

## Дмитрій Володимирович Петренко

доктор філософських наук,

завідувач кафедри теорії культури і філософії науки

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна

майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна,

<https://orcid.org/0000-0001-6771-2916>

### СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ КУЛЬТУРИ: АНТАГОНІЗМ І ТЕМПОРАЛЬНІСТЬ

В статті розглядаються стратегії концептуалізації мистецтва в теоретичних розвідках кінця ХХ – початку ХХІ століття. Пропонується критично переглянути поняття постмодернізм і метамодернізм як такі, що позбавлені евристичного потенціалу і більше не відповідають актуальним теоретичним запитам. Одним з головних недоліків постмодерністських теорій мистецтва є відсутність в них осмислення антагонізмів, що визначають культурні і політико-економічні процеси початку ХХІ століття. Для виходу з тупику постмодерністських теорій пропонується розглянути мистецтво в контексті теорій сучасності і глобалізаційних трансформацій.

Філософське осмислення глобалізації можливе за умови прояснення його значення в просторових і темпоральних вимірах. Проводиться критичний огляд концепцій світу в сучасній філософії А.Бадью, Ж.-Л.Нансі, Е.Гліссана і в арт-кураторських практиках Ж.-Ю. Мартена і Х.У. Обріста. Важливим є розрізнення між розумінням світу як *Mondus*, що в історичній традиції зв'язане зі скінченністю, і геометричною інтерпретацією світу як *Globus*, що позначає досконалість і нескінченність. Мондіалізація відповідно протиставляється глобалізації, як поліфонія уніфікації. Натомість інший підхід визначає залежність мондіалізації від постмодерністських теорій і акцентує на актуальності саме поняття глобалізація, що розглядається у темпоральному вимірі.

Альтернатива постмодерністським і метамодерністським концепціям мистецтва може бути сформована на основі філософських розвідок П.Осборна і К.Бішоп. Сучасність в даному контексті визначається як темпоральність глобалізації. Сучасним мистецтвом стає тоді, коли відтворює антагонізми між глобальністю тоталізації і локальністю суб'єктивних позицій, між історичним часом і множинністю темпоральностей. В якості прикладу сучасного мистецтва «подвійного кодування» розглядаються проекти вигаданого художнього об'єднання Atlas Group. Окрема увага приділяється розгляду кураторських практик в контексті концепції діалектичної сучасності К.Бішоп, яка протиставляє співіснування множинних темпоральностей і «презентизм», фіксацію на теперішньому часі. Обґрунтовується, що сучасне мистецтво не тільки репрезентує антагонізми, а й виконує прогностичну функцію і конструює політичне уявне.

Ключові слова: **сучасне мистецтво, постмодернізм, візуальна культура, глобалізація, антагонізм, темпоральність, діалектична сучасність..**

**Як цитувати:** Петренко, Д. (2023). Сучасне мистецтво в контексті глобалізаційних трансформацій культури: антагонізм і темпоральність. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки», (67), 6-13.*

<https://doi.org/10.26565/2306-6687-2023-67-01>

**In cites:** Petrenko, D. (2023). Contemporary art in globalization cultural transformations: antagonism and temporality. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series "Theory of Culture and Philosophy of Science", (67), 6-13.* <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2023-67-01> [In Ukrainian]

Криза постмодерністських теорій культури ставить перед сучасними дослідниками завдання пошуку нового концептуального апарату для опису культури, що буде більшою мірою відповідати викликам сучасності. Стан постмодерну, як він був описаний в класичному тексті Жана-Франсуа Лютара «Стан постмодерну» [Lyotard, 1984], не співвідноситься з актуальним культурним і політичним досвідом початку ХХІ століття. Відповідно звернення

до розробки новітніх стратегій розуміння культури, формування відповідного концептуального апарату і залучення до такого дослідження актуальних кейсів сучасної культури дозволять сформувавши дискусійну площину для нових способів осмислення культури XXI століття. У даному контексті особливе значення мають рефлексії щодо мистецтва і його інтерпретацій в новій культурній і політико-економічній ситуації, що склалася протягом останніх десятиліть.

