ktoday.com.ua/32285/vtrachenu-operu-bortnyanskogo-kreont-prezentuvaly-u-kyyevi-pislya-200-richnoyi-pauzy/ [in Ukrainian].
10. Semko, Y. S. (2022). Philosophy of Consumption as a Constant of Life Modern Society. *Prospects, 1*, 88–93. DOI: 10.24195/spj1561-1264.2022.1.12 [in Ukrainian].
11. Art for Democracy: Bid or Buy Now. (2024, September 21). *Artspace*. Retrieved from https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/meet_the_artist/art-for-democracy-bid-or-buy-now-57392
12. Watson, P. (1992). *From Manet to Manhattan: The Rise of the Modern Art Market.* New York: Random House.
13. McCarthy, K. F., Ondaatje, E. H., Brooks, A., & Szántó, A. (2005). *A Portrait of the Visual Arts: Meeting the Challenges of a New Era*. RAND.
14. Buchloh, B. (2013). The Whole Earth Show: An Interview with Jean-Hubert Martin. *Making Art Global.* Part 2: *Magicians de la Terre*. London; New York: Afterall Books.
15. Kulish, P. (1993). Khutorianska filosofiia i viddalena od svitu poeziia [The Peasant Philosophy and Poetry Remote From the World]. *Khronika 2000, 5*(7), 70–80.
16. Araeen, R. (1989, Spring). Our Bauhaus Others' Mudhouse. *Third Text, 3*(6), 3–14.
17. Krymskyi, S. (1994). Dim. Pole. Khram [A Home. A Field. A Temple]. *Syntezy, 1*, 6–9 [in Ukrainian].
18. Protas, M., Savchuk, I., & Rogotchenko, O. (2024, September). Cultural Memory in the Context of the Art Episteme of Ukrainian Cordocentrism. *American Journal of Art and Design. September, 9*(3), 57–68. DOI: 10.11648/j.ajad.20240903.13
19. Dember, G. (2018, April 17). After Postmodernism: Eleven Metamodern Methods in the Arts. *Medium*. Retrieved from https://medium.com/what-is-metamodern/after-postmodernism-eleven-metamodern-methods-in-the-arts-767f7b646cae

20. Chuyko, H., Chaplak, Y., & Koltunovich, T. (2022). Features of Empathy and Reflection in future Psychologists. *Psychological Journal, 8*(1), 131–148. DOI: 10.31108/1.2022.8.1.10 [in Ukrainian].

21. Buchloh, B. (2006). *Gabriel Orozco: Sculpture as Recollection*. London: Thames & Hudson.

22. Fer, B. (2006, November). Sculpture's Orbit: The Art of Gabriel Orozco. *Artforum, 45*(3). Retrieved from https://www.artforum.com/features/sculptures-orbit-the-art-of-gabriel-orozco-174546/

23. Eshelman, R. (2024, November 4). What is Performatism? *Performatism.de.* Retrieved from https://performatism.de/What-is-Performatism

24. Severan, A. (2021). *Metamodernism and the Return of Transcendence (Metamodern Spirituality).* (B. G. Dempsey, Ed.). Palimpsest Press.

25. Dempsey, B. G. (2023). *Metamodernism: Or, The Cultural Logic of Cultural Logics*. Baxter, MN: ARC Press.

26. Petrova, I. (2020). Metamodernism as a Concept of Cultural Studies. *Cultural Studies, 36*, 14–23. DOI: 10.31866/2410-1311.36.2020.221039

27. Beer can artwork accidentally thrown in bin by staff ember at Dutch museum. (2024, October 8). *The Guardian*. Retrieved from https://www.theguardian.com/world/2024/oct/08/beer-can-artwork-lam-museum-thrown-out-all-the-good-times-we-spent-together

28. Pascal, B. (1997). *Traktatyi. Polemicheskie sochineniya. Pisma* [Treatises. Polemical Writings. Letters] (O. Khoma, & S. Dolhov, Trans; O. Khoma, A. Zharovsky, & A. Mokrousov, Eds.). Kyiv: Port-Royal [in Russian].

