

## АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КРИТИКИ

Як зазначала англійський теоретик мистецтва Іріт Рогофф: «Мені видається, що буквально за короткий проміжок часу ми зуміли перейти від критичності до критики, а потім до того, що сьогодні називається критицизмом. Таким чином, ми проминули три стадії: критичність лає за помилки і формує думки відповідно до ціннісних критеріїв; критика надає засадничі передумови, що дозволяють виробити бездоганну логіку переконання; а критицизм говорить з умовних позицій сьогодишньої залученості» [1].

З позиції системного аналізу художня критика, кажучи мовою соціокультурної аналітики П'єра Бурд'є, належить відразу декільком полям, за допомогою яких долається розрив між макро- і мікроаналізом соціальних реалій. По-перше, загальному полю культурного виробництва, по-друге, вужчому полю системи сучасного мистецтва, по-третє, власному полю художньої критики [2, 208].

Посередником між мистецтвом і широкою аудиторією виступає арт-журналістика. Це — надбання загального поля культурного виробництва.

Виникнення власного поля арт-критики завдячує утворенню системи сучасного мистецтва. Саме виникнення автономної системи сучасного мистецтва і породило спеціалізовану арт-критику, розраховану не стільки на загальну компетенцію публіки, скільки на професіоналів. При цьому, що особливо важливо, діагностичні описи, аналітика і інтерпретація почали виступати потужними конституючими принципами самих художніх процесів.

Визначальними характеристиками нашого сьогодишнього існування сучасного мистецтва в Україні є 1) відсутність його зв'язку з освітою, 2) відсутність інфраструктури, 3) його маргінальність у державі, 4) перебування у зоні «поза дискурсом», адже українське мистецтво виключене з національної культурної політики. Саме про це були зняті авторські документальні фільми «Реальний майстер-клас» [126, 66] та «Музей» [127, 55]. Як зазначала Оксана Забужко у фільмі: «Митець в повному праві від лиця народу і історії вимагати від держави, котра, зрештою, є не чим іншим, як інституціями професійного менеджменту, тієї культурної політики, котра забезпечувала би елементарну прохідність голосу. Бо без підтримання інфраструктури цієї трансмісії, ніколи не буде нарощеного культурного гумусу. Ми задля цього утримуємо Міністерство Культури». Сучасне мистецтво сьогодні знаходиться у повній залежності від комерційної репрезентації. Сучасне мистецтво не належить суспільству — свідченням належності стали б музей сучасного мистецтва, центр(и) сучасного мистецтва, медіа центр(и), фінансовані з податків громадян.

Роль сучасної арт-критики помітно міняється від вимог сцени. Так, критика всередині системи сучасного мистецтва виступає як практична теорія мистецтва, що є основним механізмом конструювання образів, понять і термінологічного інструментарію. Критика створює конструкти — тобто ментальні фіксації спостереженої суті, на зразок елементарних частинок у фізиці, генів в біології, психологічних типів або типів суспільних структур.

Мистецтво повинне існувати не для музеїв і ділерів, а для напрацювання та артикуляції нового модуса «емансипованої чуттєвості». Музеї та мистецькі інституції повинні були б функціонувати як сховища і лабораторії для естетичного дослідження світу, в той час як більшість цих установ у всьому світі займаються пропагандою товарного фетишизму і сервільного знання.

Межі проблемного поля, значущість в нім тих або інших практик і артефактів у нас найчастіше визначаються не арт-критикою, а журналістами. В результаті художні процеси, які вимагають спеціального опрацювання, спеціальних навичок, знання історії мистецтва і кваліфікованого знайомства з новітніми тенденціями, відразу ж втягуються в обмін новин макросередовища і канонізуються без будь-якої експертизи. І це при тому, що мікросередовище найчастіше замінюється «тусівкою» — середовищем кланових пріоритетів. Дехто з молодшого покоління прийшов в арт-критику не через проблематику сучасного мистецтва, але через індустрію мас-медіа і молодіжний стиль життя, стиль яппі, або маргінальний стиль, з іншим — визначенням культурних домінант, що породжують цей стиль і його апологетику в арт-світі. В результаті домінантми художньої критики стали загальнокультурні кліше, що замінили професійну аргументацію.

Та все ж: відмінність між арт-журналістикою, залежною від редакційної політики, особистого положення і використовуваних мас-медійних засобів, з їх критеріями рейтингу, злободенності, сенсаційності, і роботою арт-критика над спеціалізованими текстами зовсім не припускає непереборної стіни, а навпаки. Євген Барабанов вважає найбільш хворобливим розрив між арт-критикою та мистецтвознавством [3].

Мистецтвознавство вбачається академічною дисципліною, украй віддаленою від актуальної проблематики сучасного мистецтва. Мистецтвознавча термінологія нашої науки про сучасне мистецтво і досі позбавлена чіткості, а класифікація художніх напрямів — системності і ясності.

