

**“НІЧОГО НОВОГО”: ЩЕ РАЗ ПРО НЕМОЖЛИВІСТЬ ГЛОБАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА
(коментарі до “Короткої книжки про мистецтво” Дани Арнольд)**

Ілля Левченко

***‘Nothing New’: once again about the impossibility of a global history of art
(comments on Dana Arnold's ‘A Short Book About Art’)***

Illia Levchenko

I started this text as a review of another ‘short history of art’ that I came across. ‘A Short Book About Art’, written by the British art historian Dana Arnold, is a great example of the popularization and practical application of new approaches to art history. Among them are sociology, psychology of art, political iconology, gender art history and more. The researcher set an ambitious goal. The work is dedicated to finding common threads that connect the art of different geographical areas and demonstrate that the art of any period works in a similar way. We are talking, as we see, about the global history of the arts. This story should cover all regions and give a balanced representation of the cultures / arts of the different regions. However, the noble goal, as a careful reading of the work showed, not only did not solve the problem, but also exacerbated it. Non-European art is almost ignored. In addition, the researcher builds a typical pro-Western narrative, where, however, the progressive approach is replaced by values. If progressivism was the ‘dark side of modernity’, the ‘value approach’ involves the consideration of non-European art exclusively from the perspective of Occidental values. Non-European art enters the narrative of global art history through hybridization due to glocalization. At the same time, the glocalization of art occurs in two ways. The first of them is passive. The projective vision of the researcher formed by Western values simply does not notice and does not anticipate any difference between the ‘other’. Because of this, neither the ‘other’ nor its differences fall into the field of study. The second way of glocalization is active. It involves the relocation and recontextualization of culture. It is about moving culture in a familiar, acceptable to the researcher context (most often it is the morphology of art, topic or phenomenology). Both options for glocalization involve the implementation of an exclusion strategy, which makes it impossible to talk about global art history. Global art history is possible only as a result of non-trivial decolonial optics. However, decolonization as a postmodern project contradicts the modern idea of ‘short history’ and centrifugal narrative.

Key words: *global history, globalization, glocalization, art history, phenomenology, morphology of art, ideology, aesthetics, art, work of art.*

Неакадемічна історія мистецтв

Перш за все – чому виникла необхідність писати огляд на неакадемічну, популярну працю з історії мистецтва, яка не має навіть текстових посилань?

По-перше, не слід забувати, що частина знакових для дисципліни книжок і були оформлені в повноцінну книжку постфактум (перед тим це був курс лекцій чи короткі

нотатки, писані хаотично та навіть телевізійні передачі, оформлені згодом у текст). Мене теж завжди дратувало, що читаючи Макса Дворжака, Джона Берджера чи Кеннета Кларка не завжди є посилання, однак це вимога формату.

По-друге, швидкість і кількість інформації, що сьогодні з'являється та циркулює, унеможлиблює адекватне її опрацювання. Останнім часом “короткі” історії стали надзвичайно популярними. Їх присвячують різним напрямками: коротка історія держави чи світу назагал, коротка історія мистецтва (фотографії, кіно, живопису) чи коротка історія мистецтв і т.ін. Узначенення історії, формування ключових напрямів, стилів, дат, художників, як це не дивно, розвивається в умовах перманентної критики просвітницького проєкту та культури значення.

Попри це, такі короткі розвідки завдяки доступності мови викладення, змісту, максимально спрощеному матеріальному досвіду читання водночас формують та віддзеркалюють основні парадигми розвитку дисципліни на поточний момент. Для аналізу я обрав книжку Дани Арнольд із комерційно вигідною назвою “Коротка книжка про мистецтво”, уперше надруковану *Tate Publishing* 2015 року. Як і годиться, треба сказати декілька слів про авторку.

Дана Арнольд (нар. 1961 р.) – професорка історії мистецтв Університету Східної Англії (University of East Anglia), запрошена лекторка декількох університетів світу. Хоч в CV вона пише, що її фокус дослідницької роботи зміщений на історію архітектури, урбанізм та культуральну історію, визначити поле роботи Дани Арнольд геть нелегко. Наукометричні бази даних переповнені її текстами про архітектуру, історіографію історії мистецтв, contemporary art, мистецтво Грузії, британську естетику і навіть африканське мистецтво. Словом, для спеціаліста настільки “широкого профілю” узагальнена книжка про історію мистецтва є справді чудовим форматом, у межах якого можна застосувати теоретичні й фактологічні знання.

