

**Цитування:**

Гамалія К. М., Артеменко Є. О. Ознаки культурного націоналізму в музейно-галерейній діяльності деколонізованих країн Азії. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 40–46.

Gamaliia K., Artemenko Ye. (2023). Features of Cultural Nationalism in Museum and Gallery Activities of Decolonised Countries of Asia. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 44, 40–46 [in Ukrainian].

*Гамалія Катерина Миколаївна,*  
доктор мистецтвознавства, доцент  
кафедри дизайну і технологій  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-8982-2005>  
[gamaleya@ukr.net](mailto:gamaleya@ukr.net)

*Артеменко Євгенія Олегівна,*  
старший науковий співробітник Національного  
музею «Київська картинна галерея»  
<https://orcid.org/0000-0003-1012-4130>  
[artemenko-jane@ukr.net](mailto:artemenko-jane@ukr.net)

## **ОЗНАКИ КУЛЬТУРНОГО НАЦІОНАЛІЗМУ В МУЗЕЙНО-ГАЛЕРЕЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДЕКОЛОНІЗОВАНИХ КРАЇН АЗІЇ**

**Метою даної статті** є визначення проблематики та шляхів формування національно-культурної ідентичності в постколоніальних країнах Азії крізь призму їхньої музейно-галерейної діяльності. **Методи дослідження.** В основу дослідження покладено теорію постколоніалізму, застосовано художньо-стилістичний, іконографічний, біографічний та порівняльно-історичний методи. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше, на тлі трьох азійських країн (Тайвань, Сінгапур, Філіппіни), досліджено розробку стратегії постколоніальної культурної політики після здобуття незалежності, та відповідне функціонування музеїв, галерей, інших видів організацій мистецького спрямування. **Висновки.** В результаті порівняльного аналізу було виявлено, що вищезазначені держави мають спільну проблему первинної мультикультурності суспільств, яка разом з досвідом колоніальної залежності призвела до гібридизації культури. Музеї та галереї означених країн перебувають у тісній взаємодії з державою та є міждисциплінарними центрами знань. Мистецтво корінного населення є пріоритетним з точки зору вивчення та експонування, але і мистецтво екс-колонізаторів повністю не зникло з виставкових залів. Кожна з країн вибудовує свій особливий тип відносин у сфері культури з колишнім окупантом. Дослідження є корисним практичним напрацюванням для мистецтвознавців, особливо музейників, культурних менеджерів, а також для державних службовців у сфері культури, істориків, політологів.

**Ключові слова:** музейна діяльність, постколоніалізм, ідентичність, Азія, культурний націоналізм, мистецтво корінного населення, галерейна справа.

*Gamaliia Kateryna, Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Design and Technology, Kyiv National University of Culture and Arts; Artemenko Yevheniia, Senior Researcher, Kyiv National Art Gallery*

### **Features of Cultural Nationalism in Museum and Gallery Activities of Decolonised Countries of Asia**

**The purpose of this article** is to define a system of approaches to the formation of the national and cultural identity of post-colonial Asian countries through the prism of their museum and gallery activities of various forms of ownership. **Research methods.** The research is based on the theory of postcolonialism, stylistic, iconographic, biographical and comparative-historical methods are applied. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time, against the background of three Asian countries (Taiwan, Singapore, the Philippines), the development of a post-colonial cultural policy strategy and the functioning of museums, galleries, and other types of artistic organisations were examined. **Conclusions.** As a result of the comparative analysis, it was found that all the above-mentioned states have a common problem of the primary multiculturalism of societies, which, together with the experience of colonial dependence, led to the hybridisation of culture. Their museums and galleries are in close interaction with the state and are interdisciplinary centres of knowledge. The art of the indigenous population is a priority in terms of study and exposure, but the art of the ex-colonizers has not completely disappeared from the exhibition halls. Each of the countries builds its own special type of cultural relations with the former occupier. The research is useful practical training for art historians, especially museum workers, cultural managers, as well as for civil servants in the field of culture, historians, political scientists.

**Keywords:** postcolonialism, identity, Asia, cultural nationalism, indigenous art, museum, gallery.

Актуальність дослідження. Важливого значення набуває розробка нової культурної політики післявоєнної України, яка має вирішити питання репрезентації мистецтва російської художньої школи, що входить до колекцій українських музеїв, а також з'ясувати характер (чи відсутність) відносин з країною-агресором у сфері культури.