29. Hassan, I. (2003). Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust. *Modern Greek Studies, 11*, 303–316.

30. Berleant, A. (2021). The Sublime Troubles of Postmodernism. A Tribute to S.M. *Przegląd Kulturoznawczy, 4*(50), 762–770. DOI: 4467/20843860PK.21.052.14969

31. Berleant, A. (2019). Reflections on the Aesthetics of Violence. *Contemporary Aesthetics, 7.* Retrieved from https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss7/7

32. Winters, J. (2020, March 23). Culture Jamming: Subversion as Protest. *Harvard Political Review.* Retrieved from https://harvardpolitics.com/culture-jamming-subversion-as-protest/

33. Flynn, J. R. (1984). The mean IQ of Americans: Massive gains 1932 to 1978. *Psychological Bulletin, 95*(1), 29–51. DOI: 10.1037/0033-2909.95.1.29

34. Hutcheon, L. (1987, Winter). The Politics of Postmodernism: Parody and History. *Cultural Critique, 5*, 179–207.

35. Yurkevych, P. D. (1993). Sertse i yoho znachennia v dukhovnomu zhytti liudyny, zghidno vchennia slova Bozhoho [The Heart and Its Importance in the Spiritual Life of a Person, According to the Teaching of the Word of God]. In P. D. Yurkevych, *Vybrane* (pp. 73–115). Kyiv: Abrys [in Ukrainian].

36. Small, Z. (2024, November 8). Painting by A.I.-Powered Robot Sells for $1.1 Million. *The New York Times*. Retrieved from https://www.nytimes.com/2024/11/08/arts/ai-painting-alan-turing-auction.html

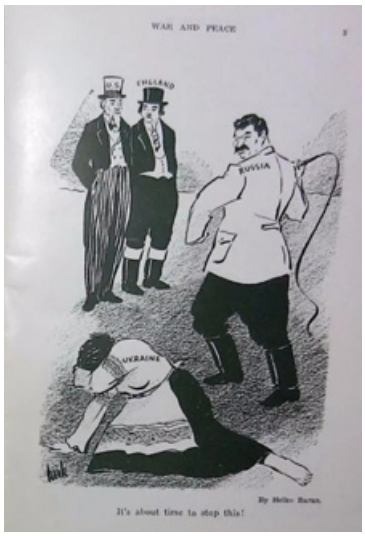
37. Beech, D. (2021). Deskilling in Art and the Problem of Ideology. *Quart, 1*(59), 87–98. Retrieved from https://quart.uni.wroc.pl/pdf/59/Quart59_05_Beech.pdf

38. Porter, B. & Machery, E. (2024). AI-Generated Poetry Is Indistinguishable from Human-Written Poetry and Is Rated More Favorably. *Nature, 14*, Article 26133. DOI: 10.1038/s41598-024-76900-1

39. Horton, Jr. C. B., White, M. W., & Iyengar, S. S. (2023). Bias Against AI Art Can Enhance Perceptions of Human Creativity. *Nature, 13*, Article 19001. DOI: 10.1038/s41598-023-45202-3

40. Johnson, C. Y. (2024, November 14). ChatGPT Is a Poet. A New Study Shows People Prefer Its Verses. *The Washington Post.* Retrieved from https://www.washingtonpost.com/science/2024/11/14/chatgpt-ai-poetry-study-creative/

41. Shkepu, M. (2022). Alohizmy vs lohika v kontroverzi "post" ta klasyky [Alogisms vs. Logic in the Controversy of "Post" and Classics]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia, 18*, 88–97. DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.271059

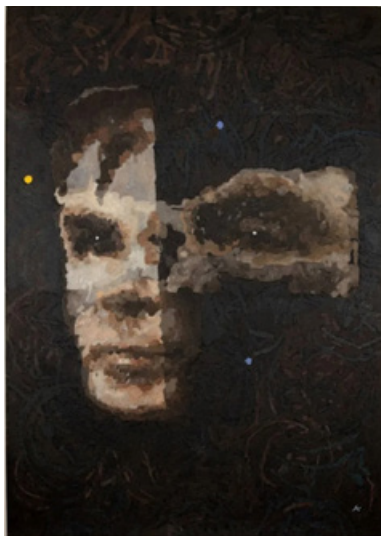


1. Helko Baran «It's about time to stop this!». Ілюстрація часопису «Тризуб» (Tryzub / Trident). Wind from Ukraine. 1926 (48). С. 11. З фондів Ukrainian Museum-Archives in Cleveland (Ohio, USA)