Відповідно до постмодерністського консенсусу, що сформувався в теоретичних розвідках з мистецтва в кінці XX сторіччя, усі новітні явища культури починаючи з 1960-х років, які не вписувалися в парадигму модерністського мистецтва, проголошувались постмодерністськими. Сам термін «постмодернізм» став на якийсь час загальною назвою, що об'єднувала різноманітні культурні тенденції. Певна концептуальна обмеженість постмодерністських теорій культури стала вже очевидною на початку XXI сторіччя, але замість ґрунтовного переосмислення це «незадоволення від постмодернізму» втілювалось в деяких теоретиків в консервативне рішення увести нове поняття метамодернізм [Akker R. v. d., Vermeulen T., 2017]. Рішення невдале навіть на семантичному рівні, адже відмінність пост-і мета- достатньо умовна. Термін метамодернізм знайшов найбільше розповсюдження в літературознавстві, позначивши тенденцію в постпостмодерністській літературі на кшталт Джонатана Франзена і Девіда Фостера Уоллеса, які відмовились в своїй творчості від постмодерністської іронії і тотальної деконструкції. При застосуванні поняття метамодернізм до більш широкого кола культурних феноменів, як ми це бачимо в текстах Тімотеуса Вермюлена і Робіна ван ден Аккера, очевидно стає обмеженість цього поняття, особливо при осмисленні мистецтва XXI сторіччя. Але найбільшою мірою безпомічність метамодерністських теоретизувань виявляється при дослідженні актуальних політико-економічних процесів [Freinacht, 2017].

На фоні вже традиційних для кінця XX сторіччя концепцій постмодерну більш цікавим і оригінальним був підхід Розалінд Краусс. Замість пошуку в мистецьких практиках важливих для постмодерністської теорії прийомів іронії, пастишу і цитатності Краусс в серії досліджень, серед яких варто особливо відзначити розвідку про творчість бельгійського художника Марселя Бротарса, формулює кінець модерністського мистецтва як перехід від медіум-специфічності модернізму до стану постмедіальності [Krauss, 2000]. В постмедіальності, на думку дослідниці, відбувається відмова від важливої для модернізму міфології автентичності художнього медіуму [Krauss R., Foster H., 2016, p. 785-786]. Подібний підхід є цікавим для розуміння інноваційного значення для культури другої половини XX сторіччя таких художніх технік як інсталяція або напрямків подібних до концептуалізму, але через теорію постмедіальності навряд чи вдасться прояснити творчість художників подібних до Рікріта Тіравані чи Томаса Хіршхорна, для яких техніки перформансу і інсталяції – це лише одна зі складових для артикуляцій партисипативних мистецьких практик [Lee, 2017, p. 117-130].

При використанні хронологічного підходу для розуміння трансформації культурних і політико-економічних практик кінця XX сторіччя дослідники часто називають 1989 рік [Grovier, 2015]. Цей рік відзначився важливою символічною подією – падінням Берлінської стіни, що надихнуло Френсіса Фукуяму на наївну концепцію «кінця історії» [Fukuyama, 1989]. Звичайно, кожна періодизація, що фіксується на даті завжди є достатньо умовною, але значення 1989 року є важливим при фіксації переходу до глобалізаційного бачення світу і дерегуляції ринків, що в свою чергу на рівні мистецьких практик втілюється в дерегуляції образів. Настанова на глобалізацію помножена на «кінець історії» докорінним чином змінили функціонування мистецьких практик, які тепер могли мислитися як незалежні від колоніальної ідеології західцентризму. Мережа міжнародних бієнале повинна була стерти розмежування закладене історичним розвитком мистецьких практик, що до цього часу спиралась на ряд опозицій, таких як центр і периферія або Захід і Схід.

