

Міжнародна асоціація критиків мистецтва (АІСА) та Україна

МАРИНА ПРОТАС

Україна долучилася до представницької організації АІСА (UNESCO) 20 вересня 1997 р., пройшовши до цієї офіційної дати народження української секції організаційно складний підготовчий шлях. Олександр Касіянович Федорук, на той час заступник директора ІМФЕ НАНУ та голова Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей при Кабміні України, який особисто входив уже до лав АІСА, не залишав мрії створити в Україні гідну секцію, що об'єднала б кращих фахівців з усіх регіонів. У 1994–1995 рр. він зацікавив цим проектом М.Протас, відповідно доручивши їй консультуватися із штаб-квартирою АІСА в Парижі задля розробки Статуту української секції, збору потрібних документів та заяв стосовно кожної кандидатури до майбутнього активу секції¹. Після неймовірно складних приготувань (чілні труднощі ми мали через брак належної технічної бази мобільного зв'язку як з Парижем, так і з окремими кандидатами, з котрими спілкувалися за допомогою звичайного поштового зв'язку) та доставки до паризького головного офісу АІСА всього пакету документів наше питання було включено до порядку денного XXXI Генеральної асамблеї АІСА, що проводилася

в Дубліні й учасники якої шляхом таємного голосування та поіменного розгляду кожного з українських претендентів на чолі з першим президентом нашої секції О.Федоруком дійшли остаточного узгодженого вердикту: вважати новоутворену українську секцію ще одним членом Міжнародної асоціації (разом з нами були затверджені секції в Зімбабве, Нігерії, Південно-Карибському регіоні тощо). Втім, щоб стати активним її членом, українська секція мусила знайти в собі сили не лише витратитися на юридичне оформлення власної недержавної громадської організації, а й щороку сплачувати валютою членські внески та відправляти їх до головного офісу Асоціації в Парижі. Все це відбувалося попри тодішні вкрай скрутні соціально-економічні умови існування в пострадянському суспільстві, коли ми ще не одержували в повному обсязі й учасно заробітної платні, а мистецько-інтелектуальна еліта перебувала у стані фізичного та духовного колапсу. Три роки боротьби за життя української секції на рівні ідеї не минули марно. По-перше, Париж у особі Генерального секретаря Марі-Клоді Вольф і тодішнього Президента Кім Левін, з якими ми постійно листувалися, зглянувся на наше становище і попервах “пробачив”

борг секції. По-друге, після переобрання наша секція поповнилася новими членами старого активу². Саме другому складові секції з новообраним президентом О.Лагутенко, генеральним секретарем З.Чегусовою і трежерер О.Зікєєвою вдалося з великими зусиллями затвердити юридичне існування української АІСА, що стало другою датою нашого народження. Про роботу української секції, про її численні заходи та акції буде повідомлено окремою статтею³, а тепер варто б висвітлити маловідомі факти, зокрема функції, історію виникнення та культуротворчі можливості АІСА в цілому⁴.

АІСА була заснована протягом двох засідань у Парижі 1948–1949 рр. на самому початку становлення UNESCO як його специфічна мистецька гілка — недержавна міжнародна і надзвичайно впливова організація. Цей факт можна вважати дарунком долі, адже сприятливі для цього умови існували надзвичайно коротку мить — між завершенням Другої світової та початком Холодної війни, коли, на думку членів АІСА, світ насолоджувався міжнародним ідеалізмом. Усю другу половину ХХ ст. АІСА гідно виконувала свою місію, а її загони поповнилися від кількох перших подвижників до чотирьох тисяч висококваліфікованих професіоналів у 76 національних секціях по всьому світу, зусилля яких об'єднав мистецький часопис АІСА «Art Planet», заснований на зламі ХХ–ХХІ століть. Ув інформаційному суспільстві, яке відчуло, що світ став водночас малим і безмежним, АІСА також змінилася, ставши гнучкішою та мобільнішою: завдяки високим технологіям ми можемо споглядати, які питання вирішують митці й критики в різних країнах різних континентів, але національні питання кожної секції АІСА як уособлення UNESCO нашаровуються і підпадають під дію процесів світової глобалізації, утримуючи загальнокультурні й мистецькі проблеми в рамках транснаціонального різнобічного розгляду. Україна справді може пишатися тим, що знайшла можливість приєднатися до такої міжнародної структури. Як наголошувала Кім