Для більш детального аналізу пропоную синопсично окреслити, яку мету ставить перед собою дослідниця: “Моя мета – описати тут інший погляд, який не пов’язує мистецтво з часом. Під цим я розумію те, як нам показано фізичні об’єкти і як ми подаємо їх глядачам” (Арнольд 2022, с. 15). Ця тектонічна мета зумовлює структуру книжки, об’єднану тематичними блоками: “Споглядання”, “Матеріали”, “Розум”, “Відданість”, “Влада”, “Стать”.

Критика хронологічного підходу пов’язана з просвітницьким прогресивізмом, який у свою чергу тягне за собою маніпулятивне використання владних ресурсів та вибудовування строгої ієрархії – жанрів, стилів, статі митця. Крім цього, ієрархія стосується цілих регіонів. Власне, усі вони, крім Західної Європи, опиняються поза прогресом, а “ціну”, значення їхньої культури вимірюють залежно від впливу приналежності, впливу, зв’язку з європейським мистецтвом. Неєвропейська культура через це тривалий час залишалася лише етнографічним матеріалом для дослідників.

Глобальна історія мистецтв: черговий fail

I mean to suggest is just that where writing on art has become intensive, it has done so under the diffused influence of Western art history.

James Elkins, *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*, p. 22

Те, що деколонізація історії мистецтв є одним із завдань, Арнольд чітко розуміє та артикулює: “Мої думки підкажуть, як можна водночас дивитися на твори мистецтва різних частин світу. Так ми зможемо відійти від різноманітних наративів, де мистецтво культур поза

межами заходу розглядається за західними стандартами” (Арнольд 2022, с. 11). Проте більш нахабної окцидентальної історії під гаслами деколонізації, ніж запропонована Арнольд, важко уявити.

Почнемо з квантитативного виміру: в ілюстраціях книжки 5 робіт “східних” проти 50 творів західного мистецтва.

Крім цього, якщо розглянути підписи до цих ілюстрацій, то і тут бачимо типопо західний погляд. Скажімо, коли мова йде про османську кахлю XVI ст., то її підписано: “Османська блакитна кахля. Бл. 1530-1540”. Коли ж так само ідеться про грецький вазопис, то кілік підписано так: “Вазописець. Кілік. Бл. 460-50 рр. до н.е.” Навіть коли зв’язок творця і твору був такою мірою далекий, що імена відсутні, авторка вказує на цей зв’язок, посилює його. Арнольд показує цим, що твір мистецтва на Заході – це не абстрактна промислова річ, а цілком унікальний об’єкт ручної роботи. Більше за те, “західний” автор-творець у Арнольд зберігає роль візіонера. Девід Гокні написав подружній портрет містера і місіс Кларк і Персі – “фігури, розділені вікном, натякають на те, що стосунки триватимуть недовго, – і це виявилось правдою” (Арнольд 2022, с. 112).

Тепер до більш суттєвого. Відмова від лінійної історії, хронологічного розміщення відомостей у книжці є лише задекларованими. В останньому розділі, де Арнольд застосовує інструментарій гендерної історії мистецтв та прагне підважити канон, є такі слова: “Авжеж, в історії немає нічого нового” (Арнольд 2022, с. 181). Це ключовий момент суперечності між заявленою метою та наявним викладом історії мистецтва. Морфологія може бути не лише формально-стилістичною, а й феноменологічною та ідейною, тому портрет подружжя Арнольфіні Яна ван Ейка стоїть поряд із “Портретом Містера і Місс Ендрюс” Томаса Гейнсборо, а вірш, написаний у човні на річці Ву, авторства Мі Фу – із “Літо: номер 9А” Джексона Поллока.

Справа в тому, що в усіх тематичних блоках книжки авторка відштовхується від проблематики окцидентальної історії. Фактично, маємо просту морфологію мистецтва, ґрунтовний початок якої означив своєю діяльністю Абі Варбург. Проте в Абі Варбурга історія мистецтва має виразно динамічний (можливо, апріорно дискурсивний) потенціал, у той час як в Дани Арнольд мистецтво перебуває в закритому просторі, де вже все наявне й може лише проявлятися. Це вихід із прогресивістського підходу до історії мистецтва, де є спрямований кудись рух. Закритий простір, цілісний і повний, однак позбавлений структури. На жаль, структурування є ще одним поверненням до композиційного історіописання. Це повернення до наративу з неодмінним відсіканням усього “непотрібного” та спробую формування універсальних правил, які (не)свідомо є винятково колонізаторськими.



