

Марина Протас

доктор мистецтвознавства, ст. н. с.,
проф. н. с. відділу кураторської
виставкової діяльності та культурних обмінів
Інституту проблем сучасного мистецтва
НАМ України

Maryna Protas

PhD of art criticism, senior research associate,
Leading research associate
in Department of curatorial exhibition activities
and cultural exchange, Modern art research institute
of National Academy of Arts of Ukraine

protas.art@gmail.com orcid.org/0000-0001-8137-0342

GLOBAL PUBLIC ART ЯК ФАТИЧНА ІНТЕРАКЦІЯ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ

GLOBAL PUBLIC ART AS A RHATIC INTERACTION OF MULTICULTURALISM

Анотація. Від зламу міленіумів масовізацію візуальних практик, зокрема global public art, що утворився під впливом мультикультурних процесів, трактують в академічних колах і ЗМІ успіхом затвердження нової contemporary парадигми, що остаточно відмовила традиційному досвіду естетичного судження, концентруючись на rhatic-функції транснаціональних інтеракцій, підлеглих ринковій ідеології капіталу. Між тим формальне спрощення арт-вислову не є новою подією, попри те що відбувається цей процес масової дизайнізації в умовах глобальної діджиталізації і поширення маркетингових стратегій public relations в мультикультурному контексті. Подібні інверсії духовного культуротворення в суцільну матеріалістичну оптику творчого світобачення, рахуючи дескрипцію «глобально-локальних» мистецьких актів схвальними статтями заангажованих мистецтвознавців, траплялися і раніше, що знайшло віддзеркалення у важливій критичній праці Г. Фостера «Design and Crime». Втім, подібні критичні оцінки культуріндустрії замовчує, хоч теперішня криза теорії і практики увійшла в стан пролонгованого гістерезису, продукуючи масовізований фатичний продукт, тим посилюючи ентропію соціокультурних взаємин націй, і разом з тим викриваючи нежиттєздатність global public art.

Ключові слова: масова культура, масовізація, глобальне публічне мистецтво, фатична комунікація, дизайнізація, мультикультуралізм.

Постановка проблеми. Ще століття тому, досліджуючи комунікативні акти аборигенів, Б. Маліновські дійшов висновку про існування фатичної комунікації як беззмислової розмови ні про що, яка, тим не менш, є важливою у соціальному спілкуванні певних груп, оскільки підтримує питомі контактні інтеракції, що не навантажені інформаційним повідомленням [1]. У нинішніх умовах мультикультурного діалогу націй, коли економічно розвинуті країни експортують на правах м'якої сили свою культуру і мистецтво до країн менш заможних, останні культивують ту модель, здійснюючи «само-колонізацію» (Alexander Kiossev), як у випадку зі східноєвропейськими націями, які з падінням залізної завіси і руйнацією СРСР не критично адаптують західну версію contemporary art, утворюючи парадокси локально-глобального мистецтва. Адже, по-перше, в мистецтві, як в житті, «завичай не шукають справжніх джерел події, а вихоплюють найбільш яскраво представлену в даному контексті характеристику... Тому моделі минулого легко переносяться навіть на несхожі ситуації», тож візуальну яскравість історичного авангарду адепти global public art реплікують і поширюють в планетарному масштабі, причому певні запозичені патерни гіпертрофуються через стресові моменти перехідного періоду [2, с. 515, 549]. Подруге: сучасна еколінгвістика доводить: «фатика — важливий компонент комунікативної компетенції особистості», позаяк він допомагає персоні в ситуації

пресингу інформаційного шуму кризових періодів відповідати раціональному розвитку суспільства і відповідно спілкуватися з оточуючим світом на зрозумілій усім мові; але, з іншого боку, «в поєднанні фатичної та інформатики проявляється основний філософський принцип єдності протилежностей як основи розвитку», і аналіз культурно-лексичних проблем соціуму виявляє, що домінування масовізованої мови «полегшеного артизму» (Р. Барт) не сприяє розвитку, бо лише сутнісне розмаїття форм вислову «сприяє гнучкості системи комунікації в цілому: сильними є екосистеми, які найбільш різноманітні» [3, с. 125–126].

З лінгвістики дослідження фатичної функції інтеракцій переходить у царину арт-епістемології, дотичної, зокрема, візуальних практик, адже сучасний глобалізований public art адаптував метод спілкування, притаманний мережевим діджитал-контактам, уніфікуючи лексику і манеру вислову. В Україні на це звернули увагу одними з перших О. Босенко, В. Возняк, П. Дениско, М. Протас, М. Шкепу, О. Юдін. Тотальна дизайнізація творчих проектів, зокрема перетворення скульптури у суцільну умоглядну інтелегібельну конструкцію public art, що подається ЗМІ сенсаційним проривом у квазі-сучасну систему мислення, при сумлінному розгляді, опиняється банальною «франшизою» (Г. Фостер), в купі з деградацією розумових і фахових здібностей людини та її почуттів. Позитивізм думки, що відкидає ідеалістичні духовні патерни,