Левін на святковій паризькій зустрічі 1999 р.: «За минулі 50 років АІСА виконувала головну роль у формуванні мистецтвознавчої спільноти, ініціюючи дискусії між ними, стимулюючи інтелектуальний обмін та культурну кооперацію в регіональних та міжнародних форматах. АІСА забезпечує інформацію, експертизу, контакти, знаходячи різні моделі професійної практики. Щорічні Міжнародні конгреси формують у всьому світі взаємоусвідомлення результатів досліджень як мистецьких явищ, так і теоретичних роздумів, пропонуючи представникам різних культур естетико-культурні перспективи розвитку з погляду членів АІСА інших регіонів й тим розширюючи наше знання культури та мистецтва. АІСА добре організує регіональні й міжнародні симпозиуми, тематичні дискусії, семінари не лише з освітньо-виховною метою, а й з метою формування у її членів активної громадської позиції. ...Щоправда, художня критика, хай би скільки вона доводила власну корисну необхідність і просто привабливість із різних точок зору, не завжди цінується самими митцями. Це професія відлюдників й одинаків, де кращі йдуть складними ландшафтами міждисциплінарних досліджень, кризь терени літератури, історії, соціології, психології, культурології... Це важливо особливо тепер, коли технологія розвивається з різкою швидкістю у нових сферах віртуальної образотворчості та візуальної інформації. ...Історичне значення АІСА важко переоцінити. Протягом "холодної війни" АІСА грала головну роль у культурному житті наших колег за "залізною завісою". Коли Радянський Союз розпався, нові секції АІСА виникли в Росії, Казахстані, Узбекистані, інших нових незалежних країнах. Коли Сараєво перебувало в тяжких політичних обставинах, Адміністративний Консиліум зміг зібрати благодійні внески членів секцій, щоб хутко забезпечити вельми важливу моральну та фінансову допомогу 12 членам боснійської секції АІСА в Сараєво. Суттєву підтримку в цьому виявив мій попередник — экс-президент Д.Лінгардт, який не лише контролював усі ці процеси початку 1990-х, а й

надзвичайно ефективно допомагав формуванню нових секцій в Африці та будь-якому іншому місці планети. На порозі вступу в ХХІ ст. наша організація є так само здоровою й життєздатною, попри суттєве скорочення фінансової допомоги з боку UNESCO. АІСА стала ще демократичнішою, географічно більш розширеною, ніж раніше, вона глибше використовує всі можливості для проведення під час Форумів насичених інтелектуальних дискусій і створення мережі заходів задля культурного взаємообміну та пошуку різних моделей професійної практики”.

Отже, АІСА визначає і вирішує колегіальними зусиллями фундаментальні та конкретні проблеми розвитку й трансформації культури і мистецтва в сучасних умовах. Особливість цієї організації полягає в її інтеграційних методах вивчення та впливу на культуротворчу ситуацію. Міжнародна АІСА генерує в інформаційній базі даних безліч науково-аналітичних і практичних аспектів аналізу та оцінки сучасного процесу еволюції культури й мистецтва завдяки власній міжнаціональній структурі, а також традиції щороку влаштовувати Генеральні асамблеї та Конгреси в різних геокультурних регіонах світу (напр., 1966 — Прага, 1975 — Варшава, 1988 — Буенос-Айрес, 1989 — Тбілісі, 1995 — Макао).

Якщо ми розглянемо мапу світу, то побачимо, що на початок ХХІ ст. АІСА вже має розвинуту інфраструктуру. Щоправда, національні секції підлягають диференціації згідно з їхньою активністю і в плані регулярного сплачування внесків, і в плані реально-го впливу на формування мистецької ситуації в країні та світі. Так, секції мають 4 категорії. *Активні* — США, Канади, Японії, Росії, Бразилії, Австралії, Єгипту, Сенегалу та майже всіх європейських країн, серед яких і Україна. Далі йдуть: *називні* секції (Зімбабве, Філіппіни, Нігерія, Перу, Куба тощо); *вільні* секції (Бенін, Пакистан, Тайвань, Білорусь, Панама, Сирія); секції, що *формуються* (Туреччина, Алжир, ЮАР, Марокко).