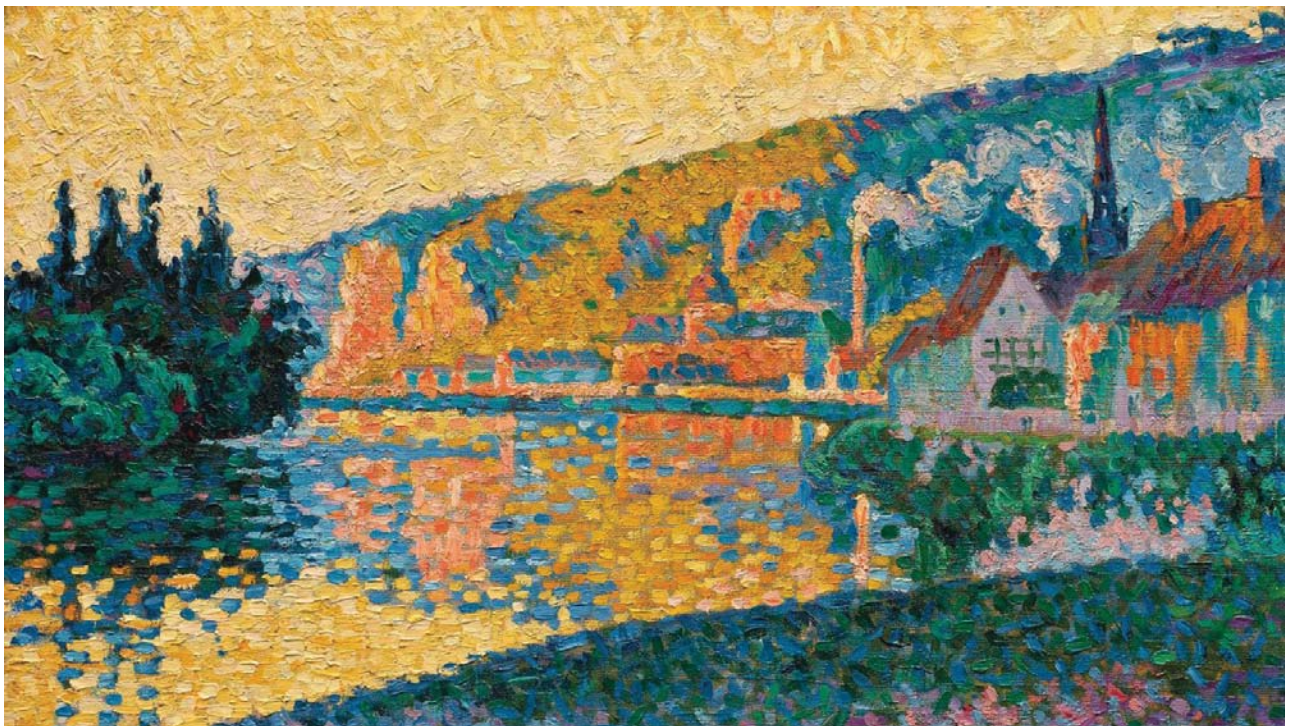
Ил. 1. Абі Варбург. *Bilderatlas Mnemosyne*. 2020. Фото Silke Briel.

Я умисне не вдаюся до всіх прикладів, які наводить Арнольд. Кожен із них можна розглянути як приклад ригідного колоніального типу бачення. Його квінтесенцією є прикінцеве слово авторки, де та зазначає: “Я дивилася переважно на західне мистецтво, досліджуючи при цьому точки перетину й контрасти з іншими об’єктами мистецтва по всьому світу” (Арнольд 2022, с. 184). Таким чином, неєвропейське мистецтво опинилося в “Короткій книжці” тільки через його зв’язок, дотичність, реальну чи проективну подібність до високого європейського мистецтва.

Феноменологія мистецтва та наше бачення

Як ви пам’ятаєте, Дана Арнольд прагне показати емоційний зв’язок глядача із твором мистецтва, тому тут я зосереджуся саме на цьому. В Арнольд “чуттєве”, як це не дивно, разуче пов’язане з історією. Під історією йдеться водночас про декілька її рівнів.