невідворотно впадає в гістерезис, а в регресі зацікавлена саме ринкова ідеологія культуріндустрії, бо при фатичному формотворенні сенс і екстазис мотивації створення об'єкту втрачає значення, лише форма просторової конструкції, його естетична приваблива дизайнізація має тішити зорову увагу реципієнта, викликаючи суто поверхову емоційну реакцію. Когніція в даний процес гедоністичного споглядання не включена, бо функція візуальних практик завершується на зоровому контакті. Іноді, у додаток, дизайн-об'єкту закидають концептуальну назву, спонтанно знайдену у зовнішньому інформаційному дискурсі, пропонуючи глядачеві невимушену раціо-розминку (що проф. Harry G. Frankfurt кваліфікував балаканиною «Bullshit»), але не більше: розум, як естетичний акт усвідомлення алетей, залишається не потурбованим. Відповідно, метою публікації є доведення негативного ефекту культивування досвіду public art, що поширився в глобальному масштабі, завдаючи шкоди національним культурам, українському мистецтву в тому числі, редукцією реїфікованої інструментальної свідомості; адже, попри сталу «нечутливість до попереджень з боку стадного мислення» (Г. Почепцов), єдиною альтернативою колапсації творчих практик і обслуговуючих їх заангажованих теорій, що перебувають у пролонгованій кризі, є повернення до кантівсько-гегелівських традицій, феноменології духа зокрема, як підмуру справжньої свободи мистецького вислову, дотичного розмаїття втілення трансцендентної алетей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Корисними для дослідження предмету публікації в заданому транс-дисциплінарному аспекті є праці в галузі лінгвістики, соціології, філософії, теорії культури і мистецтва, що належать вітчизняним та закордонним фахівцям. Оскільки визначений назвою статті мистецтвознавчо-аналітичний вектор не є опрацьованим на теперішній час, то подібний ракурс наукового дослідження скоріше призначений поставити цю проблему на порядок денний, аби звернути до неї увагу молодих науковців, позаяк сучасна мистецька практика оголила чимало кризових кластерів, потребуючих в умовах швидкого наближення культурного колапсу негайного критичного вивчення, а зовсім не компліментарних описів арт-проектів. На жаль, тривожні заяви на зламі міленіумів Петера Бюргера, Ганса Бельтінга, Майкла Ньюмена, Гела Фостера та інших визнаних мислителів, які попереджали, що глобалізоване сучасне мистецтво, за виразом Іхаба Хасана, «повернуло не у тій бік», так і залишилися без належної уваги: ідеологія капіталу має найпотужнішу силу монетизованого переконання, аніж то може собі дозволити здоровий розум, вкорінений в духовні джерела позачасової істини.

Виклад основного матеріалу. Як підкреслює І. Шевченко, «фатична комунікація — спілкування без повідомлення — створює комфорт в побуті і підтримує комунікацію на певній ідеологічній хвилі», але така комунікація «характеризується надмірністю і концентрацією штампів», оскільки головним тут є сам факт вислову [3, с. 119]. Надмірність цитувань і апропріацій contemporary практикою є нині нормою, що пояснює кризовий стан перехідного культуротворчого періоду до нового еволю-

ційного циклу, коли, за теорією Ф. І. Шміта, мистецтво повторює усі етапи минулого розвитку, відповідно, творчий вислів, або «кризовий текст, не знаходячи відповіді на свої питання в навколишньої дійсності, має системно (і, отже, знаково) виходити на певні праструктури, які носять набагато більш організований характер, аніж наші звичайні пояснення», при тому спрощені стратегіями масової арт-лексики домінують, бо «стресові ситуації відразу реалізують більш примітивні моделі» дій і думок [2, с. 509, 511].

У випадку візуальних практик головним є факт декларативного вислову суб'єкта public art, коли він створює уможливлені об'єкт, як, наприклад, Л. Малярєнко, яка полюбає реплікувати пастиш ланцюжкових об'ємів, іноді — квітковий елемент орнаменту, що вбудовується у простір за горизонтальним чи вертикальним вектором, — аналогічні форми вислову, майже дослівні пастиши, можна побачити в різних локальних арт-ойкуменах, наприклад, Румунії, Італії, Туреччині. Чітка геометрія «політекономії знаку» (Ж. Бодрійяр) не потребує напруження думки, як не торкається почуттів. Але зоровий акт комунікації з соціумом, підтверджений появою чергового об'єкта, формально зафіксований, і цього начебто досить: в зону публічної уваги успішно включено ім'я автора, що в перформативно-енвайронментний спосіб реалізує саморекламу творчого проекту, активно підключаючи також соціальні мережі у пошуках якомога більшої кількості «like». Безмістовна публічна інтеракція сучасного митця все більше імітує мережеві стосунки, бо «сенсом такого типу фатичної комунікації», наголошує П. Дениско, не є зміст та справжні почуття, «головне — це сам обмін текстовими повідомленнями, але як тільки ти припинив писати чи ставити лайки, то тебе для інших юзерів уже не існує»; відповідно виникає проблема, адже «комунікацію індивідів, які значно ліпше виражають себе в Інтернеті, ніж під час інтеракцій віч-на-віч, дослідники характеризують терміном "гіперперсональна комунікація"», де не нехтують сконструйованою самопрезентацією [4, с. 133]. Така самопрезентація впроваджується в арт-практику, де байдужість до проблем світу прихована актуальними назвами абстрактних об'єктів, а власне митець в арт-просторі, так само як в соціальних мережах, прагне «конструювати свою онлайн-ідентичність на власний розсуд», через що легко поширюються світом стерильні на справжні почуття, дозовано-вибіркові «чисті» інтеракції, що створюють видимість, але не є правдою, підкреслює П. Дениско. Подібна практика вигідна культуріндустрії, тим паче що абстрагованим неавангардним висловом важко виокремити конкретні емоції, когось здивувати чи образити, нейтральність зображення задовольняє усіх, хто не вимагає від мистецького твору схвилюваних почуттів і чогось глибшого за універсальну орнаментику. Втім, як у випадку з Л. Малярєнко, глядач іноді замислюється над справді чоловічою енергією, яку має докласти до виробу жінка, проте гендерна проблематика, якою надто переймається Люда, за виразом С. Жижека, завжди лише відволікає від більш глибокої суті справи, а остання міститься в підміні справжнього мистецтва фатичним висловом, редукцією псевдо-духов-

ного у фрагментарних репліках паблік-об'єктів, що байдужим інструментальним техно-висловом заповнили планетарний арт-простір. Тому, коли я обговорювала разом з колегою Олексієм Босенком черговий об'єкт О. Золотарьова чи А. Логова, він казав: дихати стало нічим, митці нафантазували собі свій штучний простір і атмосферу, де жити далі неможливо; і дійсно, найбільш чутливі митці і філософи, які не навчені адаптуватися до нелюдських техногенних умов життя, один за одним уходять за світи, пішов і Олексій 6 березня 2021 року. На великий жаль.