Дослідження музейно-галерейної діяльності Тайваню, Сінгапуру, Філіппін є надзвичайно корисним з точки зору одержаного досвіду зазначеними країнами, перед якими постав ще складніший, ніж в Україні, комплекс проблем, дотичних до культурного самовизначення нації, а саме: велика кількість етносів, народів, що проживають в межах однієї держави, неможливість створення гомогенного культурно-мистецького середовища; руйнівний вплив з боку колонізаторів. До того ж, достатній проміжок часу відділяє від здобуття незалежності цими країнами, щоб ґрунтовно проаналізувати їхні досягнення і помилки нинішньої культурної співпраці з колишнім агресором.

Актуальність дослідження полягає у зверненні до застосування постколоніальної теорії для вивчення культурної пам'яті, вдаючись до розгляду концептуальних особливостей музейно-галерейної діяльності інституцій державної та приватної форм власності. В українській історіографії наявні наукові праці із розробкою постколоніальної теорії, що стосувалися, здебільшого, літератури та історії, а не мистецтва та музейної діяльності. Поза тим, звернення до вивчення культурно-мистецьких процесів в країнах Азії є даниною сучасності, адже ці регіони мають величезний потенціал для зміни балансу сил на глобальному арт-ринку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зазвичай, поняття націоналізму поєднує в собі культурну та політичну складові. Більшість видатних дослідників, зокрема впливовий американський філософ Ганс Кох, сходяться на думці, що культура за даних умов підпорядковується політиці, тобто звернення до культури є способом досягнення політичної мети. Так, для Ернеста Гелнера культура — це лише епіфеномен, «хибна свідомість... яку навряд чи потрібно аналізувати...» [7, 124]. Зі свого боку, Ерік Гобсбаум і Терренс Рейнджер припускають, що національні традиції «винайдені» елітами, стурбованими легітимізацією державної влади [10, 3]. Дещо схожу характеристику націоналізму можна знайти в працях багатьох інших поважних вчених (Е. Гідденс, Д. Лейтін, Ч. Тіллі).

Справжній прорив у становленні постколоніалізму як окремого підходу, спершу в літературознавстві, зробила книга Едварда Саїда «Культура й імперіалізм», в якій він, розглядаючи взаємопов'язаність культури й імперіалізму, вживає словосполучення «неминулість минулого», наголошуючи, що «звернення до минулого — одна з найпоширеніших стратегій інтерпретації теперішнього» [1, 37].

Національна згуртованість залежить від культурного об'єднання та наявності спільних спогадів, уявлень про минуле. Бенедикт Андерсон говорить про здатність долати забуття як про одну з основоположних рис нації [2, 195]. Вона, за Ентоні Смітом, є групою, члени якої плекають спільні міфи, спогади, символи, вартості і традиції, створюють і поширюють характерну публічну культуру й дотримуються спільних цінностей і спільних законів [17, 27].

Особливо важливим є питання культурного націоналізму для держав, які тривалий час перебували під колоніальним гнітом колишніх імперій. Отже, Фредерік Барнард тлумачить слова німецького філософа Йоганна-Готфріда Гердера у такому розумінні: будь-яка імперія забезпечує свою життєздатність за допомогою реалізації типових репресивних практик, однією з яких є фальсифікація культурної пам'яті місцевого населення на окупованих територіях [3, 12]. Вкрай важка ситуація складалась в тих колонізованих країнах, які в різний час перебували під протекторатом різних імперій. Втім, Мирослав Грох впевнений, що долучившись до деколонізаційного процесу, ці країни відразу ж знайшли в собі сили, терпіння та натхнення відновити історичну справедливість, культурну пам'ять і розробити таку культурну політику, ефективність якої дозволить з гідністю заявити про себе у відповідному регіоні та світі [11, 9-13].