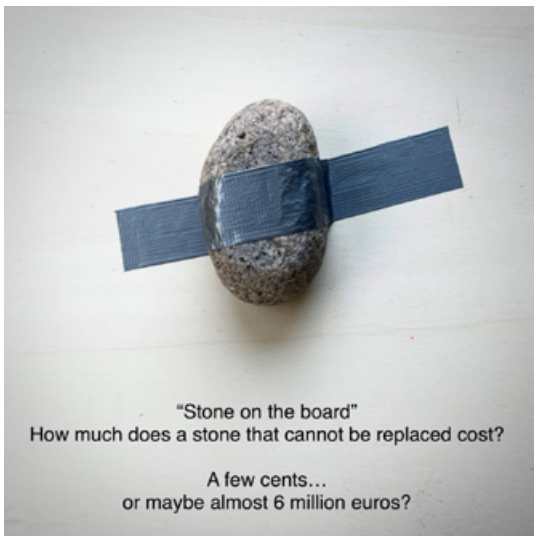
2. Катерина Косьяненко. Мамай, полотно, олія, 2024

3. Галина Вокальчук. Мамай, полотно, олія, 2023

4. Катерина Косьяненко. Паска 2022, полотно, олія, 2022



5. AI_God. Alan_Turing, 2024



6. Norbert Jäger. Stone on the Board, 2024

7. Джеф Кунс. Flag I, mylar, biaxially oriented polyethylene terephthalate, 2024

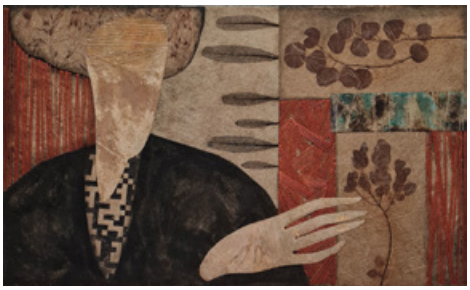
8. Ліна Кондес. Thinker (Мислитель), Бородянка. Грудень 2022 року

8-а. Ліна Кондес. Thinker, UNIT CITY. Київ, 2024

9. Олег Путрашик. Вібрації часу, метал, Львів, 2024

10. Ярослава Ткачук.
В очікуванні. Коханому. Проєкт Сад,
льон, акрил, латунь, 2024

11. Ярослава Ткачук. Проєкт Сад,
художній текстиль (фрагмент), 2024



12. Ярослава Ткачук.
Гербарій спогадів. Проєкт Сад, 2024

13. Ярослава Ткачук.
Дім. В далині. Поле. Проєкт Сад, 2024

13-а. Ярослава Ткачук.
В далині. Поле. Проєкт Сад (фрагмент), 2024

14. Ярослава Ткачук.
Зерно. Проєкт Сад, 2024

15. Ярослава Ткачук.
Хатинка. Проєкт Сад, 2024

16. Ярослава Ткачук.
Прогулянка. Проєкт Сад, 2024

16. Ярослава Ткачук.
Прогулянка. Проєкт Сад (фрагмент), 2024

MARYNA PROTAS, IGOR SAVCHUK

ARCHIVAL ART-EPISTEME OF CORDOCENTRISM VERSUS DESKILLING

Abstract. This paper explores the confrontation between two dominant paradigms in contemporary visual culture: the commodified spectacle of pan-European deskilling, characteristic of the globalized technogenic society, and the archival art episteme rooted in the archetypal cultural memory of Ukraine, particularly the concept of cordocentrism. Through a systemic-comparative critical analysis of cultural and creative strategies, the study highlights the potential of Ukraine's long-standing "philosophy of the heart" as an effective worldview model in image-making practices. This stands in stark contrast to the increasing entropy of postmodern consumerist ideology, where institutionalized mercantilism contributes to the erosion of both professional and individual consciousness—a trend reflected in the notable decline of the Flynn effect. The paper concludes that rethinking the cordocentric art episteme may offer a path to overcoming the current bifurcation of cognitive frameworks and the worldview hysteresis. This reorientation could not only address the crisis of cultural identity in Ukraine but also contribute to the broader "epistemological recalibration" of global art in the postliberal era.

Keywords: deskilling, cordocentrism, cordo-sensuality, metamodernism, modernism, postmodernism, contemporary art, epistemological recalibration

Стаття надійшла до редакції 29.10.2024.
Стаття прийнята до друку 13.11.2024.
Дата публікації: 18.11.2024.

© Марина Протас, Ігор Савчук 2024