Перший із них – емпіричний. Реальний досвід дозволяє нам не бачити, а впізнавати образ. Ідеться про вже згадане узначення мистецтва, коли когнітивне переважає над естетичним. Про обличчя “Дівчини на дивані” Берті Морізо Арнольд пише: “Мазки фарби лише натякають, і ми мусимо задіяти уяву та “поєднати крапки”, щоб завершити картину” (Арнольд 2022, с. 15). Мистецтво постає партисипативним феномен, який у різний спосіб залучає глядача до співдії.



Іл. 2. Поль Сіньяк. *Soleil couchant (Les Andelys. Sunset)*. 1886. Приватна колекція.

Другий вимір історії тут полягає в тому, як вона впорядковує візуальний досвід. Це безпосередньо впливає на спосіб бачення. Берджер у “*Ways of seen*” наводить приклад “Пшеничного поля з круками” (“*Korenveld met kraaien*”) (Берджер 2020). Він пропонує поглянути на роботу. Потім додає, що це останній твір Ван Гога перед смертю. Після контекстуалізації Берджер пропонує порівняти досвід бачення. Естетичне і когнітивне у Арнольд завжди перебуває в опозиції одне до одного, адже перше ґрунтується на вербальному обґрунтування (логіка), друге – на відчуттях (естетика).



Іл. 3. Вінсент Ван Гог. Пшеничне поле з круками. 1890. Музей Ван Гога, Амстердам.

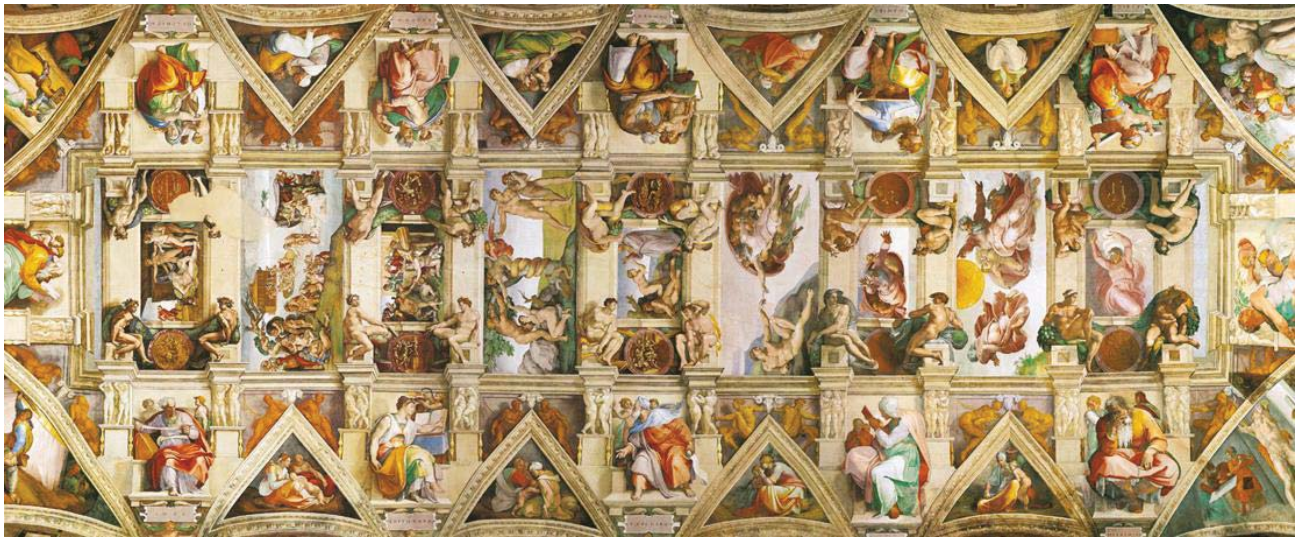
Естетизація мистецтва відбувається за рахунок розширення категорії прекрасного. “Шок від нового зникає” (Арнольд 2022, с. 79), а мистецтво, що могло самопозиціонуватися через розрив із естетичним, стає його частиною. Арнольд згадує про ліжко Трейсі Емін, акул Дам’єна Герста, інсталяції Ентоні Каро. Однак скандальність митців; шок, який викликають їхні роботи, є частиною комерційної машини. Арнольд, як англієць, найчастіше апелює до британської історії мистецтв, та згадує виставку Молодих Британських художників (Young British Artists). Унаслідок фурору після виставки “Sensation”, яка відбувалася 1995 р. у Королівській академії, “монетарна цінність творів мистецтва дуже зросла” (Арнольд 2022, с. 84). Наскрізне розсіювання, дифузія різних контекстів унеможливлює пошуки кордонів твору, чітку демаркацію соціального, культурного чи будь-якого іншого контексту мистецтва. Це стає зрозумілим після того, як ми намагаємося перейти від розмов Жака Дерріда про власний, автономний “код” мистецтва до конкретних кейсів (Derrida 1987). “Зовнішнє” роботи (рама, підпис, пошкодження, інвентарний номер і т.д.) виявляється абсолютно невіддільним від “внутрішнього” (фундаментальної природи, естетики).