Кількісний порівняльний аналіз формату активу нашої секції з її 10 членами та активу

інших секцій світу дає цікаві статистичні спостереження. Статус української секції, якщо зіставити її з групою країн Середнього Сходу й Азії, наближується до секцій Гонконгу (7 чол.), Ізраїлю (12), Казахстану (11), Лівану (6), Узбекистану (14). Серед секцій Африканського континенту, де найчисельнішою є Єгипетська (22 чол.), а малочисельною — Сенегальська (5), українська секція дотична за статусом до секцій Конго (8) та Кот-Дівуару (10). Серед двох континентів Америки ми можемо змагатися лише з південними колегами з Чилі (11), Парагваю (9), Уругваю (16) (хоча мистецтвознавчими гігантами тут є Колумбія — 117 і Бразилія — 115). Щодо північної частини, то тут найменшою є секція Канади (49), а лідерство тримає США (411), щоправда, на цих теренах ми можемо у близькому майбутньому посперечатися з Мексикою (19) та Гаїті (22). Врешті, на тлі Європи, де лідерство належить Іспанії (338) та Франції (323), ми відчуваємо паритет лише з секціями Люксембургу (6), Боснії і Герцеговини (13). Втім, згадаймо, що нашу країну, котра географічно обіймає більшу територію ніж Франція, чисельно обійшли секції Естонії (25), Литви (24), Словаччини (28), Болгарії (23), Македонії (20). Отже, ми усвідомлюємо нашу молодість і бачимо, що нам є куди зростати і за чисельним показником, і за показником впливовості на культурно-мистецьку погоду в країні. Ми можемо також варіювати і змінювати категорії секції. Скажімо, практика доводить, що в певній країні, згідно з можливостями і бажаннями членів секції, структура її подрібнюється на кілька категорій. Так, у Німеччині діють вільна секція (21) та активна (159); в Бельгії до вільної входить лише 1 людина, а 123 — до активної; в Австрії, відповідно, 1 й 77; у Хорватії — 1 і 49; Ізраїлі — 1 і 12. А найбільша в АІСА вільна секція — на Тайвані (103 чол.).

Для України знайомство з АІСА розпочалося завдяки дружнім стосункам, передусім з польськими колегами, частково — з угорськими, румунськими й чехословацькими. Однак саме польська секція АІСА, заснована

1955 р. і прикріплена до Державного інституту мистецтв Польської Академії наук на чолі з проф. Ю. Старжинські, тривалий час слугувала для “просунутих” українців — ідеологічно не заангажованих фахівців (теоретиків, істориків, критиків, митців) — своєрідним віконцем у європейське життя, даючи змогу бачити сучасні культурно-мистецькі явища, читати, розмірковувати про них. Радянська секція була створена пізніше — 1976 р., на чолі з Владиславою Яворською, і працювала секція у Москві під егідою СХ СРСР. Проте якраз польська секція мала більшу свободу в усьому східноєвропейському регіоні, а отже, саме Польща приймала і 1960, і 1975 р. Міжнародні конгреси АІСА. Чимало сприяв процесові інформаційної дифузії між Сходом та Заходом особисто Міжнародний президент АІСА Різард Станіславські, який протягом 1966–1991 рр. обіймав посаду директора Музею сучасного мистецтва в Лодзі й поєднував професійну діяльність із дипломатичним уникненням ідеологічно-політичних та економічних перепон, захищаючи і пропагуючи найпрогресивніші тенденції польського мистецтва, красномовним свідченням чого став його видовищний проект «Еурога-Еурога» в Бонні 1994 р. Отже, АІСА була надійним містком, що об'єднував мистецькі кола поза руйнівними діями “холодної війни”, причому ініціативні заходи уживали не лише відрізані від демократичної спільноти регіони за “залізною завісою”. Показовими щодо цього є вчинки одного з видатних міжнародних критиків, членів АІСА — П'єра Рестані. 1960 року, коли вийшов Маніфест організації «Le Nouveau Realisme» і коли Міжнародний конгрес проходив у Польщі, він примудрився обійти понад 20 майстерень польських митців, пропагуючи новітні культурно-мистецькі принципи. Так само він товаришував із багатьма чехословацькими митцями, задовольняючи їхню інформаційну жагу, що спричинило коротку пору культурного ренесансу, зафіксовану Міжнародним конгресом АІСА в Празі 1966 р., після чого настали часи жорсткої реакції 1968 р. Утім,