Музеї відіграють націєтворчу роль, продукуючи та поширюючи наративи про націю, що віддзеркалюють сутність національної ідентичності, єдності та гідності. Музеї та галереї сприяють легітимізації національних прагнень культурних спільнот. У цьому контексті доцільно згадати про фундаментальне за своїм змістом есе Керол Дункан з даної теми, в якому вона звертає увагу на «політичну корисність» художніх музеїв [5, 92], які вона влучно описує як «потужні машини, що визначають ідентичність» [там само, 101].

Таким чином, метою статті є визначення проблематики та шляхів формування

національно-культурної ідентичності в постколоніальних країнах Азії крізь призму їхньої музейно-галерейної діяльності.

Виклад основного матеріалу. До сьогодні статус Тайваню, який, до речі, активно підтримує Україну у війні проти Росії, є невизначеним з точки зору міжнародного права. Жителі острова вважають себе тайванським народом, що має право на політичну незалежність. З іншого боку, Китай розглядає Тайвань як одну зі своїх провінцій. Слід зауважити, що де-факто більшість держав визнають Тайвань як суверенну державу, але де-юре дипломатичні відносини встановили лише до двох десятків держав.

Обставини, у яких опинився Тайвань, справді вимагають глибокого й далекоглядного підходу до формування культурної політики, тобто пошуку інструментів вираження змісту тайванського культурного націоналізму. Перш ніж розглянути питання, потрібно взяти до уваги, що з 1683 по 1895 рр. Тайванем управляла китайська династія Цін, а японська окупація острова (як наслідок перемоги Японії в Першій китайсько-японській війні) тривала з 1895 по 1945 рр.

Період японської окупації тайванці охарактеризовують найчастіше з точки зору економічної експлуатації острова, опускаючи деталі про випадки жорстокого поводження з місцевими жителями. Японці розглядали Тайвань, в першу чергу, як сировинну базу, тому у збудованих ними виставкових залах представлялися передусім місцеві товари, робився акцент на природних ресурсах, що втілювалося також в розведенні ботанічних садів. Японська окупаційна влада відкривала освітні центри, регіональні (красназавчі) музеї.

Слід вважати, що рушійні зміни в усвідомленні тайванської народності розпочалися з 1981 р., коли було засновано Раду з культурних питань [4, 67], яка почала ретельно вивчати місцеву культуру — місцеві художні ремесла та фольклор. Один з перших музеїв нового типу був присвячений кераміці. Протягом наступних десятиліть відкрилися сотні регіональних та приватних музеїв, що діяли за трьома ключовими напрямками: деяпонізація, декитаїзація, тайванізація.

Поняття тайванізації тісно пов'язане з питанням культурного націоналізму «bentuhua» («bentu» з тайванської — «ця земля») [14, 18]: одна група представників якого виступала за збереження артефактів китайських переселенців та японських колонізаторів, що лягло б в теоретичну основу унікальності тайванської культури, а інша

група наполягала на дослідженні мистецтва корінного населення Тайваню, адже вони є предками австронезійських племен, які першими заселили острів. З огляду на це впродовж 1990-х рр. було проведено безліч художніх виставок про Тайвань, що охоплювали часовий проміжок від доісторичних часів до сьогодення.

Тайбейський музей образотворчого мистецтва є найбільш відомим тайванським музеєм, який відіграв ключову роль у формуванні національної ідентичності тайванців як всередині країни, так і за кордоном. На прикладі кількох монографічних виставок за участю згаданого музею можна прослідкувати тайвансько-китайські відносини у сфері культури.

У 2009 р. та 2011 р. Тайбейський музей образотворчого мистецтва презентував дві монографічні виставки сучасних китайських художників, що є доказом підтримки та розвитку двосторонніх зв'язків шляхом застосування важелів «м'якої сили». Тайванські куратори не випадково обрали художників Цяя Го-Цяна та Ай Вейвея, оскільки, обидва народилися в Китаї, але значний час проживали у західних демократичних державах.

Виставка Цяя Го-Цяна під назвою «Hanging Out in the Museum» (2009), що складалася з великих інсталяцій, відео, малюнків, виконаних порошком та у змішаній техніці, була однією з наймасштабніших та найдорожчих, які коли-небудь були організовані Тайбейським музеєм образотворчого мистецтва. Твори, майже всі прийняті політичним контекстом, були втілені у високохудожніх мистецьких формах, серед яких: інсталяція «The Rent Collection Courtyard» (сучасна інтерпретація так званих досягнень китайського комунізму), серія малюнків «Day and Night» (художнє переосмислення фізичного та психологічного стану життя пересічного тайванця), скульптурна інсталяція «Strait» (звернення до образу Тайванської протоки як до Берлінської стіни між Китаєм і Тайванем).