Між тим, про «провальний проект» реплікації спрощеної лексики історичного авангарду, неоавангарду, інформелю, контемпорарного public art, казало чимало західних аналітиків — Петер Бюргер, Ганс Бельтінг та Ганс-Магнус Енценбергер зокрема, думка яких не була почута «стадним мисленням» (Е. Бернейз). Транснаціональний арт-риннок керує мультикультурною інтеракцією, оберігаючи і культивує корисну йому інформацію та ігноруючи іншу, особливо критичну аналітику. Поворот культури на рейки ринкової ідеології обслуговує інтереси невеликої бізнес-групи, а не суспільні пріоритети націй, тому нині «Дух часу сприяє скептичному відношенню сучасної людини до власного мислення, роблячи його сприйнятливим до авторитарної істини», що увійшла у глобальний формат [5, с. 7]. Тим не менш, як справедливо підкреслював Карл Мангайм, на кризовому досвіді необхідно навчатися і робити вірні висновки, оскільки масовізація призводить до «негативної демократії», викривляючи не лише політику, а культуру і мистецтво тощо. Невипадково французький теоретик культури Поль Вірлію констатував: глобалізаційні зміни спотворюють національну та соціальну ідентичність, впливаючи на буття міст впровадженням віртуальних ілюзій на користь глобально-тоталітарних метрополій. Час в мистецтві втрачає сакральну місію, на якій наполягав В. Беньямін, і стає порожнім «світовим часом», що витискає реальність, через те простір розширюється та рветься, а в тих без'якісних розривах живе життям простіших організмів global public art, підтверджуючи правоту М. Бердяєва стосовно хтонічного варварства, що квітне в розривах культури. Справді, чим відрізняється доба давнього мистецтва, коли в печерах примітивним знаряддям креслили первісні «макарони», малювали долоні, видовбували ямки, від тих сучасних публічних акцій і симпозіумів світу, де геометричні екзерсиси виконують «пост-етнічні» (Г. Бельтінг) майстри електроінструментом? В обидвох випадках митець реплікує віртуальний «ефект реальності», хіба що тепер, в добу постправди, такі об'єкти отримують гучні фатичні назви, як от у К. Синицького «Метаморфози» (Київ, 2020) чи В. Татарського «Старий шлях» (Асуан, 2018). Втім, хто знає, можливо і давня людина називала ті «макарони» фантастично привабливо, на кшталт «Загибель Атлантиди», «Остання хвиля», «Погляд циклопа»; та навіщо ж ми плакаємо тепер власне варварство і не чуємо фахівців, які попереджають: ми «несвідомо зісковзнули від просто технології до технокультури, а потім — до догматизму тоталітарної технокультури, і зараз нас обмежують не моральні, соціальні, культурні і т. і. заборони сус-

пільства, а ми самі», ми самі заподіяли «технологічне самокаліцтво» [6, с. 217]. І подібні дистопічні жахи глобалізаційного вульгарного мультикультуралізму, що перетворюють індивідуальність на сервільний гвинтик техносистеми, декларують на світових форумах, на кшталт заяви у 2019 році Іди Аукен на Annual Meeting of the Global Future Councils of the World Economic Forum, на тлі якої колективістичні проекти більшовиків здаються милою дитячою забавою [7].

Тут можна хіба що апелювати до контраргументу ідеологу пролеткульту О. Богданову з боку Л. Троцького, який резонно заперечував колективістичному тріумфу революціонерів: будучи індустріальним важелем пролетарської свідомості, пропагандистське мистецтво нехтує індивідуальним почуттям і трансцендентними глибинами особистісного світовідчуття, відтак, в який спосіб обезкровлене мистецтво, якому байдуже до внутрішнього світу людини, планує перевиховати свідомість кожного сучасника, аби той будовав новий зовнішній світ? Внутрішня порожнеча безособистісних суб'єктів націй перетворює їх на керовану іззовні юрбу, якою легко маніпулювати. На факт генетичного зв'язку сучасних перформативних акцій public art з історичним феноменом пролеткульту серед інших звернула увагу К. Бішоп, фіксує розмаїття дефініцій візуальних практик, де, зокрема, з'явилися: «соціально заангажоване мистецтво, комунікативне мистецтво, експериментальне і діалогічне мистецтво, прибережний littoral art, інтервенційське мистецтво, participatory art, collaborative art, контекстуальне мистецтво та (останнім часом) соціальна практика» [8]. Отже, пропаганда повторює старі хиби і сьогодні, тільки тепер політику колективізації використовує ринкова культуріндустрія, поширюючи масовізовані патерни public art. Притому найсумніше те, що не абстрагована спрощена арт-лексика сама по собі нав'яже свою домінуючу позицію global public art, «це є маловірогідним для візуальних кодів культури типу живопису і т. і.», доводить Г. Почепцов [2, с. 516–517], а саме мозок людини, відкритої для меркантильної інверсії, продукує спрощену структуру, чим користується популярні форми мистецтва, зокрема попмузика, адже завдяки ритму легко маніпулює смаками і впливає на сприйняття людей. Відмова від трансцендентних рівнів мислення на користь предметних ідей зробила людство вразливим для дії ентропних енергій contemporary art. Тож не дивно, що у Замбії митці активно включилися в гру ідеології культуріндустрії, доводячи, що вони врешті увійшли в глобальний арт-простір, притому африканський концептуалізм прагне бути вільним від західно-американського впливу, хоча головними фундаторами contemporary art напрямів були у Замбії саме європейські поселенці та американські дилери. Питання в тому, що арт-лексика, структура творчого патерну сучасних візуальних практик ПАР залишається західною. Тому Andrew Mukuka Mulenga не може звільнитися від суперечливих думок, коли констатує «"global art" потребує збереження діалогічних відносин між "глобальним" та "локальним"», бо «евроцентричний і переважно формалістичний підхід до сучасного мистецтва коштував замбійським митцям міжнародної присутності» [9].