Естетизація відбувається з твором після того, як ми оточуємо його риторикою та логікою історичного процесу: “Коли ми міркуємо про мистецтво, для нас важливо те, що краса, яку пробуджує твір мистецтва, не є об’єктом сама по собі. Натомість це процес упорядкування – прийняття твору мистецтва як об’єкта, що перевищує будь-яке емпіричне уявлення про себе” (Арнольд 2022, с. 88).

Таким чином, естетика перетворюється на машину “прийняття” твору. Здається, що таке прийняття знищує сам твір як оригінальний трансгресивний об’єкт. Естетична виробнича сила в Теодора Адорно є седиментом соціальних процесів (Адорно 2002, 15), тому художні твори є “безвіконними монадами”, що завжди зображують те, чим вони не є. Соціальна природа мистецтва здійснює вторгнення й перемагає мистецьку автономію, яка продовжує жевріти та перманентно прагне до контрастності.

Третій вимір історії тут – матеріальний контекст, у який релокалізовано твір: наративні іконостаси перетворені на портативний живопис; те, що колись слугувало частиною цілого. Фрагмент великої частини твору перетворено на портативний, цілий твір музею, галереї та (або) приватної колекції. Я впевнений, що з цим зустрічався кожен, хто був зі “Створенням Адама” у Сикстинській капелі. Звичкі до того, що підручники та соцмережі

переповнені “обрізаним” фрагментом, ми просто не очікуємо, що це всього лишень один із відносно невеликих фрагментів розпису стелі.



Іл. 4. Сикстинська капела. Ватикан.

Мистецтво – влада та ідеологія

Арнольд визначає однією з універсальних мистецтва “прихильність”, яка проявляється у різний спосіб та апелює до “духу та серця людства” (Арнольд 2022, с. 117). Витоки цієї “прихильності” сягають християнської культури, яка є наріжною для Заходу. “Подібність”, яка є ключовим аспектом іконопису; домінування фігуративного мистецтва митці перенесли і на світський живопис, який є тотально ідеологічним. Я впевнений, що це два невіддільні поняття. Не буває неідеологічного мистецтва: воно завжди маніфестує, пропагує ті чи ті цінності (автора, доби, групи осіб, інституції і т.ін). Кожен твір мистецтва має комунікаційний неперекладний на інший тип мови потенціал: “Художні твори живі, бо промовляють до нас, і то способом, недоступним як природним об’єктам, так і суб’єктам, що виготовляють ці твори. Вони промовляють завдяки комунікації всього, що є індивідуальним у них” (Адорно 2002, с. 14).

Крім самого мистецького акту, ідеологічним є й будь-яка релокалізація твору, його реконтекстуалізація. Імперії ставали центробіжними поглиначами культур підкорених народів. Контроль, реалізація владних функцій у цьому випадку відбувалися передовсім за посередництва культурної гегемонії. Привласнення мистецтва, зауважує Арнольд, демонструє нам спосіб відображення та вираження сили (Арнольд 2022, с. 139).