Інша виставка під назвою «Ai Weiwei: Absent» (2011) була значно скромнішою за масштабом, але не менш значущою і показовою за змістом. До неї увійшли роботи в змішаній техніці, інсталяції, фотографії та відео. Художник Ай Вейвей — соціальний активіст, що неодноразово виступав з критикою на адресу китайського уряду про порушення прав людини та корупцію [15, 69]. Провідним твором виступила монументальна інсталяція під назвою «Forever Bicycles» із

сотень велосипедів китайської компанії, міцно поєднаних між собою, що символізує через ілюзію руху масове виробництво та обмеження свободи китайців у повсякденному житті.

Важливо знати, що ці та інші, здавалося б, невідгідні в ідеологічному сенсі для Китаю, подібні виставки завжди ініційовані та схвалені офіційними колами обох сторін, тобто демократичний Тайвань є культурно-мистецьким майданчиком для авторитарного Китаю, і навпаки. Єдине, на чому слід обов'язково наголосити — формулювання назв виставок і анотацій до них зазвичай китайськими музейними представниками на своїх локаціях можуть змінюватися відповідно до їхнього суспільно-історичного дискурсу. Чому Тайбей погоджується на це? Відповідь очевидна: будучи, водночас, фінансово багатим і дипломатично «бідним», Тайвань працює над такою програмою стратегічної міжнародної комунікації, щоб зосереджувати увагу світу на собі, викликати симпатію до своїх досягнень демократії та співчуття до складного політичного становища.

Сінгапур за свою історію був частиною багатьох імперій. З дозволу Джохарського султанату в 1819 р. він був торговим пунктом Ост-Індської компанії. Британці здобули повну владу над островом в 1824 р. Під час Другої світової війни його захопили японці, але опісля він знову став британським. У 1963 р. була спроба об'єднатися з Малайською Федерацією, яка не увінчалася успіхом через розбіжності в поглядах щодо поняття малайської нації, тому Сінгапур підписав акт про державну незалежність у 1965 р.

Здійснюючи активну торгівлю та займаючи вигідне географічне положення, Сінгапур приваблював до себе мігрантів (передусім, китайців та індійців). Британці ж підтримували ідею етнічного плюралізму та релігійного різноманіття. Станом на сьогодні англомовні китайські сінгапурці займають домінуюче становище в уряді та бізнесі [6], а друга за чисельністю етнічна група — малайські сінгапурці — в менш привілейованому становищі.

Залишки британського колоніалізму (пам'ятники видатним англійцям, георгіанський стиль в архітектурі, відданість принципам ринкової економіки) ще й досі наявні в Сінгапурі. І пов'язано це, безсумнівно, зі сприйняттям сінгапурцями свого минулого та із захватом стосовно свого економічного зростання нині. Так, наприклад, один з представників політичної еліти Томмі Кох, обмірковуючи наслідки англійського

панування, заявив: «60% — це добре, а 40% — погано» [6].

Мультикультурність як головна ознака населення Сінгапуру кинула виклик формуванню національної, етнокультурної ідентичності, що відбулося у кілька етапів. Спочатку органи влади згуртували людей навколо ідеї соціально-економічної реорганізації держави (розвиток економіки, політична стабільність). Другий етап розпочався наприкінці 1980-х рр. з розробки «Спільних цінностей» — ідеології, що базувалася на азійському дискурсі та була покликана побудувати міцні ієрархічні зв'язки в суспільстві. Серед головних принципів були такі: нація важливіша за спільноту, а суспільство — за особу; сім'я — ключова ланка суспільства; особа може розраховувати на підтримку та свободу з боку спільноти; консенсус, а не конфлікт; расова та релігійна гармонія.