Процес злиття ринкового маркетингу та культури і мистецтва досліджував Гел Фостер, фіксуєчи тотальну дизайнізацію буття сучасника в глобалізованому місті, де мутаціям підлягає не лише архітектура, мистецтво, ужиткові практики і музейна справа, але і власне сприйняття соціумом творчих інтенцій: з розповсюдженням постфордистської економіки продукування безлічі товарів та мережі ринків «нас майже непомітно втягнуло в дію схем виробництва та споживання», де архітектура і дизайн займають домінуючу позицію, та, на жаль, критичні зауваження аналітиків соціум не бажає чути, проте, тим наполегливіше суспільство має шукати відповіді на питання, подібні цим: «В якій мірі "вибудований постмодернізмом суб'єкт" перетворився на "спроєктований суб'єкт" споживачтва? Наскільки розширився ареал повоєнного мистецтва, утворюючи адміністративний простір сучасного дизайну?», адже маніфестована свобода і незалежність опинилися ілюзією, і капітал мстить сучаснику дизайнізацією за спробу авангарда позбутися його контролю; тож як знайти правильний вихід з гістерезису в посткультурних умовах відсутності міцної критично-аналітичної парадигми і тотальної геіфікації, що викликає серед фахівців «помуру байдужість» [10, с. XIV, XV, 25]? Тим не менш, Фостер впевнений: мистецтво виправить хибні траєкторії комерціалізації і кітчевого несмаку, лише пасіонарним елітам необхідно усвідомити альтернативні до техноїдних суджень і маркетингових поглядів критичні парадигми. Якщо століття тому «антидекоративний диктат стає модерністською мантрою», то постмодернізм протиставляє авангардній боротьбі з культурою капіталу тотальну дизайнізацію і комодифікацію; «якщо перша промислова революція підготувала поле політичної економії, раціональної теорії матеріального виробництва, як це стверджував Жан Бодрійяр, то друга промислова революція, за стилем Баугауза, поширила цю "систему мінової вартості на всю царину знаків, форм та предметів ... в ім'я дизайну". За словами Бодрійяра, Баугауз сигналізував про якісний стрибок від політичної економії товару до "політичної економії знаку", де структури товару і знаку поєднувались один з одним, аби разом циркулювати єдиним цілим...»; «Баугауз переступив старі мистецькі порядки, але, роблячи це, він також пропагував новий суверенітет капіталістичного дизайну, нову політичну економію комерційного знаку», і така гібридна політекономія дизайну та арт-франшизи продукується в наш час, демонструючи вражаючий диктат культуріндустрії, а зовсім не тріумф арт-революції та її мрії про модернізацію культурно-мистецького буття суспільства [10, с. 18–19, 80].

Тож в світовому масштабі високий щабель культури замінюється поверховою дизайнізацією, керованою ринковими потребами, тому і отримуємо, за визначенням Filip Wroblewski, «The art without Art», де «принцип мистецтва ставиться під сумнів» [11]. Цікаво, що адепти візуальних практик конкурують з не-митцями при створенні перформативних акцій, що йде від авангарду, але з 1960-х дотепер non-artists — «"не-митці" змушували художника відчувати себе все більше і більше безсилим, не на часі, навіть непотрібним» (Paris Lettau),

і цю скаргу чутно не від митців традиційного естетичного судження, а саме від total artist, які не бажають ділити ринковий рейтинг з не-митцями [12]. Проте питання тут в тому, що позбавлене онтологічного виміру мистецтво залишило обрії образотворення, і в процесі дематеріалізації озброїлося реїфікованим концептуальним мисленням, а отже отримало шалену конкуренцію, бо думкою володіють усі, а contemporary art функціонує як масова культура.

До речі, Ернст ван ден Гааг, намагаючись зрозуміти, яким чином «утворився масовий ринок, на якому продають і впроваджують масову культуру?», справедливо підкреслював: «Перш за все, і покупцеві і продавцеві став не вигідний індивідуальний смак, і це різко загальмувало його розвиток»; при цьому «споживачів розглядають як безлику юрбу: ніхто не враховує смак окремої людини», а виробник, дилер чи митець фактично «вчиняють насильство над кожним», нав'язуючи продукт масового виробництва, який «не відповідає, мабуть, нічийому смаку. Звідси відчуття насильства над особистістю...»; тому позбавлені індивідуальності твори, як будь-який масовий товар, стають «позбавленими своєрідності речами, але їх прагнуть видати за щось оригінальне. Виробників і споживачів немов пропускають крізь жорна масового виробництва...» [13]. Стандартизовані митці виробляють клішований public продукт для стандартизованого споживача квазі-сучасного global art. ЗМІ, соціальні мережі, реклама допомагають масовому гіпнозу, офіційно легітимованому у якості public relations, що впровадив у соціальні комунікації Едвард Бернейз, показуючи: «різні комерційні організації отримують користь від естетики», але не всі прагнуть потворне замінити на прекрасне; між тим константою залишається той факт, що «справжнє мистецтво, як і любов, харчується почуттям», воно не прагне схвалення натовпу, бо трансцендентна істина мистецтва вимагає індивідуального над-чуттєвого сприйняття алеї, і вона поки що не для кожного, хоч кожний має право розвинутися до її сприйняття, навіть коли редуковане «масове мистецтво прагне того, аби його творіння відповідали рівню його глядача», якому байдуже, що те псевдомистецтво «вирішує хибні проблеми за допомогою штампів» [14]. Тому нехай глядач вирішує сам, чи буде він тішитися паблік-об'єктами скульптурного симпозиуму в Білій Церкві (2021), як перед тим в с. Стрілки Львівщини, та іншими contemporary презентаціями, серед яких найжахливішим конгломератом несмаку global public art є парк скульптур Айя Напи Кіпру.

Від зламу 1980–1990-х поширюється світом глобалізований арт-ринок, сервільною обслугою якого стають митці: «Вся масова арт-продукція в кінцевому рахунку відчуває людей від їх особистого досвіду і ще поглиблює їх духовну роз'єднаність... Коли людині нудно або самотньо, вона шукає притулку в масовій художній продукції. Але остання незабаром проникає в її плоть і кров, гасить її здатність сприймати життя у різноманітті; створюється ніби порочне коло наркомана», «звідси неминує виникає відчуття безплідності і безнадійності або, як самозахист, — гарячкова спрага діяльності» [13]. Молоді митці потрапляють у ту пастку, спрага

швидкої слави прискорює масовізацію творчої свідомості, при тому кожний рух і тривіальний погляд подається ними амбіційно з великим мереживним шумом, і немає часу подумати, адже треба швидко і постійно видавати на гора, бути на слуху, перед очима.