Тією ж підпорядкованістю навіюванням культури пояснюються і спроби художньої критики сховатися у філософській культурології, що здатні викликати інфляцію символічного капіталу: зовсім не всі міркування про культуру можуть бути перенесені на мистецтво. Двадцять років після буяння постструктуралізму, претензії на всеіальність постструктуралістської логіки здаються наївними. Сучасне мистецтво все рідше потребує теоретичних аналогій, тим більше таких віддалених, як Соссюр або Фуко, Дерріда, Бодрійяр, які розробили поняття постмодернізму та виділили 4 основних вектори розвитку суспільного життя в період постіндустріалізму: агностицизм, прагматизм (критерій інтелекту — успіх, тому вираз успіху — це багатство), еклетицизм та анархо-демократизм. Не кажучи вже про те, що в більшості випадків міркування філософів про мистецтво неадекватні із-за повної некомпетентності в галузі конкретної візуальної практики.

Інша утопія — утопія есеїстики. Її витоки — к'єркегорівська теорія, згідно якої критик виступає носієм безлічі різних точок зору. І дійсно, есе представляє предмет з багатьох сторін, але відмовляється приймати його повністю. Адже предмет, охоплений повністю, кажучи словами Роберта Музіля, «втрачає свій об'єм і зменшується в понятті» [4, 12].

Також нещодавно, під впливом семіології 70-х і нового прочитання Бахтіна, бачення тексту як матриці цитат, де кожен знак виводить кудись за межі тексту і, зв'язуючи текст буквально з усім, зрівнює «високе» і «низьке» [5, 131], — здавалося, відкрило перед арт-критикою безмежні перспективи. Та ні семіотика, ні структуралізм не є мистецтвознавчою дисципліною, а лише наукою про знаки, процедури естетичної диференціації та ієрархізації виглядають ілюзорно. Мистецтво не зводиться до знаків культури; навпаки, воно нав'язує їй власні правила, власні образи виробництва, сприйняття, оцінок, диференціацій. І чи має право арт-критика нехтувати ними? Те ж питання і до постструктуралістської схеми аналізу тексту.

Мені видається, сьогодні важливіше звернутися до такого відповідального поняття як позиції критика. Мова не про «позиціонування» — це маркетинговий, ринковий термін, — але про особисту актуалізацію початкового значення латинського *positio*. Зрозуміло, критик вільний брати участь і в товарному обміні, і у видовищі, і в новинному, і в будь-якому іншому, зокрема методологічному. Питання лише в тому, які саме сенси і цінності він обмінює.

У нинішній ситуації критика не стільки «не виконує», скільки не може виконати призначеної їй конституюючої ролі в системі сучасного мистецтва. Її доля — бути «товарним виробництвом» на фабриках новин, реклами, «тіару», ну і як же критик може виконувати іншу функцію, якщо він виступає одночасно арт-дилером для певної групи художників? Критика виявляється глобальною дрібнобуржуазною версією, що транслює код обслуговування не художника, а капіталу. Справа також в тому факті, що перемагає конкретна ідеологія, орієнтація і система цінностей, а також настроєва хвиля (як то смаки пана Пінчука, у центрі якого не місце саме актуальним медіа українських митців: інсталяції, відео, медіа арту, *public art(y)* і т.і). По суті, весь останній період мистецьке середовище переживає розквіт буржуазної складової, культивуючи гламур та розважальність. Завдяки тому ж пану Пінчуку, українські багачі, від політиків і чиновників до великих підприємців і персонажів «світських хронік», усвідомили, що в акті долучення до сучасного мистецтва є момент престижу, момент отримання нового статусу, а воно — відмінний шанс капіталізувати свою репутацію, і саме на службі дим процесам прийшла арт-критика. До речі, саме соціо-економічні передбачення Гі Дебора [6, 12], подані в його книзі «Суспільство спектаклю» (1967), екранізовані в однойменному фільмі 1973 року, і потім, вже з гіркою свідомістю безперечної правоти підтверджені в «Коментарі до Суспільства спектаклю» 1988 років, послужили відправним поштовхом для впевненої експансії поля професійного застосування кар'єрних амбіцій сучасного критика. Адже воно виявилось тією видовищною, масовою і цинічно буфонадною моделлю соціального існування, що представляла Дебору відразливу і закономірною гіпертрофією капіталістичної «імперії знаків». Згідно Дебору, в забезпеченому і пересиченому суспільстві споживання місце товару, що фетишизується, займає ілюзія, що продається і купується. Чому вся політика, економіка, мистецтво перетворюються у театралізовані видовища, що задаються символічною режисурою капіталу (що не ослабляє, а, навпаки, підсилює тиск постійної експлуатації). У цьому ракурсі інтелектуальне поле виявляється рафінованою формою видовища, що перебуває в безупинному налагодженні й оновленні зв'язків з політико-економічними контекстами.

Культура, яка культивується як творче переписування світу, доступна сьогодні абсолютній меншості, оскільки для більшості вже базова освіта ніяк не пов'язана з придбанням критичного знання, а тільки з надією «приспосуватися».