Прийняття «Спільних цінностей» активізувало творче життя в Сінгапурі. Збільшилася кількість художників, які почали працювати з різними видами мистецтва: декоративно-прикладне мистецтво, скульптура, живопис, графіка, перформанс. Кінець 1980-х рр. був цікавим появою прогресивного мистецького руху та резиденції «The Artists' Village», заснованої сучасним сінгапурським художником Тан Да Ву, який збирав навколо себе художників-новаторів, таких, як: Аманда Хен, Чнг Сок Тін і Лі Вен. Складна багатогранна робота учасників «The Artists' Village» утвердила становлення нового покоління місцевих інсталяційних та мультимедійних художників. Більшість з них здобули освіту в Західній Європі (зокрема, у Великій Британії) та інтегрували свої знання у вивчення і репрезентацію Сінгапуру.

Втім, унікальним художнім регіональним явищем, притаманним Сінгапуру, є мистецтво Наньян або школа Наньян, яскравими представниками якої були сінгапурські художники китайського походження, що поєднували у своїй творчості стилі та техніки китайських традицій і Паризької школи. До плеяди найвідоміших митців-засновників школи Наньян, що зображували екзотику та неспішне сільське життя, належать: Лю Кан, Чен Чонг Сві, Чень Вень Сі, Чонг Су Піенг, Жоржет Чен. Слово «Nanyang» з китайської перекладається як «Південні моря» [18], тобто це морський регіон південніше Китаю, куди входить не лише Сінгапур, а й Малайзія, Індонезія, Філіппіни, проте саме Сінгапур наполягає на своїй виключній ролі в розвитку даного

художнього руху, оскільки митці консолідувалися навколо Наньянської Академії образотворчого мистецтва в Сінгапурі.

Насамкінець, слід сфокусувати увагу на Національній галереї Сінгапуру, що відіграє визначальну роль у позиціонуванні досліджуваного міста-держави як важливого перехрестя культур на світовій арені візуального мистецтва. Національна галерея Сінгапуру, відкрита для відвідувачів у 2015 р., є передовою державною художньою інституцією, яка володіє найбільшою публічною колекцією мистецтва Сінгапуру та Південно-Східної Азії, що датується XIX-XX ст. і сьогодні, а також широко взаємодіє із сінгапурськими науковими центрами та міжнародними художніми інституціями.

Вельми цікавим є той факт, що Національна галерея Сінгапуру та Британська галерея Тейт мають сміливість заирати назад у спільне минуле у форматі обопільних проєктів на кшталт «Artist and Empire: Facing Britain's Imperial Past» у Лондоні та «Artist and Empire: (En)countering Colonial Legacies» у Сінгапурі [16]. Лондонська експозиція була побудована за хронологічним принципом і представляла історичні твори мистецтва й етнографічні матеріали, що були створені чи придбані за часів імперії. Натомість сінгапурська виставка-відповідь була реакцією сучасних місцевих митців на «біографічні» твори імперії.

Отже, тип відносин, що склався у культурній сфері між Сінгапуром та Великою Британією можна охарактеризувати як союзництво, більш тісна співпраця, ніж просто партнерство. До того ж, культурно-мистецькі зв'язки тісно переплітаються з іншими сферами діяльності. І що найважливіше: це союзництво не є декларативним, як це часто буває в інших держав по факту, а навпаки — це рівноправний діалог, що подекуди навіть може бути зухвалим з боку Сінгапуру та збагненним з боку англійців.

Понад 350 років для Філіппін позначені колоніальним гнітом. З 1565 р. до 1898 р. Філіппіни перебували в іспанському колоніальному володінні. Після перемоги в Іспансько-американській війні США анексували Філіппіни та визнавали країну своєю територією до 1946 р. [13, 3]. Як іспанські, так і американські колонізатори здійснювали різочий вплив на розвиток філіппінської культури, пригнічуючи національне самовизначення. Це призвело до формування «колоніальної ментальності», що, на думку деяких народознавців, є внутрішнім

гнобленням філіппінців самих себе, за якого вони відчувають абсолютну прихильність до всього західного — європейського чи американського — та відмовляються від усього філіппінського [там само, 15]. Спробуємо дізнатися, чи немає в цьому перебільшення, проаналізувавши мистецьке середовище Філіппін та музеологічні підходи до його висвітлення.