За великим рахунком, тепер не в тренді пишатися класичною освітою, а отримуючи її, молода генерація прагне увійти у комфортну зону спрощеної дизайнерської роботи з простором, через те, скажімо в галузі скульптури, сучасні митці (серед яких сьогодні як ніколи чимало аматорів і фахово-посередницьких ремісників, котрі мандрують світом, реплікуючи від симпозиуму до симпозиуму примітивну технокультуру), задовольняються фрагментами кліше поверхової дизайнізації. Внаслідок інверсійних процесів небезпечно втрачається не лише вміння трансцендентного мислення, але і професійне вміння відбору форм. Усі ці процеси культурно-мистецької ентропії деформують творчу культуру, хоч би яка філософськи обґрунтовано вони не міркували про діджиталізацію і наукові відкриття, нейрохірургію мозку чи квантову фізику. Мистецтво не може бути вичерпаним інформаційним контентом, воно потребує тонкого естетичного сприйняття світу, того екстатичного досвіду, дотичного алетейі, про який не можна вербально висловитися, лише апелювати до трансцендентного... Тому, як доводить сучасна аналітична думка, «численні актуальні проблеми contemporary art є невід'ємною частиною естетичної теорії Адорно, а його думка опиняється найбільш повчальною саме в тих моментах, що здаються найбільш проблематичними» [15], тим паче що і в гуманітарних просторах «ми несемо відповідальність за природну деградацію, знищення та виробництво величезної кількості відходів», що «також є неминучими результатами ентропії» [16]. Через те, аби цивілізаційна культура не зазнала колапсу, маємо уникати пасток реіфікації фундаментальних парадигм, а також усвідомлювати, що питання мультикультуралізму є «одним з найбільш хамелеонічних сучасних соціокультурних і політичних концептів» (Y. Jansen) [17]. Справді, досліджувати специфіку кризи теорії і практики з урахуванням позитивних і негативних оцінок різних аспектів мультикультуралізму доволі складно.

Менше з тим, Filip Wroblewski, дотримуючись жорсткої позиції у критиці посткультури, аналізує соціальні зміни в сприйнятті сучасного мистецтва і культури, «використовуючи аналогію між поняттям іконоборства, запропонованим Бруно Латуром, та ідеєю медіа-зіткнення», що демонструє конфлікт «естетики та використання формальних засобів (особливо цифрових технологій, які є основою самого існування нових медіа)». Він наголошує: іконоборчі contemporary «артефакти мають більше спільного з втаємниченим шаманізмом або хворою версією дадаїзму, ніж з конструктивними діями, які задають важливі питання про спосіб існування людини у світі», адже «інтерес до форми, технічних можливостей, параметрів — це все частини сліпого фетишизму, усамітнення навколо технологічних засобів масової інформації, у яких відсутні будь-які пізнавальні горизонти. Марний жест цієї орієнтації знаходить спосіб підтвердити себе в інституцій-

ній формі — музеєфікації. ‘...’ Ще Жан Бодрійяр вказував на підступний характер сучасного мистецтва, наголошуючи (дещо перебільшуючи), що воно змушене використовувати “невпевненість, неможливість формувати будь-яке виправдане естетичне судження, розраховуючи на недоліки тих, хто нічого з цього не розуміє, або на тих, хто ніколи не усвідомлював, що тут вже немає нічого прекрасного”. ‘...’ секулярне мистецтво ... тішить пересічних людей з поганим культурним щаблем, або взагалі не спроможних до рецепції мистецтва», котре маніфестує «самолюбство та недалекоглядний егоїзм авторів», і все це посилює ентропію мистецтва, оскільки «егалітаризм нового медіа-мистецтва дозволяє нам ігнорувати будь-яке культурне благородство, а опосередковано і вплив освіти (що раніше неможливо було не враховувати), іншими словами — символічний капітал, еквівалентний справжній культурі та її похідним» [11].

Вивчаючи парадокс асиміляції, що протистоїть розумному мультикультуралізму, професорка Амстердамського університету Йоланд Янсен (Yolande Jansen) критикує застаріле викривлене розуміння мультикультуралізму, як, скажімо, його уявляли наприкінці ХХ століття, як от Герд Бауман (Gerd Baumann), який обстоював ту думку, що «побудова “загальної громадянської культури” означає необхідність процесу культурної конвергенції, вимагаючи “асиміляції з боку всіх, особливо новачків”» [17]. Цією застарілою логікою керується у власних міркуваннях, скажімо, українська контемпорарна генерація, навіть не підозрюючи, що в ідеї «культурної конвергенції» прихована відмова від культурної пам'яті нації, що, власне, є початком її занепаду. Тож маємо поліморфну бінарність явища мультикультуралізму: секулярну практику глобалізаційної стратегії західної версії контемпорарної посткультури, що асимілюється тепер не лише економічно слабкими країнами світу, але і цілком успішними; та інтегративний конв'юв'яльний діалог націй різних релігійних вірувань, де різноманітна більшість не анігілює меншини з їх культурно-мистецькими особливостями, але збагачує власний досвід світовідчуття завдяки толерантному діалогізму.

Мультикультуралізм, за Iris Marion Young, прийнято вважати за третю хвилю революції з прав людини після рухів деколонізації та анти-дискримінаційної боротьби, що відбулись по завершенні Другої світової війни внаслідок «диференційованого громадянства» (українцям, які пережили радянські часи, доводячи власну не-другорядність, це відомо не з чуток, але тепер, згадуючи неологізм Гілроя, стосовно британського культурного занепаду, можна в рівній мірі стверджувати, що українська культура і мистецтво постраждали через «постколоніальну меланхолію» [18], коли не помітили асиміляційної підміни в теорії і практиці на користь «мультикультуралізму без культури» (Anne Phillips [19]). Тож третій рух виявився для культурно-мистецького відродження націй не зовсім лагідним, точніше конвергентним, аніж рівноправно-діалогічним конв'юв'яльним мультикультуралізмом, примушуючи національні культури мімікрувати під напрямки, що пропонували успішні країни без огляду на локальне культуротво-

рення. Пол Гілрой в цьому сенсі правий, коли стверджує, що легітимація плюрального постмодерного суспільства бере виток з колоніальної ідеології, калькуючи з минулого і культурно-політичну конфліктність питання хибного мультикультуралізму [20]. Позбавитися того негативу колоніальної логіки (як державі-донору, так і державі-жертві) можна лише шляхом сумлінного вивчення історії, колоніального періоду зокрема, при цьому обстоюючи позиції справжньої конвівіальності. Культурна конвергенція вельми небезпечна для національно-ідентичної культури і мистецтва ще й тим, що, ігноруючи справжнє діалогічне мультикультурне збалансування, вона нав'язує ентропну модель, інкорпорує її у внутрішню тканину національної культуротворчої ментальності. І такий «парадокс асиміляції» маємо виправляти, якщо не бажаємо отримати небезпечний «плюральный монокультуралізм», байдужий до культури і людини (Amartya Sen «Ідентичність та насильство: ілюзія долі») [21].