Невипадково, що саме у 1989 році відбувається революційна виставка «Маги землі» під кураторством Жана-Юбера Мартена, який представив на одній площині твори відомих західних художників і невідомих художників з різних культурних регіонів. Мартен ніби стер розрізнення між цими художниками, відкриваючи шлях до нового мислення мистецтва глобального світу [Martin, 2012]. Постмодернізм, як здавалося тоді, ставав чудовою теорією цього нового світу, що складався з відмінностей, а глобалізація новим описом світу, в якому розмивалися культурні і національні кордони. Проте радикальні події початку XXI століття продемонстрували утопічність такого світобачення. Антагонізми, що пронизували світ

протягом цього часу, повною мірою вийшли на поверхню в серії терористичних актів, воєн і конфліктів, які позначили буремний початок XXI століття.

У даному контексті варто згадати концепцію гегемонії і антагонізму Ернесто Лаклау. Процес встановлення гегемонії, з точки зору філософа, здійснюється на трьох рівнях: 1) порожнє загальне, що стає полем боротьби різноманітних ідеологій; 2) особливий ідеологічний зміст, що встановлює гегемонію над порожнім загальним; 3) надмірне одиничне, що підриває зміст гегемонії. Лаклау не шукає справжній онтологічний зміст політичного, а описує процес його встановлення, завжди зумовлений неподоланими антагонізмами. Одиничний елемент в теорії Лаклау – це внутрішня частина процесів, що координуються загальним, в той же час тільки він володіє підривною силою, що здатна подолати загальне. Як пише Лаклау, «загальна форма і особливе можуть бути диференційовані. У такому випадку ми зіткаємось з подвійністю, з одного боку – структура (частково зруйнована), а з іншої сторони – різноманітні одиничності, які заповнюють структурні пробіли і призводять до перебудови дискурсів і практик» [Laclau, 2007, p. 93]. Одиничне тут стверджує розрив між загальним і особливим, констатує умовність гегемонії будь-якого ідеологічного змісту, який претендує на загальність. Цей ідеологічний зміст ніколи не є станом речей, а завжди – ситуативний результат політичної боротьби. Таким чином, ми можемо розглядати постмодернізм не тільки як культурну логіку пізнього капіталізму за відомим визначенням Фредріка Джеймсона [Jameson, 1991], а й як гегемонну ідеологію, що втілювала певний світогляд, заснований на ідеї гармонійного співіснування відмінностей, ідеологією, що намагалися ігнорувати антагонізми. Звідси традиційне антигегелянство теоретиків постмодерну і критична настанова до діалектичного мислення [Deleuze, 2001, p. 181-182].

Чи означає це, що для опису культурної ситуації кінця XX – початку XXI століття необхідно вигадувати якийсь новий -ізм? Можливо, варто рухатися за іншою логікою: не шукати стабілізуючу і заспокійливу теорію, а визнати антагонізм як базову складову соціального, політичного і культурного досвіду і зробити осмислення антагонізмів основою розуміння сучасного світу. Але що таке світ? Чи справді, як писав Мартін Гайдеггер, «die Welt weltet» [Heidegger, 1971, p. 44]? І чи не є феноменологічне за походженням поняття «світ» наслідком колоніального мислення? В роботі «Логіки світів» Ален Бадью робить дуже цікаве протиставлення двох понять світу: 1) «світ» капіталізму і заможних демократій і 2) твердження «існує тільки один світ» як політичний імператив. Так, за Бадью поняття «світ» в першому сенсі і слідуюче за ним поняття глобалізації підмінюють можливе справжнє розуміння світу, що повинно стати не описовою моделлю, а принципом дії [Badiou, 2019, p. 64-94]. Як пише філософ, «Єдиний світ – це якраз те місце, де існує нескінченна множинність відмінностей. Світ єдиний трансцендентально, тому що люди, які в ньому живуть, відмінні» [Badiou, 2008, p. 63]. Бадью намагається подолати суперечку між локальним і універсальним, розуміючи під єдиним світом не глобалізаційну настанову на просторове співіснування різних спільнот, об'єднаних соціальними, політичними і економічними факторами, а настанову на можливість єднання, що долає кордони і обмеження, але не стирає відмінність. Тому таке розуміння світу є імперативом, який не є (і не може бути) повною мірою втіленим, але може визначати політичну дію.