події протистояння двох культурних моделей — демократичної і тоталітарної — мали наслідки не лише на теренах радянських держав, але віддзеркалилися й на покращенні структурно-організаційних зв'язків міжнародної організації АІСА. Зокрема від 1965 р. стали гармонійнішими стосунки критиків, кураторів і митців, та зрештою сучасне мистецтво увірвалося до консервативних зал багатьох європейських музеїв, що усвідомили нерозривний зв'язок історичного минулого й сучасності, зокрема в аспекті ще однієї можливості ефективно впливати на формування культури та мистецтва майбутнього. (До речі, відчинення дверей музеїв для сучасного мистецтва значно підвищило щорічний показник відвідувачів).

Немає потреби говорити, що дія секцій на радянських територіях контролювалася і обмежувалася Міністерствами культури та органами безпеки, надто ж стосовно валютних членських внесків (за збереження валюти за радянським судочинством громадянин підпадав під дію статті Карного кодексу), через що про прийом нових членів секцій не можна було й думати, їхня кількість була строго фіксованою і заміни вважалися припустимими лише в тому разі, коли помирав один із членів АІСА. Втім, тоталітарна система і демократичні принципи АІСА постійно змагалися. Тому час від часу секції АІСА опинялися, особливо в про-радянській Польщі, на правах нелегальних об'єднань, що нібито пропагують підпільне мистецтво, і тоді контакти з європейськими колегами завмирили. На щастя, демократичні засади міжнародної організації завжди рятували колег, дозволяючи іншим секціям визволяти їх зі складних ситуацій. Так, скажімо, в період воєнного стану у Польщі борг польської секції виплачувала західнонімецька секція. Так само в період формування в Україні національної секції экс-президент польської секції АІСА Анда Ротенберг, з якою особисто спілкувався О. Федорук, виявляла щире співчуття і піклування протягом усього складного етапу нашого становлення. Проте

на той час ми не були самотніми у прагненні до європейських шляхів, адже, за свідченням А.Ротенберг, з історико-символічним падінням Берлінського муру 1989 р. ситуація в Центральній та Східній Європі радикально змінилася: якщо близько 30 років загальною кількістю секцій тут постійно трималася цифри 7, то відтепер на пострадянських теренах починали формуватися численні нові секції незалежних країн. Більш того, президент секції здобуває, згідно зі Статутом, реальний статус недержавної посади, що час від часу переобирається, адже за радянських часів президент міг залишатися на посаді 20–30 років незмінно (навіть у Польщі). І вже самий 1989 рік увійшов до історії АІСА як сенсаційний через те, що Міжнародний конгрес відбувся у Тбілісі, і там з інтригуючою доповіддю виступав молодий московський критик О.Якимович, що розглянув сучасне радянське мистецтво крізь складну драматургію теорії катастроф. Апеляція художньої критики до сучасних фізико-математичних теорій та природничо-наукового опису світу стало однією з головних прикмет нового етапу в історії мистецтвознавчої думки, що розпочався із завершенням постмодерністської фази культурно-мистецького буття. Підтвердженням цього можуть бути цікаві дослідження Рене Бергера, зокрема стаття зі збірки АІСА «*La Critique d'art au tournant du siècle?*», де з мистецтвознавчих позицій автор аналізує сучасну культурну ситуацію, але використовує для цього наукові моделі теорії катастроф і синергетики з усім багатющим спектром специфічного термінологічного апарату: розвиток науки змінює наше уявлення про світ, відтак сучасні наукові теорії впливають і на виникнення нових форм творчості в світовому культурно-мистецькому просторі, теорії та практиці зокрема. Приємно зазначити, що Україна суттєво не відстає від європейських колег, і саме члени української секції АІСА опрацьовують таку специфічну галузь мистецтвознавчої теорії, як континуальне мистецтвознавство, де за допомогою моделей точних наук та філософії констру-

юється теоретико-експериментальна модель розвитку сучасної культурно-мистецької практики у просторах міждисциплінарних природничо-наукових досліджень⁵.