Як зазначає канадська дослідниця Снея Гунев (Sneja Gunew), згадуючи діаспору українців Канади і поширений незavidний статус співвітчизників у якості «європейських рабів» (тут про суб'єктність нації, як не прикро, зайво казати), доволі плутано-суперечливий термін «мультикультуралізм» розширюється на практичний, політично зосереджений на інкапсульованому різноманітті, хоча прихильники геополітичної згуртованості націй розуміють його концепцією гомогенності, «незважаючи на власну неоднорідність»; та критично-теоретичний, зосереджений на ідентичності, «що автоматично відновлює версію суверенного суб'єкта» в умовах тотальної моно-культурності, що в постколоніальному контексті часто ототожнюють із «Заходом», «Європою», тобто «мультикультуралізм часто сприймається як прихований засіб виявлення раціоналізованих відмінностей»: «Тож у дискусіях слід розрізняти державний мультикультуралізм, що стосується управління різноманіттям, та критичний мультикультуралізм, який використовується меншинами як важіль для аргументації участі у публічній сфері, обгрунтованою їх відмінністю» [22]. Згідно теорій, що ґрунтуються на вивченні мультикультурних політичних процесів, між тим, етнічні меншини намагаються подолати анігіляційну асиміляцію з більшістю, прагнучи не втратити ідентичність, як ісламські жінки, що не відмовилися носити хіджаб у Франції навіть перед страхом втрати освіти. Але що керує глобалізованими українськими митцями, які у своїй країні (свідомо чи ні) прагнуть асимілюватися з планетарною монокультурою, намагаючись стати успішними як західні митці, не замислюючись про втрату ідентичності нації, а також про нівелиацію загальних гуманістичних цінностей? Такий «ліберальний плюралізм», що в дійсності утворює серед мистецьких напрямів «ієрархію легітимації, засновану на пригніченні» орієнтованих на традиційно-естетичні вартості, насправді руйнує національні культури, а схвалення з боку олігархічно-державного мультикультуралізму посткультурних проявів лише свідчить про те, що саме його дії суперечать толерантному транснаціональному діалогу (Sneja Gunew). Натомість, за-

значає ця авторка, майбутнє критичного мультикультуралізму лежить у реалізації композитної «гібридності» різноманітних самоідентифікаційних інтенцій суб'єктів націй, він «може бути корисним для протидії виключній гегемонічній практиці чи закликам до ностальгічних історій у спробі повернутися до "основ"», як зачиненої національно-культурної сегрегації, що не прагне діалогу з сучасністю та іншими культурами. Тому українським митцям, що прагнуть впроваджувати парадигму global public art, так важливо розмірковувати над такими питаннями і уникати концептуальних пасток, аби культура і мистецтво нації не анігілювали і не стали «маркером непридатної культурної відмінності» в сучасних процесах толерантного мультикультуралізму. Для цього маємо розуміти нюанси цієї культурно-політичної діатриби, і не лише за критерієм етнічно-національної практики, але також в контексті духовно-гуманістичному, адже мистецтво, як і теоретичні ідеї, не створюється всякий раз «з чистого аркуша», а має діалектичну логіку еволюції [11].

Наприклад, ієрархію якості contemporary art запровадили ще в Лондоні 18 травня 1910 року, коли було засновано «The Contemporary Art Society» (CAS), мета якого визначалась опозицією застарілій вікторіанській парадигмі, популяризацією та колекціонуванням творів працюючих у теперішній час митців з оновленим світовідчуттям [23]. Втім, contemporary опозиція початку ХХ століття прагнула сутності алетей, вона не є тотожною техногенної опозиції зламу століть, бо тоді парадигмальна реформа відбувалась в полі кантівсько-гегелівської традиції, і contemporary art, що обстоював Р. Фрай, вводячи в науковий контент дефініцію «постімпресіонізм», дихало і становилося у просторі справді вільного духу, позаяк «створені задля естетичного почуття об'єкти формують естетичне судження, активують творчу свідомість, викликаючи задоволення» [24]. Але вже століття тому Фрай відчував приховану апорію між духовним і технічним: «...ми шукали критерії прекрасного, будь то мистецтво чи природа. І завжди цей пошук призводив до заплутаності суперечностей або до метафізичних ідей, надто розпливчастих, щоб бути вжитими у конкретних випадках» [24]. Через століття цей ефемерний діалог мистецтва і технологій інверсував, «підтверджуючи панування ентропії та нікчемність людського прогресу».

На щастя, сьогодні ще залишилися аналітики, в Україні і на Заході, хто вважає, посилаючись на Гегеля, що «кинути виклик цінностям — це підтвердити їх», а приховування цілеспрямованого самогубства за веселою іронією посткультури — є «атакою на саму основу духовного прогресу Заходу», між тим, «сутність духу перебуває у сфері мистецтва на перехресті поза-часовості абсолюту з недосконаlostями матеріального природного світу. Твір мистецтва, таким чином, виступає як парадоксальне одкровення вічного в потоці становлення» [16]. Сучасник має обирати між творчою свободою ринковою (фейковою) та свободою справжньою, що вкорінена в абсолютному часі і яка єдина дозволить уникнути апокаліптичний апокатастасис історії: «Саме від свобідного часу, як і його протагоністе — історії, виходить загроза застарілим

формам розвитку. Тому, грубо кажучи, тепер йде війна проти свобідного часу, який намагаються окупувати всіма доступними способами, його знищують як бур'ян, незаконний наркотик. Проте воно в своєму антагонізмі нинішньому дійсно є силою тотального руйнування. Абсолютна несумісність зі світом споживання, по суті. Знищення свобідного часу — знищення власне людського» [25].