Інший шлях пропонує Жан-Люк Нансі, який використовує концепт мондіалізація замість поняття глобалізація [Nancy, 2007]. В історико-філософському контексті ми можемо побачити, що визначення світу як *Mondus* історично пов'язане зі скінченням, що протиставляється безмежному божественному, тоді як світ як *Globus* спирається на геометричну відсилку до досконалості і нескінченності [Sloterdijk, 2011]. Це розрізнення дуже оригінально відбивається в кураторських практиках одного з найбільш важливих кураторів початку XXI століття Ханса-Ульріха Обріста. У своїй кураторській практиці Обріст, про що він неодноразово вказував у інтерв'ю і кураторських текстах, надихався роботами письменника і філософа з Мартініки Едуарда Гліссана. Розроблене в постколоніальній теорії Гліссана поняття мондіалізація (*mondialité*), повинно слугувати, на думку Обріста, альтернативою поняттю глобалізація. Слідуючи за думкою Гліссана, Обріст розглядає глобалізацію, перш за все, як процес уніфікації і стирання культурних відмінностей. Натомість мондіалізація – це поліфонія центрів та міжкультурний діалог, який долає ієрархічне розрізнення центр/периферія і акцентує на унікальності і сингулярності кожного культурного центру [Duplat, 2017]. На думку Обріста, художній світ XXI століття більше не існує в моделі, що фокусується на одному або декількох центрах, а складається з сотні динамічних центрів.

Ці ідеї втілювалися в кураторських проєктах Обріста ще з кінця 1990-х років. Проєкт «Міста в русі» 1997-1999 років був присвячений розвитку міст Східної Азії, що втілювалося у візуальному мистецтві, архітектурі і кінематографі. Показ цієї виставки в різних містах принципово передбачав зміну і пошук нових презентаційних і експозиційних рішень. Кураторський проєкт «Take Me (I'm yours)», започаткований Обрістом у 1996 році разом з Крістіаном Болтанскі, продовжувався протягом 20 років. Виставки створювані в межах цього проєкту охопили широку географію від Копенгагену до Буенос-Айресу. Принциповою настановою цих виставок була прив'язка до місцевості, в якій вони презентувалися, тому важливою складовою підготовки виставок було проведення місцевих досліджень, які визначали кураторські стратегії. Цікавим рішенням серії виставок «Take Me (I'm yours)» було переосмислення відносин глядача і твору мистецтва. Куратори зняли заборону на взаємодію глядачів з експонованими творами. Як куратори зазначили, «Відвідувачам виставки пропонується нехтувати конвенціями та робити все те, що їм зазвичай заборонено робити в музеї: до робіт можна торкатися, їх можна використовувати або змінювати; їх можна споживати або носити; купувати і навіть забирати безкоштовно або обмінювати на якусь особисту річ» [Obrist, 2017].