Практично кожний Конгрес, на думку Генрі-Мейріка Хагеса, так чи інак під час своєї роботи порушує базове питання: усі естетичні проблеми трансформуються врешті-решт у проблеми етичні й філософські, а ми повертаємося до загальних питань нашого світу, про який на якусь мить забули. Про взаємини арт-критики й етики говорять численні доповідачі Конгресів. Так, Джон Пітер Нільсон, один із засновників часопису «*Art Planet*», непокоїться через постійну залежність критиків від арт-ринку: критик одержує платню від лобювання й популяризації того чи того проекту, митця, мистецького напряму і може легко зрадити високі ідеали, істину, власні принципи задля матеріального зиску. Кеті Діпвелл із британської секції стурбована не менш етичними питаннями, але під кутом помилкових тверджень, нібито мистецька критика 1990-х належить минулому, оскільки сучасні мистецькі процеси не потребують її «реакційно-ретроградного» піклування, критика не потрібна взагалі, адже тепер митцем та критиком може стати будь-хто, і кожний проект має право на існування, незалежно від етичних суспільних настання та еволюційних законів культурно-мистецького розвитку.

Норвезький критик Одун Екхофф добачає в усіх цих питаннях наслідки постмодерністського дискурсу 1980–1990-х рр., коли мистецтво, критика і суспільна етика здобули певну незалежну автономію, але не стали такими насправді. Одун підкреслює: «Коли народжувалась АІСА, світ розв'язував проблему примирення воєнних противників осі «Схід–Захід». Сьогодні ця вісь ускладнюється важким доповненням осі «Північ–Південь». Глобалізація мистецтва і культури являє собою всеохопну тему, що зацікавлює мистецтвознавців, критиків, кураторів як на індивідуальному рівні їхніх інтересів, так і у форматі міжнародних семінарів, конгресів. Важливим викликом художній критиці сьо-

годні є проблема різноманітних культурних контекстів, але вона становить лише малу частку більш глобального питання в контексті цілісного лабіринту візуальних різноманітностей та засобів вираження. До того ж існує інший аспект — дезінтеграція предметної специфіки мистецтва в цілому. Художня критика змушена знаходити часто нові дефініції, мовні конструкції, адекватні концепціям творів, мистецьким явищам. В цьому плані судити мистецтво дуже важко. Адже вельми часто мистецтвознавець поринає у глибини семіотичного поля з різними контекстами значень, порівнюючи ті й ті твори, але на фундаментальному узагальнювальному рівні висновків він залишається поверховим та безпорадним. Такої долі не уникають ані куратори, ні критики”.

Члени АІСА погоджуються з думкою Одуна Екхоффа, підтверджуючи, що численні митці й критики часто уникають питання етики, ховаючись у затінку ідеї творчої автономії, свободи, незалежності. Ця поширена тактика у всьому світі не оприявнює суті питання. Ми дискутуємо про критерії оцінок, рівні професійного мистецтвознавчого аналізу, ми визначаємо суспільно-історичний контекст мистецьких явищ та мистецької критики, але ми відкидаємо соціологічні й морально-етичні аспекти, скажімо, поняття “художнього смаку”. А отже, ми уникаємо вирішення таких питань, як етика в сучасному мистецтві та морально-філософські імперативи критики, а це — реально наявні важливі питання. Отож Одуна вважає: “Поки що не ясно, яким чином нам слід формувати певні базові цінності. Але інтегральність художньої критики є саме такою цінністю, яку слід обстоювати. Я вірю, що вона витримає численні випробування із зовнішнього боку самостійної дисципліни етики, і ми відтак уникаємо поганої етики, а разом із цим — уникаємо перебільшеного акцентування етики в самому мистецтві, оскільки це, як відомо, робить художню критику вельми нудною”.