Висновки. Отже, якщо розглядати global public art як мультикультуралістську інтеракцію, то не можна заперечувати його стратегічну роль для суспільства, як будь-якої іншої комунікації. Проте культурний консенсус можливий лише в умовах культурного розмаїття національних локальних версій, всередині яких так само існує розмаїття арт-напрямів. Вочевидь ціннісні інверсії даються націям і світу періодично з тим, аби усі могли поди-

витись свіжим поглядом на застарілі парадигми і естетичні судження та в нових умовах засвоїти позачасові гуманістичні постулати, позаяк навіть в епоху тотальної діджиталізації мистецтво залишає головним критерієм розвитку трансцендентну естетичну доктрину, як би потужно не втручався заполітизований мультикультуралізм чи агресивна глобалізація з легітимованою афазією культурної пам'яті. Невикривлений мультикультуралізм стане корисним у майбутньому духовно-вартісному мистецтві, якщо кожний митець буде цінувати індивідуальне світовідчуття і пам'ятати: «У кожної культури своя логіка, своє уявлення про світ. Те, що має значення в одній культурі, може бути несуттєвим в іншій. Тому важливо завжди з повагою дивитися на свого партнера з іншою культурою. Він дійсно інший, і це його право» [2, с. 600].

Література

1. Malinowski, B. (1999) On Phatic Communion / B. Malinowski // *The Discourse Reader*. (Ed.) A. Jaworski, N. Coupland. New York: Routledge. P. 302–305.
2. Почепцов Г. Теория коммуникации. Москва, Киев: Рефл-бук-Ваклер, 2001. 656 с.
3. Шевченко И. С. Соотношение информативной и фатической функций как проблема эколингвистики // *Когниция, коммуникация, дискурс*. 2015. № 10. С. 114–132.
4. Дениско П. В. «Чисті» відносини та нові комунікаційні технології // *Філософія та політологія в контексті сучасної культури*. 2017. Вип. 1 (16). С. 130–143.
5. Швейцер А. «Я родился в период духовного упадка человечества» / *Кризис сознания: сборник работ по философии кризиса*. Москва: Алгоритм, 2009. С. 5–11.
6. Вирилио П. Низвержение в пустоту / *Кризис сознания: сборник работ по философии кризиса*. Москва: Алгоритм, 2009. С. 205–248.
7. Mueller, Antony P. No Privacy, No Property: The World in 2030 According to the WEF // *MISES WIRE*. 12.08.2020. — URL <https://mises.org/wire/no-privacy-no-property-world-2030-according-wef>
8. Bishop, Claire. (2012) *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London, New York: Verso.
9. Mulenga, A. M. (2016) *Contemporary Zambian Art, Conceptualism and the 'Global' Art World*. — URL <https://www.academia.edu/33669997/>
10. Foster, H. (2002) *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London, New York: Verso.
11. Wroblewski, Filip. (2013) *The art without Art*. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCCCXXX. Prace Etnograficzne. Tom 41 (2). 113–119.
12. Lettau, Paris. (2016) *Artist, Non-Artist, Total Artist*. — URL <https://www.academia.edu/32132843/>
13. Хаар Э. И нет меры счастью и отчаянию нашему / *Кризис сознания: сборник работ по философии кризиса*. Москва: Алгоритм, 2009. С. 249–256.
14. Bernays, Edward L. (1928) *Propaganda*. New York: Horace Liveright. — URL <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/bernprop.html>
15. Crawford, Ryan. (2018) *Index of the Contemporary: Adorno, Art, Natural History* // *Evental Aesthetics. Aesthetic Intersections 2*. Vol. 7 (2). 32–70.
16. Mussett, Shannon. (2012) *Irony and the Work of Art: Hegelian Legacies in Robert Smithson* // *Evental Aesthetics. Vol. 1 (1) Aesthetics After Hegel*. 48–76.
17. Jansen, Y. (2013) *Secularism, Assimilation and the Crisis of Multiculturalism: French Modernist Legacies*. Amsterdam University Press.
18. Gilroy, P. (2004) *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press.
19. Phillips, A. (2007) *Multiculturalism without Culture*. Princeton: Princeton University Press.
20. Gilroy, P. (2006) *Multiculturalism and post-colonial theory* // *The Oxford Handbook of Political Theory*. Oxford: Oxford University Press. P. 656–677.
21. Sen, A. (2006) *Identity and Violence: The Illusion of Destiny*. New York: Norton & Company.
22. Gunew S. *Postcolonialism and Multiculturalism: Between Race and Ethnicity* — URL <https://faculty.arts.ubc.ca/sgunew/RACE.HTM>
23. Chilvers, I., Graves-Smith, J. (2009) *Contemporary Art Society* / *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Oxford University Press. — URL <https://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095634675>
24. Fry, R. (1920) *Vision and Design* / Roger Fry. London: Chatto & Windus. — URL <https://archive.org/details/visiondesign00fryr/mode/2up>
25. Босенко А. В. *Случайная свобода искусства / Инст. проблем совр. искусства Акад. искусств Украины*. Киев: Химджест, 2009. 584 с.