Повною мірою експериментальні кураторські настанови були втілені в самому відомому кураторському проєкті Обріста «Станція Утопія», презентованому на Венеційській бієнале в 2003 році. Співкуратором цього проєкту Обріста окрім редакторки журналу «Artforum» Моллі Несбіт став тайландський художник Ріркрит Тіраванія. Стратегія міжнародних кураторських проєктів Обріста суттєво відрізняється від концепції важливої для свого часу виставки Мартена «Маги землі». В Мартена ми, з одного боку, бачимо настанову на деконструкцію опозицій периферія/центр, Захід/Схід, відомий/невідомий художник, але з іншого боку, в самій концепції виставки залишалася прихована ієрархія, що відбивалося навіть в назві: раціональна і культурно довершена людина західної культури і ірраціональні «маги» з інших культур, що можуть створювати орієнтоване на етнографічні сюжети і традиційні матеріали мистецтво. В проєктах Обріста долаються і ці колоніальні стереотипи: обережність і увага до місцевого культурного контексту, створення проєктів безпосередньо в містах, які довгий час були виключені зі світової культурної мапи, що зводилася до 1989 року переважно до центрів західних культур, активне залучення до співкураторства представників інших культур. Але водночас публічний дискурс Обріста, за великим рахунком, перебуває в полоні постмодерністської мисленевої стратегії. В кураторських текстах і теоретичних розвідках Обріст акцентує на притаманних постмодернізму концептах поліфонії, діалогу і децентрації, що створюють ілюзію гармонійного світу після «кінця історії» і мистецтва як утопічної площини, в якій цей світ здійснився. Таким чином, кураторський світогляд Обріста наближається до постмодернізму і виключає осмислення антагонізмів, пропонуючи гармонійне співіснування відмінностей, представлених в мистецьких просторах. Очевидно, що така стратегія є важливою для розуміння культурних процесів і артикуляції культурних практик кінця ХХ- початку ХХІ століття, але є неревалантною для рефлексії подальших культурних процесів ХХІ сторіччя і повинна бути переосмислена і радикалізована. Поліфонія центрів і міжкультурний діалог є ідеологемами, що склали кураторський дискурсивний консенсус початку ХХІ сторіччя, зцементований чисельними бієнале, культурними фондами і мистецькими центрами.

Обріст часто виступає проти глобалізації, достатньо обмежено визначаючи її через уніфікацію і протиставляючи їй власні мондіалістичні кураторські проєкти. Цікавою в даному контексті є позиція філософа Пітера Осборна, який не відмовляється від поняття глобалізація, але в його серцевині знаходить потужний антагонізм між «об'єктивним» планетарним виміром (географічно локалізовані соціальні місця інтегровані в глобальні мережі) і тим, що він називає множинним аспектом світу. В своїх дослідженнях глобалізації Осборн намагається продемонструвати як інтеграційні процеси зв'язуються з множинними взаємопов'язаними суб'єктивними позиціями. З точки зору філософа, глобалізація викликає фундаментальну зміну просторово-часової організації можливого досвіду і утворює нову форму історичної темпоралізації. В термінологічному плані у Осборна і, наприклад, у такого історика і теоретика мистецтва як Террі Сміт це виявилось у відмові від поняття постмодернізм і натомість зверненні до поняття сучасність/contemporary [Smith, 2019, p. 21]. Сучасність принципово протиставляється в даному контексті постмодернізму, який, на думку дослідників, повністю дискредитував себе як темпоральний і критичний концепт і не є більше релевантним для розуміння мистецьких процесів з кінця 1990-х років і протягом початку ХХІ

століття. В статті «Постконцептуальний стан, або культурна логіка високого капіталізму сьогодні» Осборн дає таке визначення сучасності: «Сучасність – це темпоральність глобалізації: новий тип тоталізуючої, але при цьому іманентно розколотої констеляції темпоральних відносин» [Osborn, 2014, p. 23]. Звідси сучасне мистецтво – це мистецтво, яке акцентує на цьому базовому антагонізмі між тоталізацією і іманентним розколом і втілює його в новітніх художніх і кураторських практиках.

В сучасному художньому процесі можна знайти приклади мистецтва, що на рівні проблематики і форми актуалізує даний антагонізм. Такими є проекти «Atlas group», вигаданого художнього об'єднання, створеного ліванським художником Валідом Раадом. Один з найбільш цікавих проектів «Atlas group» присвячено громадянській війні у Лівані. Використовуючи фільми, фотографії, аудіо- і відеозаписи, документи, поєднуючи вигадане і фактуальне «Atlas group» демонструє як реальна катастрофа громадянської війни інтегрується в глобальний досвід через медійні і дискурсивні засоби, розкриваючи механізми глобалізаційної репрезентації. Як стверджує Раад, «ми не вважаємо «Громадянську війну» у Лівані усталеною хронологією дат, подій, особистостей, масових вбивств, вторгнень, а швидше ми хочемо розглядати її як абстракцію створену різними дискурсами, різними способами асиміляції даних світу» [Raad, 2003, p. 44]. Раад розробив серію проектів, присвячених приверненню уваги до життя мешканців острова Саадіят біля Абу-Дабі, що призвело до заборони перебування митця в Об'єднаних Арабських Еміратах. Але значення мистецтва Раада і Atlas Group полягає не тільки в тому, що воно в достатньо специфічній формі розповідає про проживання сучасності мешканцями певних регіонів Близького Сходу. Проекти Atlas Group демонструють механізми того, як ця серія трагічних і катастрофічних унікальних суб'єктивних досвідів входить в репрезентацію і апропріюється тоталізуючим виміром глобальності. Це мистецтво відтворює взаємодію комунікаційних технологій і нових форм темпоральності та просторових відносин, що артикулюють культурницьку і політичну складові процесів глобалізації.