Іспанія насаджувала християнство філіппінцям протягом усього свого колоніального правління, запевняючи, що це вбереже їх від природних лих. У протилежному випадку острів'яни піддавалися жорстоким покаранням. Відтак, на Філіппінах сформувалися дві групи населення: нехристиянізовані племена та філіппінці-християни. Нехристиянізовані племена (нащадки австронезійців) відмовлялися жити в містах, збудованих колонізаторами, та дотримуватися їхніх законів, тому, як і сотні років потому, вони і сьогодні проживають у віддалених краях дикої природи. Логічно, подальша мова піде здебільшого про філіппінців-християн.

У Національному музеї образотворчого мистецтва Філіппін є постійно діюча невелика експозиція християнського мистецтва XVII – XIX ст., а також в його стінах час від часу відбуваються виставки сакрального мистецтва зі значно більшою кількістю експонатів та за участю інших партнерів-колекціонерів. Слід додати, що існує велика проблема, пов'язана з провенансом даних творів (дерев'яні статуї, ікони, картини, гравюри), оскільки вони здебільшого походять з приватних колекцій, куди потрапляли з антикварних ринків або в якості подарунків [12, 3]. Заслуговує на увагу те, що художники, народжені на Філіппінах (навіть від змішаних шлюбів корінного населення з іспанцями, португальцями чи китайцями), одержують особливого наголосу на виставках християнського мистецтва в Манілі.

У свою чергу, американці пішли іншим шляхом: створили розгалужену систему освітніх закладів, щоб у такий спосіб прищепити філіппінцям ціннісні орієнтири англосаксонського світу, адже колонізатори переконували, що лише через вестернізацію Філіппіни могли досягти прогресу. Сьогодні філіппінці чудово переосмислили просвітницький підхід США до їх перевиховання у далекому минулому, тому трансформували його на свою користь, максимально наситивши історію мистецтва Філіппін конкретними іменами національних героїв. Так, наприклад, у Національному музеї

образотворчого мистецтва Філіппін є окремий зал, присвячений поету, письменнику, лікарю та державному діячу Хосе Рісало, який, окрім іншого, був і живописцем. Також в залі експонуються портрети Рісала, виконані відомими філіппінськими митцями початку та середини ХХ ст.

Більше того, приваблює погляд зал портретного живопису 1903-1960-х рр., центральною фігурою якого є Фернандо Аморсоло — його першим в історії визнали національним художником Філіппін [8]. Також, Аморсоло одним з перших вдався до застосування імпресіоністичних прийомів, що стало «вагомим внеском не лише у філіппінське мистецтво, а й в розуміння філіппінцями себе, своєї ідентичності» [9]. Нарешті, оскільки довгий час сфера мистецтва була недоступною для жінок-художниць, музей, відповідно часу, виділив експозиційні зали для показу творчих здобутків місцевих талановитих жінок.

Цікавим досвідом співпраці колишньої колонії та колишньої метрополії є діяльність Музею мистецтва Пінто («*rinto*» з філіппінської — «двері»), що розташований в історичному паломницькому місті Антіполо неподалік Маніли. Метою виставкових проєктів даного музею є дослідження окупаційного впливу на розвиток мистецтва Філіппін крізь призму мистецтва модернізму. Найважливішим є те, що Музей мистецтва Пінто посприяв появі дочірньої фундації Пінто Інтернешнл у Нью-Йорку, що займається промоцією провідних сучасних художників Філіппін та збільшує кількість поціновувачів їхніх мистецьких практик у світі.

Таким чином, філіппінцям вдалося позбутися своєї «колоніальної ментальності», що відбулося внаслідок ревізії культурних цінностей місцевого населення та позбавлення комплексу меншовартості. Поєднання місцевих традицій та мистецьких практик колонізаторів породило якісно новий феномен культурного націоналізму та самодостатньої острівної ідентичності.

Помітно, що Філіппіни віддають перевагу співпраці зі США, аніж з Іспанією. Імовірно, це пояснюється статусом наддержави США та їхньою активною діяльністю в Азійсько-Тихоокеанському регіоні, що закономірно проявляється в низці преференцій для Філіппін. Філіппінці ефективно користуються цими благами, однак воліють залишатися на безпечній відстані.