References

1. Malinowski, B. (1999) On Phatic Communion / B. Malinowski // *The Discourse Reader*. (Ed.) A. Jaworski, N. Coupland. New York: Routledge. P. 302–305.
2. Pocheptsov, G. (2001) *Teoriya kommunikatsii*. Moskva, Kiev: Refl-buk-Vakler. 656 s. [Theory of communication. Moscow, Kyiv: Refl-book-Wakler].
3. Shevchenko, I. S. (2015) Sootnoshenie informativnoy i faticheskoy funktsiy kak pro-blema ekolingvistiki // *Kognitsiya, kommunikatsiya, diskurs*. #10. S. 114–132. [The ratio of informative and phatic functions as a problem of ecolinguistics // *Cognition, communication, discourse*].
4. Denysko, P. V. (2017) "Chysti" vidnosyny ta novi komunikatsiini tekhnolohii // *Filosofia ta politolohiia v konteksti suchasnoi kultury*. Vyp. 1 (16). S. 130–143. ["Clean" relations and new communication technologies // *Philosophy and political science in the context of modern culture*].
5. Shveytser, A. (2009) «Ya rodilsya v period duhovnogo upadka chelovechestva». / *Krizis so-znaniya: sbornik rabot po filosofii krizisa*. Moskva: Algoritm. S. 5–11. ["I was born during the period of spiritual decline of humanity." / *The crisis of consciousness: a collection of works on the philosophy of crisis*. Moscow: Algorithm].
6. Virilio, P. (2009) *Nizverzhenie v pustotu*. / *Krizis soznaniya: sbornik rabot po filo-sofii krizisa*. Moskva: Algoritm. S. 205–248. [Throwing down into emptiness. / *The crisis of consciousness: a collection of works on the philosophy of crisis*. Moscow: Algorithm].
7. Mueller, Antony P. No Privacy, No Property: The World in 2030 According to the WEF // *MISES WIRE*. 12.08.2020. — URL <https://mises.org/wire/no-privacy-no-property-world-2030-according-wef>
8. Bishop, Claire. (2012) *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London, New York: Verso.
9. Mulenga, A. M. (2016) *Contemporary Zambian Art, Conceptualism and the 'Global' Art World*. URL <https://www.academia.edu/33669997/>
10. Foster, H. (2002) *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London, New York: Verso.
11. Wroblewski, Filip. (2013) *The art without Art*. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCCCXXX*. *Prace Etnograficzne*. Tom 41 (2). 113–119.
12. Lettau, Paris. (2016) *Artist, Non-Artist, Total Artist*. URL <https://www.academia.edu/32132843/>
13. Haag, E. (2009) *I net meryi schastyu i otchayaniyu nashemu* / *Krizis soznaniya: sbornik ra-bot po filosofii krizisa*. Moskva: Algoritm. S. 249–256. [And there is no measure of our happiness and despair / *The crisis of consciousness: a collection of works on the philosophy of crisis*. Moscow: Algorithm].
14. Bernays, Edward L. (1928) *Propaganda*. New York: Horace Liveright. URL <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/bernprop.html>
15. Crawford, Ryan. (2018) *Index of the Contemporary: Adorno, Art, Natural History* // *Evental Aesthetics. Aesthetic Intersections 2*. Vol. 7 (2). 32–70.
16. Mussett, Shannon. (2012) *Irony and the Work of Art: Hegelian Legacies in Robert Smithson* // *Evental Aesthetics*. Vol. 1 (1) *Aesthetics After Hegel*. 48–76.
17. Jansen, Y. (2013) *Secularism, Assimilation and the Crisis of Multiculturalism: French Modernist Legacies*. Amsterdam University Press.
18. Gilroy, P. (2004) *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press.
19. Phillips, A. (2007) *Multiculturalism without Culture*. Princeton: Princeton University Press.
20. Gilroy, P. (2006) *Multiculturalism and post-colonial theory* // *The Oxford Handbook of Political Theory*. Oxford: Oxford University Press. P. 656–677.
21. Sen, A. (2006) *Identity and Violence: The Illusion of Destiny*. New York: Norton & Company.
22. Gunew S. *Postcolonialism and Multiculturalism: Between Race and Ethnicity*. URL <https://faculty.arts.ubc.ca/sgunew/RACE.HTM>
23. Chilvers, I., Graves-Smith, J. (2009) *Contemporary Art Society* / *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Oxford University Press. URL <https://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095634675>
24. Fry, R. (1920) *Vision and Design* / Roger Fry. London: Chatto & Windus. URL <https://archive.org/details/visiondesign00fryr/mode/2up>
25. Bosenko A. V. (2009) *Sluchaynaya svoboda iskusstva* / *Inst. problem sovr. iskusstva Akad. iskusstv Ukrainyi*. Kiev: Himdzhest. 584 s. [Accidental freedom of art / *Institute of Contemporary Art Problems of the Academy of Arts of Ukraine*. Kyiv: Himjest].

Протас М. Global Public Art как фатическая интеракция мультикультурализма

От рубежа миллениумов массовизация визуальных практик, в частности global public art, утвердившегося под влиянием мультикультурных процессов, трактуют в академических кругах и СМИ успешным распространением новой contemporary парадигмы, отказавшей традиционному опыту эстетического суждения, сконцентрировавшись на phatic-функции транснациональных интеракций, подчиненных рыночной идеологии капитала. Между тем, формальное упрощение арт-лексики не является новым событием, несмотря на то что происходит этот процесс массовой дизайнизации в условиях глобальной дигитализации и распространения маркетинговых стратегий public relations в мультикультурном контексте. Подобные инверсии духовного культурного созидания в сплошь материалистическую оптику творческого мировоззрения, включая дескрипцию «глобально-локальных» художественных актов комплементарными статьями ангажированных искусствоведов, случались и раньше, что нашло отражение в серьезном критическом труде Х. Фостера «Design and Crime». Впрочем, подобные критические оценки культуриндустрии замалчивает, хотя нынешний кризис теории и практики вошел в состояние пролонгированного гистерезиса, продуцируя массовизованный фатический продукт, тем усиливая энтропию социокультурных отношений наций, и вместе с тем дезавуируя нежизнеспособность global public art.

Ключевые слова: массовая культура, массовая, глобальное публичное искусство, фатическая коммуникация, дизайнизация, мультикультурализм.

Protas M. Global Public Art as a Phatic Interaction of Multiculturalism

From the break of the millennium, the massification of visual practices, in particular global public art, formed under the influence of multicultural processes, has been interpreted in academic circles and by the media as the success of the paradigm of contemporary art, which finally abandoned the traditional experience of aesthetic judgment, focusing instead on a phatic function of transnational interactions dependent on the market ideology of capital. Meanwhile, the formal simplification of art expression is not a new event, despite the fact that this process of mass designisation is taking place in the context of global digitalization and dissemination of public relations marketing strategies in a multicultural context. Similar inversions of spiritual culture-creating into the completely materialist optics of the creative worldview — if we consider the description of “global-local” art acts in endearing articles by engaged art critics — have occurred before, which is reflected in Foster’s important critical work *Design and Crime*. However, such critical assessments are silenced by the cultural industry, although the current crisis of theory and practice has entered a state of prolonged hysteresis, producing a massified phatic product and, in such a way, increasing the entropy of socio-cultural relations of nations, and at the same time exposing the inviability of global public art.

Keywords: mass culture, massification, global public art, phatic communication, design, multiculturalism.

Стаття надійшла до редакції 14.08.2021