Теоретика сучасного мистецтва Клер Бішоп в дослідженнях кураторських практик XXI сторіччя радикалізує позицію Осборна, вводячи поняття діалектична сучасність, яке позначає співіснування множинних темпоральностей всередині більш політизованого горизонту. Діалектичну сучасність Бішоп протиставляє «презентизму», розумінню теперішнього моменту як «горизонту і цілі нашого мислення» [Bishop, 2013, p. 6]. Бішоп знаходить цікаві кейси роботи з діалектичною сучасністю в кураторських практиках XXI століття, що актуалізуються не в потужних центрах сучасного західного мистецтва таких як МоМА або Tate Modern, а в більш локальних і маргіналізованих просторах, таких як Музей сучасного мистецтва Metelkova (MSUM) в Люблянні. Кураторські проекти, створювані в подібних просторах, долають «презентистську настанову» і вплив ринкових інтересів, що домінують в кураторських проектах впливових західних арт-інституцій. Діалектична сучасність в розумінні Бішоп не орієнтується на репрезентаційні моделі, а демонструє умови їх можливості в діалектиці одиничного і загального, анахронічного і теперішнього.

Сучасне мистецтво як мистецтво XXI сторіччя існує в новій ситуації, яка почала формуватися після 1989 року і визначила основні вектори транснаціонального простору мистецтва, в якому працюють художники. Ця ситуація не може бути описана поняттями постмодернізм чи метамодернізм, які ігнорують антагонізми, приховані за гегемонними дискурсивними формаціями, і суперечності політико-економічних процесів XXI століття. Твір художника і проект куратора стають справді сучасним тоді, коли вони існують в режимі подвійного кодування: взаємодіючи і з локальною художньою ситуацією і з тим, що цю ситуацію визначає – глобальною політико-економічною динамікою. Сучасний художник і куратор, таким чином, втілює дуже важливу місію, не тільки демонструючи антагонізми домінуючих описових дискурсів, не тільки виступаючи медіумом між культурно-індустріальним глобальним і локалізованими множинностями суб'єктивних позицій, а й створюючи нові шляхи розуміння «світу» і відкриваючи обриси нового політичного уявного.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Akker R. v. d., Vermeulen T. *Periodising the 200s, or, the Emergence of Metamodernism / Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*. Ed. by. Akker R. v. d., Gibbons A., Vermeulen T. London, New York: Rowman and Littlefield, 2017. P. 1-20.