Утім, коли питання етики подано з погляду духовно-традиційного досвіду національ-

ної культури, яким не має права нехтувати представник цієї культури, такий ракурс етико-культурологічних питань стає вельми інтригуючим. Особливо для українських фахівців, котрі протягом п’ятнадцяти років державної незалежності намагаються з’ясувати закони співвідношення традиційної базової культури нації з її новітнім культуротворчим досвідом. Тому нам дуже цікава думка інших колег, скажімо, Анжеліки Баумер, з якою ми знаходимо багато спільних точок зору на етико-культурологічні теми. На Міжнародних конгресах АІСА вона порушила низку важливих питань, пов’язаних із цією загальною проблемою, надто в контексті культурної та субкультурної американо-європейської експансії: “Як тільки митець у Єгипті, Арабських Еміратах, Індії чи Австралії забуває про власне культурне коріння і, зачарований Європою й США, імітує їхній мистецько-культурний досвід, він одразу ж утрачає свій культурний фон та зв’язок з духовними традиціями власного середовища. Західноєвропейський стиль не є винятковим, в еволюції мистецтва є безліч унікальних шляхів, котрі й цінні власним різноманіттям інтелектуальних, емоційно-чуттєвих способів художнього виразу. Відтак члени АІСА зобов’язані пояснювати митцям з Африки, Азії, мусульманських чи буддистських країн їхню культурно-мистецьку цінність та унікальність, оберігаючи від європейської одержимості й пресингу та повертаючи їхню увагу до власного коріння і тем, до традиційних архетипів культуротворення. Це наш моральний обов’язок, як я його розумію”. Зі свого боку можемо підкріпити таку позицію колеги тезою М.Гайдеггера, який нагадував, відроджуючи Платонове тлумачення ідеї архетипу, що коріння чисельності заховано в первинній єдності структури, але конче слід пам’ятати: лише внутрішня незалежність від технічних засобів, речей та відкритість до таємних глибинних змістів буття, що їх дає базова традиційна культура, обіцяє нам новий надійний ґрунт для культурного розвитку в техногенному суспільстві і навіть дасть змогу повернути

старий ґрунт в іншому обличчі, який допоможе принести добрі плоди на віки вічні⁶. Відтак АІСА вимагає від мистецтвознавчої спільноти активної громадянської позиції й усвідомлення того, що художня критика не може вичерпуватися лише деклараціями та описанням певних явищ. А.Баумер підкреслює розширене розуміння мети та дій АІСА, зокрема в етичних питаннях: “Добра художня критика супроводжує візуальне мистецтво, виявляючи адекватну чуттєву рефлексію, інтелектуальну герменевтику, адже реальність нині така, що мистецтво просякнута інтелектуально-філософськими конструкціями. Проте художній критик водночас відповідає за свої духовні ідеали та інтелектуально-чуттєві інтенції... Глобалізація світових форм мистецького вираження призвела не лише до неймовірного збільшення інформаційних потоків, а й до ускладнення еволюційного шляху власне культури та мистецтва, вимагаючи від нас пришвидшення активності й зростання рівня як політичної, так і фахової діяльності, з урахуванням правильно обраного вектора етичного реагування, відповідно до загально-гуманістичного морального імперативу. Ми відповідаємо і за наше мистецтво, і за митців, і за культурологічне тло в цілому, і за способи художнього самовираження кожного окремого митця”. Таким чином художній критик сьогодні відчуває себе лише ланкою, але надзвичайно важливою, унікальною ланкою в мегагігантській родині культурно-мистецької галузі людської діяльності.