Останні декілька років ми все частіше чуємо заяви європейських політиків про необхідність “повернути” колишнім колоніям незаконно вилучені артефакти. Еммануель Макрон приголомшив світ під час візиту до Африки в 2017 р. Там від закликав повернути “африканську спадщину” на континент. Президент Франції розглядає реституцію як символічний крок, який має розірвати зв’язок між Французькою Республікою та її колоніальним минулим. Позиція Макрона запустила процес реституції у Великій Британії, Бельгії, Німеччині та США (Nose 2022). Однак за 5 років Франція повернула всього лише по одному артефакту в Сенегал і Мадагаскар та 26 – до Беніну. У той же час, у музеях Франції

знаходиться 90 000 африканських артефактів, тобто повернуто 0,031% (Sarr & Savoy 2018)¹. В офіційному звіті, підготовленому для Макрона, зазначено, що реституція “розрізає черевко колоніальної машини” (Sarr & Savoy 2018, р. 12). Реституції підлягають “незаконно вилучені об’єкти”. Проте це поняття тягне за собою маніпуляції та дисксії щодо поняття “законності”, його анахронічного застосування. Питання реституції, як на мене, є вторинним. Воно має розпочатися з трансформації інституцій та визнанням музею як інституції європейських метрополій.

Привласнення як реалізація сили не є винятково західним феноменом (Арнольд 2022, с. 141). І це чи не найцікавіша та водночас, справді критична заява дослідниці. Вона стверджує, що мистецтво інків чітко можна простежити вплив мистецтва, який вони завоювали (це помітно в декоративній кераміці, виробих зі скла). Можливо, саме мистецтво завжди є результатом проникнення і захоплення. Коли Адорно говорить про те, що глибше розуміння творів мистецтва, неодмінно викликає відразу від них чи навіть ненависть (Адорно 2002, с. 25). У війні, яку оголошує Теодор Адорно і Олександр Родченко² мистецтву, воно постає продуктом сили і силою, яку треба знищувати.

Минулого року я вперше побачив роботи Зака Ове (нар. 1966). Художник має триніадське коріння, а Тринідад, як відомо, тривалий час був колонією Великої Британії. Зак Ове переосмислює традиції триніадського карнавалу та культури масок. Однак митець у цих переосмисленнях самознищується шляхом “модернізації” матеріалу: традиційні маски, що символізують немодернізованого носія традиційної культури, він перетворює на маски технічно оснащених європейців (іл. 5). Щось подібне Джеремі Аделман писав, критикуючи ідею глобальної історії назагал: “Усі наративи є вибірковими; вони однаково залежні від того, що вони повідомляють і про що вони не згадують. Попри мантри інтеграції та інклюзивності в планетарному масштабі, глобальна історія створила свою сегрегацію, яка починається з мови” (Аделман 2018).



Іл. 5. Зак Ове. Зоряний лайнер. 2018.

¹ Точна цифра потребує уточнення. У багатьох виданнях ідеться про 90 000 об’єктів, однак, як це видно з *La restitution du patrimoine culturel africain, vers une nouvelle éthique relationnelle*, лише в Музеї на набережній Бранлі зберігається 66 980 об’єктів (Sarr & Savoy 2018, р. 129).

² Арнольд цитує російського митця Александра Родченка (1891-1956): “<...> Кожна культурна сучасна людина мусить оголосити війну мистецтву, як колись оголошували опію” (Арнольд 2022, с. 149). Це ж у “Теорії естетики” Теодора Адорно: “Мистецтво — це не тільки прообраз якоїсь кращої практики, ніж та, що панує до- нині, а й критика практики як панування брутального само-збереження серед усього сутнього й задля нього” (Адорно 2002, с. 24).

Своїми фігурами Зак Ове не деколонізує історію Тринідаду, а повторно її колонізує, показуючи цим, що іншого шляху, крім модернізації, європейської модернізації не існує. Видимість можна досягти лише перейшовши на універсальну, глобальну мову (у тому числі візуальну). Цією мовою є лише європейська мова. Як стверджував Джеймс Елкінс задовго до популярності ідеї “глобальної історії”, “Захід продовжує проєктувати своє відчуття західного мистецтва та історії на новий [не західний – Авт.] матеріал” (Elkins 1999, p. 21).

Перспективи глокалізації історії мистецтва

Чергова спроба написати глобальну історію мистецтва зазнала цілковитої поразки, аж до визнання цієї поразки в післямові. Однак це вчергове слугує приводом поговорити, чи можна взагалі сподіватися, що така історія буде колись написана. Після розповіді про роботи Зака Ове я хочу звернутися до концепції глокалізації. Роберт Робертсон, який її сформулював, зазначав, що глокалізація передбачає “інтерпретації і застосування ідей і процесів, залучених до глобалізації, по-різному, в залежності від поглядів й історії різних груп” (Городня 2019, с. 68).