2. Badiou A. *Logics of Worlds. Being and Event II*. Trans. from French by Toscano A. London, New York: Bloomsbury Academic, 2019. 541 p.
3. Badiou A. *The Meaning of Sarkozy*. Transl. from French by Fernbach D. London, New York: Verso, 2008. 117 p.
4. Bishop C. *Radical Museology, or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books, 2013. 79 p.
5. Deleuze G. *Difference and Repetition*. Transl. from French by Patton P. London, New York: Continuum, 2001. 350 p.
6. Duplat G. *La mondialité, antidote à la mondialisation / La Libre*. 2017. URL: <https://www.lalibre.be/culture/arts/2017/04/18/la-mondialite-antidote-a-la-mondialisation-YBI2REUZ6ZAFPOJL2OFPBATY2E/>
7. Freinacht H. *The Listening Society. The Metamodern Guide to Politics*. København: Metamoderna ApS, 2017. 414 p.
8. Fukuyama F. *The End of History?* / *The Nation Interest*. 1989. № 16, Summer. P. 3-18.
9. Grovier K. *Art Since 1989* London: Thames and Hudson, 2015. 224 p.
10. Jameson F. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. 438 p.
11. Krauss R. "A Voyage on the North Sea". *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames and Hudson, 2000. 63 p.
12. Krauss R., Foster H. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames and Hudson, 2016. 896 p.
13. Laclau E. *Emancipation(s)*. New York; London: Verso, 2007. 128 p.
14. Lee P.M. *Forgetting the Art World*. Cambridge, London: The MIT Press, 2017. 244 p.
15. Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Transl. from French by Benninton G., Massumi B. Manchester: Manchester University Press, 1984. 110 p.
16. Martin J. H. *Theatre of the World*. Hobart: Museum of Old and New Art, 2012. 111 p.
17. Heidegger M. *The Origin of the Work of Art*. Trans. from German by Hofstadter A. / *Poetry, Language, Thought* New York: Harper & Row, 1971. P. 15-88.
18. Nancy J.-L. *The Creation of the World or Globalization*. Trans. from French by Raffoul F., Pettigrew D. New York: State University of New York Press, 2007. 125 p.
19. Obrist H.-U. *Take Me (I'm Yours)*. 2017. URL: <https://pirellihangarbicocca.org/en/exhibition/take-me-im-yours/>
20. Osborn P. *The Postconceptual Condition: Or, the Cultural Logic of High Capitalism Today / Radical Philosophy*. 2014. № 184 Mar/Apr. P. 19-27.
21. Raad W. *The Atlas Group. Let's Be Honest in the Archive*. Ed. by Merenwether Ch. London: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2003. 108 p.
22. Sloterdijk P. *Spheres. Volume 1: Bubbles. Microspherology*. Trans. from German by Hoban W. Cambridge, London: MIT Press, 2011. 664 p.
23. Smith T. *Art to Come. Histories of Contemporary Art*. Durham, London: Duke University Press, 2019. 440 p. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11smk7c>

Стаття надійшла до редакції 06.03.2023

Стаття рекомендована до друку 18.05.2023

**Dmitry V. Petrenko**, DSc. In Philosophy, Head of the Department of Theory of Culture and Philosophy of Science V.N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0000-0001-6771-2916>

## CONTEMPORARY ART IN GLOBALIZATION CULTURAL TRANSFORMATIONS: ANTAGONISM AND TEMPORALITY

This article considers the strategies of art conceptualization in theoretical explorations of the late 20th and early 21st centuries. It is proposed to critically review the concepts of postmodernism and metamodernism as those that are devoid of heuristic potential and no longer correspond to current theoretical demands. One of the main shortcomings of postmodern theories of art is their lack of understanding of the antagonisms that determine the cultural and political-economic processes of the early 21st century. To break a deadlock of postmodern theories, it is suggested to consider art within theories of modernity and globalization transformations.

Philosophical understanding of globalization is possible if to spatially and temporally clarify its meaning. World concepts are critically reviewed in the modern philosophy of A. Badiou, J.-L. Nancy, E. Glissant and in the art curatorial practices of J.-H. Martin, H.-U. Obrist. It is important to distinguish between the understanding of the world as *Mondus*, which in the historical tradition is connected with finitude, and the geometric interpretation of the world as *Globus*, which denotes perfection and infinity. *Mondialization* is accordingly opposed to globalization, as the polyphony of unification. While another approach determines the dependence of globalization on postmodern theories and emphasizes the relevance of the very concept of globalization, which is considered in the temporal dimension.

An alternative to postmodern and metamodern concepts of art can be formed on the basis of the philosophical explorations of P. Osborne and K. Bishop. They define contemporary as the temporality of globalization. Art becomes contemporary when it reproduces the antagonisms between the globality of totalization and the locality of subjective positions, between historical time and the multiplicity of temporalities. As an example of modern art of "double coding", the projects of the fictional art association Atlas Group are considered. Particular attention is paid to curatorial practices within the concept of dialectical contemporaneity by K. Bishop. The researcher opposes the coexistence of multiple temporalities and "presentism", fixation on the present time. It is substantiated that modern art not only represents antagonisms but also performs a prognostic function and constructs a political imaginary.