Підсумовуючи суспільне становище, професійний рівень і стан художньої критики на зламі ХХ–ХХІ ст., Кім Левін зауважувала: “Сьогодні, коли світ буквально бомбардується образами й різноманітними зображеннями, роль критика як інтерпретатора нових видів візуальної інформації як ніколи є суттєвою і необхідною. Відтак АІСА розробляє нову стратегію керування, більш мобільну й чуйну до вимог кожного її члена. Реструктуризація активує потужний потенціал взаємодії, таланту і майстерності всіх секцій АІСА. Як заохочувальний стимул, ми вирішили, що кожен

з 9 віце-президентів міжнародного активу АІСА буде отримувати винагороду за видатні проекти, публікації, інші дії, спрямовані на розвиток секцій, захист професійних і авторських правових питань та ін. Із цієї ж такою метою були активовані ті положення Статуту, що працювали не в повній мірі, зокрема розпочала успішно працювати Комісія фінансового нагляду, відроджено благодійний сектор діяльності АІСА...”

Для України ближчими й актуальнішими є й інші фундаментальні питання, що їх ставлять на конгресах, як, наприклад, у Японії 1998 р., де обговорювалася тема радикальних змін у культурі та мистецтві зламу ХХ–ХХІ ст., зокрема пошуки новітньої парадигми культуротворення, визначення особливостей часових співвідносин традиційних моделей із новими формами існування культури й мистецтва. Так, у доповіді японського колеги Фуміо Нанджо, автора відомого каталогу «Trans-Culture», виданого у Венеції 1995 р., йшлося про часові нюанси герменевтики традиції та сучасне визначення поняття “нова ідентичність”, що дуже важливо для незахідних країн. Він вважає за необхідне, аби традиційні культури відходили від позицій герметизму національної специфіки у бік транскультурного розвитку, коли сенс і красу мистецького досвіду певного культурного регіону розкривають перед іншими суспільствами, а не тримають у стані історико-культурної недоторканності. Тобто національна ідея в контексті сучасної культурної тотожності модифікується у часі, зміщуючи акцент із відмінностей на загальногуманістичний сенс, що об’єднує і збагачує народи, а не роз’єднує їх. Сучасна художня критика повинна дуже толерантно зберігати цей делікатний баланс двох моделей розвитку національних культур — етно-традиційної та нової національної ідентичності. Відповідно й вирішувати питання музеєфікації сучасного мистецтва, що для Японії з її великою кількістю музеїв залишається проблематичним, бо лишень одиниці профільно експонують сучасні проекти митців, де простір не має меж. Навіть коли 1995 р. в Токіо Нанджо ок-

ремим проектом зібрав усесвітньо відомих (від 1960-х років) митців Японії, їхні твори не були придбані музеями. До речі, сам Нанджо був здивований, побачивши, що ця тема його наукових досліджень зачіпає професійні інтереси багатьох фахівців Європи й Америки. Дійсно, сучасність трансформувала поняття публічного мистецтва, як воно сприймалося ще протягом ХХ ст. Адже змінилися самі стосунки між суспільством та мистецтвом. Проте Нанджо впевнений: нам конче треба знати, яке мистецтво продукується і яке є корисним для суспільного майбутнього за умови збереження демократичних засад суспільного розвитку та природної еволюції культурно-мистецького доробку. Для цього як мінімум мусимо визначитися з певними питаннями: чи існують фіксовані об'єктивні оціночні критерії в сучасному мистецтві та культурі? Чи є якість демократизму сучасного мистецтва водночас і показником його внутрішньої фахової якості як мистецтва? Адже тут завжди дається взнаки певний зазор між двома цими векторами. Чи можливо його ліквідувати на даному етапі розвитку демократичного суспільства? Відповіді на ці запитання завжди варіюються в різних країнах та суспільствах. Чи є то наслідком питання національної ідентичності, або ми маємо справу з фундаментальною проблемою, що чекає на власне розв'язання?

Окремою підтемою в цій низці проблем є проблема нових технологій та дематеріалізації мистецтва, отже, якою є взаємодія Інтернету й мистецтва? Це питання набрало потужності десь 1995 року, коли в світовому мистецтві затвердили свої позиції новітні технології, а нова форма комунікації відкрила нові шляхи розвитку візуального мистецтва.