Зак Ове унаочнює, як ця глокалізація позначається на мистецькому процесі та позитивно називає її “радикальною інтеграцією” (Johanson 2019). Це фактично капітуляція локальних культур та / або пластів мистецтва. Цілісність мистецького процесу може бути забезпечена хіба що 1) апропріацією до свого наративу тих культур, які під нього підпадають; 2) вестернізацією цих та інших культур у різний спосіб (шляхом релокалізації та (або) реконтекстуалізації). Розгляньмо потенційні наслідки обох процесів.

Наратологія остаточно вичерпана та дискредитована через надмірну політичну ангажованість. Крім цього, вона передбачає постійні стратегії виключення нерепрезентативного – того, що опиняється поза наративом. Якщо глобальна історія мистецтва та її деколоніальна оптика мають на меті представити ряд культур у їхній видимості, то в умовах глобалізації як монічного процесу, це неможливо. Відмовившись від хронології, Арнольд обрала тематичний підхід. Останній розділ книжки присвячений статі та гендерному підходу до мистецтва. Упослідженість жіночої тілесності, статусу жінки в суспільстві та мистецькому середовищі, згвалтування Артемізії Джентілескі Агостіно Тассі, “Венера” Тиціана і “Олімія” Мане – усе це, зрозуміло, переказ статті Лінди Нохлін. Однак Арнольд універсалізує європейські цінності на всю історію мистецтв. Відповідно традиційні культури з відмінними цінностями потраплять у цю історію винятково з європейського бачення.

Релокалізація та реконтекстуалізація не-європейського мистецтва, яке “потрапляє” в глобальну історію продовжує практику експропріації культури та наслідкове нарощування політичних потуг. Надто – коли йдеться про форму “короткої історії”.

Коротка історія – рудимент просвітницького проєкту, який зробив ставку на інструменталізацію знання як значення, а не включеного процесу. Поряд із цим, утопічна ідея глобальної історії мистецтва повинна передбачати множинність наративів і множинність мистецтв. Не “історію мистецтва”, а “історію мистецтв”. Глобальна історія мистецтв стане можливою тоді, коли ми перестанемо нав’язувати самі поняття “мистецтва” та “історії”.

Список джерел та літератури

- АДЕЛМАН, Дж., 2018, Що таке глобальна історія сьогодні?. Пер. з англ. П. Шопін. *Historians*. <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/2387-dzheremi-adelman-shcho-take-globalna-istoriya-sogodni>.
- АДОРНО, Т., 2002, *Теорія естетики*. Пер. з нім. П. Таращук. Київ : Видавництво Соломії Павличко "Основи".
- АРНОЛЬД, Д., 2022, *Коротка книжка про мистецтво*. Пер. з англ. С. Орлова. Харків : Видавництво "Ранок" : Фабула.
- БЕРДЖЕР, Дж., 2020, *Як ми бачимо*. Пер. з англ. Я. Стріхи, Харків : IST Publishing.
- ГОРОДНЯ, Н., 2019, Глобальна історія, всесвітня історія і глобалізація. *Європейські історичні студії*, 14, 58-72.
- DERRIDA, J., 1987, *The truth in painting*. Transl. by G. Bennington and I. McLeod. The University of Chicago Press Chicago and London.
- ELKINS, J., 1999, *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*. Routledge.
- JOHANSON, C., 2019, Zak Ové, artist, curator of Get Up, Stand Up Now. *Arena for Contemporary African, African-American and Caribbean Art*. <https://africanah.org/zak-ove-artist-curator-of-get-up-stand-up-now/>.
- NOCE, V., 2022, Why Macron's radical promise to return African treasures has stalled. *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/2022/02/03/why-macrons-radical-promise-to-return-african-treasures-has-stalled>.
- SARR, F., & SAVOY, B., 2018, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain [vers une nouvelle éthique relationnelle]*. http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf.