Keywords: **contemporary art, visual culture, postmodernism, globalization, antagonism, temporality, dialectical contemporaneity**

### REFERENCES

1. Akker R. v. d., Vermeulen T. *Periodising the 200s, or, the Emergence of Metamodernism / Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*. Ed. by. Akker R. v. d., Gibbons A., Vermeulen T. London, New York: Rowman and Littlefield, 2017. P. 1-20. (In English)
2. Badiou A. *Logics of Worlds. Being and Event II*. Trans. from French by Toscano A. London, New York: Bloomsbury Academic, 2019. 541 p. (In English)
3. Badiou A. *The Meaning of Sarkozy*. Transl. from French by Fernbach D. London, New York: Verso, 2008. 117 p. (In English)
4. Bishop C. *Radical Museology, or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books, 2013. 79 p. (In English)
5. Deleuze G. *Difference and Repetition*. Transl. from French by Patton P. London, New York: Continuum, 2001. 350 p. (In English)
6. Duplat G. *La mondialité, antidote à la mondialisation / La Libre*. 2017. URL: <https://www.lalibre.be/culture/arts/2017/04/18/la-mondialite-antidote-a-la-mondialisation-YBI2REUZ6ZAFPOJL2OFPBATY2E/> (In French)
7. Freinacht H. *The Listening Society. The Metamodern Guide to Politics*. København: Metamoderna ApS, 2017. 414 p. (In English)
8. Fukuyama F. *The End of History? / The Nation Interest*. 1989. № 16, Summer. P. 3-18. (In English)
9. Grovier K. *Art Since 1989* London: Thames and Hudson, 2015. 224 p. (In English)
10. Jameson F. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. 438 p. (In English)
11. Krauss R. "A Voyage on the North Sea". *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames and Hudson, 2000. 63 p. (In English)
12. Krauss R., Foster H. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames and Hudson, 2016. 896 p. (In English)
13. Laclau E. *Emancipation(s)*. New York; London: Verso, 2007. 128 p. (In English)

14. Lee P.M. *Forgetting the Art World*. Cambridge, London: The MIT Press, 2017. 244 p. (In English)
15. Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Transl. from French by Benninton G., Massumi B. Manchester: Manchester University Press, 1984. 110 p. (In English)
16. Martin J. H. *Theatre of the World*. Hobart: Museum of Old and New Art, 2012. 111 p. (In English)
17. Heidegger M. *The Origin of the Work of Art*. Trans. from German by Hofstadter A./ Poetry, Language, Thought New York: Harper & Row, 1971. P. 15-88. (In English)
18. Nancy J.-L. *The Creation of the World or Globalization*. Trans. from French by Raffoul F., Pettigrew D. New York: State University of New York Press, 2007. 125 p. (In English)
19. Obrist H.-U. *Take Me (I'm Yours)*. 2017. URL: <https://pirellihangarbicocca.org/en/exhibition/take-me-im-yours/> (In English)
20. Osborn P. *The Postconceptual Condition: Or, the Cultural Logic of High Capitalism Today / Radical Philosophy*. 2014. № 184 Mar/Apr. P. 19-27. (In English)
21. Raad W. *The Atlas Group. Let's Be Honest in the Archive*. Ed. by Merenwether Ch. London: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2003. 108 p. (In English)
22. Sloterdijk P. *Spheres. Volume 1: Bubbles. Microspherology*. Trans. from German by Hoban W. Cambridge, London: MIT Press, 2011. 664 p. (In English)
23. Smith T. *Art to Come. Histories of Contemporary Art*. Durham, London: Duke University Press, 2019. 440 p. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11smk7c> (In English)

The article was received by the editors 06.03.2023

The article is recommended for printing 18.05.2023