В той час як позиція, озвучена німецьким критиком Ізабель Грав, полягає в тому, що ми повинні зрозуміти, «наскільки новий дух капіталізму здатен поглинути інфраструктуру художнього середовища (якої, варто додати, у нас ніколи так і не було створено) з її пошуковими проектами, груповою роботою, комунікативністю і персональними ініціативами» [7]. А думка, що відстоюється віденським філософом Геральдом Ранігом,

редактором мережевого журналу «Трансверсал», зводиться до того, що критика повинна займатися виробництвом Істини (за М.Фуко) в режимі відстоювання можливості іншої моделі колективного самоврядування і одиничної суб'єктивності тієї, що розташовується не між старомодними пенатами і фейковою агорою торгового центру, а у сфері «публічності» інтелектуальної праці, де ідеологія стає власною продуктивною силою [8].

Як і політика, сучасне мистецтво завжди стикалося з викликом: ідентифікувати свої «прогресивні» і «консервативні» тенденції, зайняти якусь реляційну політичну позицію у своєму відносно автономному культурному полі, розірвати цю саму відносну автономію або ж наполягати на ній, рівняючись на ті сили, які панують в полі реальної політики. Впродовж ХХ століття ці спроби ствердити концепт «лівого» грали визначальну роль у формуванні художніх концепцій модернізму, з раннях 1920-х аж до 1960-х. В кінці 1960-х на Заході до цієї змішаної констеляції додався підйом визвольної, позапарламентської політики і одночасний розквіт консолідованої корпоративної культури: як радикальне мистецтво пізніх 1960-х, так і метаіронічний неодадаїзм поп-арту несли на собі ознаку колишніх «лівих» проєктів, але кінець кінцем обидві тенденції були засновані на деконструкції самого поняття художнього твору як твору політично відповідального суб'єкта. В цьому сенсі вони передбачили ту саму ерозію політичної структури модерна як такої. Можна послатися також на 52-у Венеційську бієнале, у якій її куратор Роберт Сторр досить чітко артикулював головну тенденцію — сучасне мистецтво має дистанціюватися від функції декорування суспільного простору, воно все більше набуває соціальної відповідальності, і на зміну постмодерністській парадигмі «мистецтва про мистецтво» прийшла модель «мистецтва про життя».

Щоб критика знайшла свою істину, теорія повинна вибратися з-під теплої і затишної ковдри власної автономії і перетворитися на практику.

1. Rogoff I. Moore Street lending library — 55 Moore Street, second floor. — Dublin.: Circa Issue 115, Spring 2006. [WWW документ]. — Доступний з: [http://www.recirca.com/backissues/c115/p61\\_63.shtml](http://www.recirca.com/backissues/c115/p61_63.shtml).

2. Бурд'є П. Начала. — М., 1994.

3. Барабанов Е. Об актуальности. — «Арт-азбука». [WWW документ]. — Доступний з: <http://azbuka.gif.ru/critics/actuality>.

4. Musil R. Ueber die Dummheit. Выступление 1937 года отдельным изданием. Alexander Verlag Berlin 1999. — Р. 12.

5. Бахтин М. Человек в мире слова. — М., 1995.

6. Ги Дебор Э. Общество спектакля. — М., 2000. — С. 94.

7. Graw I. Der letzte Schrei Über modelförmige Kunst und kunstförmige Mode, «Text zur Kunst» Issue Nr. 56 / Decem-ber. — 2004, [WWW документ]. — Доступний з: <http://www.textezurkunst.de/56/der-letzte-schrei/>.

8. Raunig G. Transversal Multitudes, 09. — 2002, [WWW документ]. — Доступний з: <http://eipcp.net/transver-sal/0303/raunig/en>.

**Анотація:** Допис розглядає характеристики нашого сьогодишнього існування сучасного мистецтва в Україні та проблеми сучасної художньої критики, актуалізуючи поняття особистої позиції критика в процесі вироблення критичного знання.

**Ключові слова:** Критика, системний аналіз, соціокультурна аналітика, поле культурного виробництва, культурна політика, комерційна репрезентація, термінологічний інструментарій, конструкти, сервільне знання, символічний капітал, позиція критика, інтелектуальне поле, переписування світу, критичне знання.

**Анотація:** Стаття розглядає характеристики нашого сьогодишнього існування сучасного мистецтва в Україні та проблеми сучасної художньої критики, актуалізуючи поняття особистої позиції критика в процесі вироблення критичного знання.

**Ключевые слова:** Критика, системный анализ, социокультурная аналитика, поле культурного производства, культурная политика, коммерческая репрезентация, терминологический инструментариий, конструкты, сервисное знание, символический капитал, позиция критика, интеллектуальное поле, переписывание мира, критическое знание.

**Summary:** An article examines the character of nowadays contemporary art existence in Ukraine and problems of art criticism, actualizing the concept of the critic's personal position in the process of critical knowledge production.

**Keywords:** Criticism, system analysis, socio-cultural analytics, field of cultural production, cultural policy, commercial representation, terminology tools, constructs, service knowledges, symbolic capital, position of critic, intellectual field, reappropriation of the world, critical knowledge.