References

- ADELMAN, J. (2018). Shcho take globalna istoriya sogodni [What is global history today?] Per. z anhl. P. Shopin. *Historians*. <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/2387-dzheremi-adelman-shcho-take-globalna-istoriya-sogodni>.
- ADORNO, T. (2002). Teoriya estetyky [*Theory of aesthetics*]. Per. z nim. P. Tarashchuk. Kyiv : Solomiya Pavlychko Publishing House "OSNOVY".
- ARNOLD, D., 2022, Korotka knyzhka pro mystecztvo [*A short book about art*]. Per. z anhl S. Orlova. Kharkiv: Ranok Publishing House: Fabula.
- BERDZHER, Dzh., 2020, *Yak my bachymo* [*Ways of seen*]. Per. z anhl. Ya. Strixy, Kharkiv : IST Publishing.
- DERRIDA, J., 1987, *The truth in painting*. Transl. by G. Bennington and I. McLeod. The University of Chicago Press Chicago and London.
- ELKINS, J., 1999, *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*. Routledge.
- HORODNYA, N., 2019, Globalna istoriya, vesvitnya istoriya i globalizaciya. *Yevropejski istorychni studiyi* [Global history, world history and globalization], 14, 58-72.
- JOHANSON, C., 2019, Zak Ové, artist, curator of Get Up, Stand Up Now. *Arena for Contemporary African, African-American and Caribbean Art*. <https://africanah.org/zak-ove-artist-curator-of-get-up-stand-up-now/>.
- NOCE, V., 2022, Why Macron's radical promise to return African treasures has stalled. *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/2022/02/03/why-macrons-radical-promise-to-return-african-treasures-has-stalled>.
- SARR, F., & SAVOY, B., 2018, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain [vers une nouvelle éthique relationnelle]*. http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf.

**“Нічого нового”: ще раз про неможливість глобальної історії мистецтва
(коментарі до “Короткої книжки про мистецтво” Дани Арнольд)**

Цей текст я розпочинав як огляд чергової “короткої історії мистецтва”, яка потрапила мені до рук. “Коротка книжка про мистецтво”, написана британською історикинею мистецтв Даною Арнольд, слугує чудовим прикладом популяризації та практичного застосування нових підходів до історії мистецтв. Серед них – соціологія, психологія мистецтва, політична іконологія, гендерне мистецтвознавство та ін. Дослідниця поставила перед собою амбітну мету, а саме: знайти спільні нитки, що пов’язують між собою мистецтво найрізноманітніших географічних зон і демонструють, що мистецтво всіх періодів працює схожим чином. Ідеться, як ми бачимо, про глобальну історію мистецтв, яка б охоплювала всі регіони та, нівелюючи окцидентальний погляд на історію, забезпечувала збалансоване представництво культур / мистецтва різних регіонів. Проте благородна мета, як показало уважне прочитання праці, не лише не вирішила проблему, але й посилила її. Неєвропейському мистецтву майже не приділено уваги. Крім цього, дослідниця вибудовує типовий прозахідний наратив, де, щоправда, модерний прогресистський підхід замінено ціннісним. Якщо прогресивізм був “темною стороною модерності”, то “ціннісний підхід” передбачає розгляд неєвропейського мистецтва винятково з оптики окцидентальних цінностей. У наратив глобальної історії мистецтв неєвропейське мистецтво потрапляє завдяки гібридизації, яка є наслідком глокалізації. Разом із цим, глокалізація мистецтва відбувається двома шляхами. Перший із них – пасивний. Сформоване західними цінностями проєкційне бачення дослідника просто не помічає та не передбачає будь-яку відмінність “іншого”. Через це ні “інший”, ні його відмінності не потрапляють до поля дослідження. Другий шлях глокалізації – активний. Він передбачає релокалізацію та реконтекстуалізацію культури. Ідеться про переміщення культури в звичний, прийнятний для дослідника контекст (найчастіше це морфологія мистецтва, топіка або феноменологія та ін.). Обидва варіанти глокалізації передбачають реалізацію стратегій виключення, які унеможливають розмову про глобальну історію мистецтв. Глобальна історія мистецтв можлива лише як результат нетривіалізованої деколоніальної оптики. Однак деколонізація як постмодерний проєкт суперечить модерним ідеям “короткої історії” та центробіжного наративу.

Ключові слова: глобальна історія, глобалізація, глокалізація, історія мистецтв, феноменологія, морфологія мистецтва, ідеологія, естетика, мистецтво, твір мистецтва.

Ілля Левченко, магістрант, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-4295-553X>

Illia Levchenko, graduate student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)