Висновки. В результаті порівняльного аналізу було виявлено такі спільні для всіх досліджуваних держав аспекти конструювання

культурної пам'яті, як:

— проблема первинної мультикультурності суспільств разом з болісним досвідом колоніальної залежності призводить до неминучої гібридизації культури, яка, втім, має скоріше позитивний, аніж негативний ефект;

— музеї та галереї у своїй діяльності перебувають у тісній взаємодії з державою, а також перетворюються на міжгалузеві науково-освітні центри;

— мистецтво корінного населення є пріоритетним з точки зору вивчення та експонування. Водночас, мистецтво колонізаторів піддається ґрунтовному переосмисленню та повністю не зникає з виставкових залів;

— сприяння та підтримка творчості жінок-художниць;

— інтенсивна робота, пов'язана з виходом та репрезентацією деколонізованого мистецтва на міжнародній арені.

Відмінності у формуванні національно-культурної ідентичності кожної держави полягають у різних типах відносин з колишніми колонізаторами, що склалися після 1960-х рр.: мирне співіснування (Тайвань і Китай), міцне союзництво (Сінгапур і Велика Британія), преференційне партнерство (Філіппіни і США).

### Література

1. Саїд Е. Культура й імперіалізм. Київ : Критика, 2007. 608 с.
2. Anderson B. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London-New York : Verso, 2006. 240 p.
3. Barnard F. *Herder on Nationality, Humanity and History.* Montreal and Kingston : McGill-Queen's University Press, 2003. 185 p.
4. Chang Y.-T. *Cultural Policies and Museum Development in Taiwan. Museum International. Museums and cultural policy.* 2006. Vol. LVIII, no. 4. 232. P. 64–68.
5. Duncan C. *Art Museums and the Ritual of Citizenship. Poetics and Politics of Representation : Conference Book, Washington, 26–28 September 1988.* Washington, 1990. P. 89–102.
6. Dziejdzic S. *Singapore's quarrel over colonialism. The Interpreter.* URL: <https://www.lowyinstitute.org/the-interpreter/singapore-s-quarrel-over-colonialism> (date of access: 07.06.2023).
7. Gellner E. *Nations and Nationalism.* Hoboken : Blackwell Publishing Ltd, 2006. 208 p.
8. Guillermo A. G. *The History and Current Situation of Modern Art in the Philippines.* URL: [https://www.jpj.go.jp/j/publish/asia\\_exhibition\\_history/pdf/](https://www.jpj.go.jp/j/publish/asia_exhibition_history/pdf/) 15\_ Symposium-

1994\_Potential\_ENG\_Handout\_2.pdf (date of access: 10.06.2023).

9. Hallman T. *Pioneers of Philippine Art: Luna, Amorsolo, Zóbel*. URL: [https://web.archive.org/web/20120220101833/http://www.asianart.org/documents/AAMPoPAPRFINAL\\_000.pdf](https://web.archive.org/web/20120220101833/http://www.asianart.org/documents/AAMPoPAPRFINAL_000.pdf) (date of access: 14.06.2023).

10. Hobsbawm E., Ranger T. *The Invention of Tradition*. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. 320 p.

11. Hroch M. *Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*. New York : Columbia University Press, 2000. 117 p.

12. Javellana R. B. *The Philippine Colonial Tradition of Sacred Art*. Manila : Art History and Conservation Publication Series of National Museum of the Philippines, 2020. 89 p.

13. Mateo F. V. *Challenging Filipino Colonial Mentality with Philippine Art* : thesis submitted for the degree of Master of Arts in International Studies. San Francisco, 2016. 80 p.

14. McIntyre S. *Imagining Taiwan: The Making and the Museological Representation of Art in Taiwan's Quest for Identity (1987-2010)* : thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. Canberra, 2012. 516 p.

15. McIntyre S. *The Art of Diplomacy: The Role of Exhibitions in the Development of Taiwan–China Relations*. *Journal of Curatorial Studies*. 2015. Vol. 4, no. 1. P. 57–77.

16. Raja A. *Empire Strikes Back: “Artist and Empire: (En)countering Colonial Legacies”*. *Arts Equator*. URL: <https://artsequator.com/artist-empire/> (date of access: 13.06.2023).