Критики тоді визнали, що хоч би як ми ставилися до таких форм мистецтва, але технології впливають на наш світогляд та бачення Всесвіту, трансформуючи психологію творчості й формулюючи нову й ґрунтовну проблему. Інтернет забезпечує й насичує новий віртуальний простір публічного мистецтва, але й одночасно нагадує нам про старі питання авторських прав, про існування секретних інформацій або сексуальних табу, про обов'язок триматися моральних стандартів суспільства так само, як і стандартів нової всесвітньої культури, що функціонує в транснаціональному інформаційному полі, враховуючи аспект національної ідентичності. Численні східні фахівці доходять спільного висновку: азійські держави, де тотальна технологічна модернізація розвинулася дещо із запізненням, порівняно до західних країн, поки не визначили міру співвідношення плюсів і мінусів цієї події, однаково переживаючи наслідки двох її полюсів. Обговорюючи весь корпус питань, пов'язаних із цією складною темою, члени АІСА на конгресі в Японії 1998 р. дійшли такого висновку: в кожній культурі поняття "ідентичність", "публічність", "технології", "мистецтво" та ін. мають власне змістове наповнення, тому нам слід урахувувати цей факт і навчатися розуміти один одного з позицій нового глобального бачення, не зациклюючись на вузько національній специфіці особистісного бачення світу та його проблем. Міжнародні конгреси АІСА покликані створювати вже тепер загальне підґрунтя глобальної культури світу майбутнього, уникнути якої не зможе жодна національна спільнота, але кожна з них буде формувати її і впливати на цей колегіальний процес культуротворення нового всесвітнього формату буття нашої цивілізації.

- ¹ До першого складу активу секції входили: О. Федорук — президент, М. Протас — генеральний секретар, Е. Димшиць, І. Дуда, В. Ханко, М. Селівачов, В. Маліна, В. Откович, О. Тарасенко, М. Фіголь; до другого складу, затвердженого 2000 р., після переобрання: О. Лагутенко — президент, О. Федорук, М. Протас — віце-президенти, З. Чегусова — генеральний секретар, О. Зікеєва — трежерє, а також: Е. Димшиць, Т. Лі, Д. Клочко, С. Яринич. Згодом замість О. Овчаренка та М. Селівачова, що вийшли з активу, були прийняті за яви і наразі погоджується з Міжнародним конгресом кооптування в українську секцію О. Роготченко, О. Голубця та С. Рибалко. З 19 листопада 2005 р. новим президентом секції обрано З. Чегусову.
- ² Докладніше про організаційні особливості становлення української секції АІСА див.: Чегусова З. АІСА обирає нового президента // Українське мистецтво. — 2003. — Число 1. — С. 73–75; Протас М. Нові можливості культурно-мистецького діалогу // Образотворче мистецтво. — 2001. — № 1. — С. 72. Також мала місце публікація Ольги Лагутенко про АІСА у журналі «Галерея».
- ³ За останні п'ять років членами секції було написано кілька монографій (Е. Димшиць, З. Чегусова, Д. Клочко, С. Яринич), проведено зустрічі з відомими мистецтвознавцями світу (Маркаде, Якимович), влаштовуються щорічні культурологічні конференції спільно з «Новим Акрополем» України та ін.
- ⁴ У статті використано матеріали збірки: Histoires de 50 and de l'Association Internationale des Critiques d'Art/AICA (Histories of 50 years of the International Association of Art Critics/AICA). Paris: AICA press, 1999. — 191 p.
- ⁵ Протас М. Континуальне мистецтвознавство і візуальні практики; Протас М., Лоссовський Є. Аспекти сучасної культурно-мистецької практики у просторі міждисциплінарних природничо-наукових досліджень // Сучасне мистецтво: Наук. зб. — Вип. 1. — К., 2004. — С. 51–69, 97–116. А також: Протас М. Время, не отбрасывающее тени, — эталон культуры становления // Пространство и время: физическое, психологическое, мифологическое: Сб. тр. III Междунар. конф. — М., 2005. — С. 133–146.
- ⁶ Хайдеггер М. Бытие и время. — М.: Ad Marginem, 1997. — § 63. — С. 208. Його ж: Отрешенность // Философия [CD-Энциклопедия]. — Папка 313.