17. Smith A. *National Identity*. Harmondsworth : Penguin, 1991. 227 p.

18. Yeo A., Kong Chian L. *Singapore Art, Nanyang Style*. *BiblioAsia*. URL: [https://biblioasia.nlb.gov.sg/files/pdf/vol-2/issue-1/v2-issue1\\_NanyangStyle.pdf](https://biblioasia.nlb.gov.sg/files/pdf/vol-2/issue-1/v2-issue1_NanyangStyle.pdf) (date of access: 12.06.2023).

### References

1. Said, E. (2007). *Kultura y imperialism. Culture and Imperialism*. Krytyka. (Oryhinal opublikovano 1993 r.) [in Ukrainian].

2. Anderson, B. (2006). *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso. (Original work published 1983) [in English].

3. Barnard, F. (2003). *Herder on Nationality, Humanity and History*. McGill-Queen's University Press [in English].

4. Chang, Y.-T. (2006). *Cultural Policies and Museum Development in Taiwan*. *Museum International. Museums and cultural policy*, LVIII(4 / 232), 64–68 [in English].

5. Duncan, C. (1990). *Art Museums and the Ritual of Citizenship. Poetics and Politics of Representation* (с. 89–102). Smithsonian Institution Press [in English].

6. Dziedzic, S. (2020, 12 February). *Singapore's quarrel over colonialism. TheInterpreter*. URL:

<https://www.lowyinstitute.org/the-interpreter/singapore-s-quarrel-over-colonialism> [in English].

7. Gellner, E. (2006). *Nations and Nationalism*. Blackwell Publishing Ltd. (Original work published 1983) [in English].

8. Guillermo, A. G. (b. d.). *The History and Current Situation of Modern Art in the Philippines*. URL:

[https://www.jpf.go.jp/j/publish/asia\\_exhibition\\_history/pdf/15\\_Symposium-1994\\_Potential\\_ENG\\_Handout\\_2.pdf](https://www.jpf.go.jp/j/publish/asia_exhibition_history/pdf/15_Symposium-1994_Potential_ENG_Handout_2.pdf) [in English].

9. Hallman, T. (b. d.). *Pioneers of Philippine Art: Luna, Amorsolo, Zóbel*. URL: [https://web.archive.org/web/20120220101833/http://www.asianart.org/documents/AAMPoPAPRFINAL\\_000.pdf](https://web.archive.org/web/20120220101833/http://www.asianart.org/documents/AAMPoPAPRFINAL_000.pdf) [in English].

10. Hobsbawm, E. & Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press [in English].

11. Hroch, M. (2000). *Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*. Columbia University Press. (Original work published 1985) [in English].

12. Javellana, R. B. (2020). *The Philippine Colonial Tradition of Sacred Art*. Art History and Conservation Publication Series of National Museum of the Philippines [in English].

13. Mateo, F. V. (2016). *Challenging Filipino Colonial Mentality with Philippine Art* (Publication № 196) [thesis submitted for the degree of Master of Arts in International Studies, University of San Francisco]. Gleeson Library | Geschke Center [in English].

14. McIntyre, S. (2012). *Imagining Taiwan: The Making and the Museological Representation of Art in Taiwan's Quest for Identity (1987-2010)* [thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, Research School of Arts and Humanities Australian National University]. The Library of Australian National University [in English].

15. McIntyre, S. (2015). *The Art of Diplomacy: The Role of Exhibitions in the Development of Taiwan–China Relations*. *Journal of Curatorial Studies*, 4(1), 57–77 [in English].

16. Raja, A. (2017, 22 February). *Empire Strikes Back: “Artist and Empire: (En)countering Colonial Legacies”*. *Arts Equator*. URL: <https://artsequator.com/artist-empire/> [in English].

17. Smith, A. (1991). *National Identity*. Penguin [in English].

18. Yeo, A. & Kong Chian, L. (b. d.). *Singapore Art, Nanyang Style*. *BiblioAsia*. URL: [https://biblioasia.nlb.gov.sg/files/pdf/vol-2/issue-1/v2-issue1\\_NanyangStyle.pdf](https://biblioasia.nlb.gov.sg/files/pdf/vol-2/issue-1/v2-issue1_NanyangStyle.pdf) [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2023  
Отримано після доопрацювання 09.11.2023  
Прийнято до друку 17.11.2023