

УДК 7.011.2

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.10>**Протас Марина Олександрівна,**

доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,  
головний науковий співробітник відділу,  
кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів  
Інституту проблем сучасного мистецтва  
Національної академії мистецтв України.  
ORCID ID: 0000-0001-8137-0342  
[protas.art@gmail.com](mailto:protas.art@gmail.com)

**СКУЛЬПТУРА В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ  
ЯК НАРТІС-ОБ'ЄКТ PUBLIC ART**

*Стаття розглядає дихотомію public art – plop art, маніфестовану в традиційному садово-парковому ландшафті міста в якості contemporary скульптури, формальна структура якої презентована не абстрактною дизайн-епістемою, а концептом «doubled presence» гаптики. Метою статті є критика скульптурної репрезентації епістемі гаптики в соціокультурному публічному просторі як феномену культурного популізму та дескілінгу. Критика, в репресивний спосіб нав'язаного суспільному простору виключно приватного бачення автором/митцем уречевленої «краси», корегує з теоріями дескілінгу contemporary свідомості, когнітивно-аналітичною аморфністю та розпадом суб'єктивності в умовах, коли постмодерн відкинув класичний наратив становлення історичного розвитку та сутності людини, що призвело до колапсу художнього репрезентування. В українських реаліях воєнного стану, коли активізувались процеси самоідентифікації націй, науковці, критики та митці намагаються віднайти адекватні сучасним викликам оновлені парадигми і арт-епістемі, зокрема для повноцінної відбудови України, перемога якої в російсько-української війні не викликає жодних сумнівів. Відтак в умовах сутнісної трансформації «мережі просторової пам'яті» мистецькі та культуротворчі епістемі вже зараз потребують перегляду з метою подолання деструкції ентропійних векторів розвитку посткультури. Висновки. Все більше і сміливіше в світовому науковому дискурсі виголошується критичних позицій, які засуджують культурний популізм, що тримається бенчмаркінгових стратегій. Дихотомія арт-епістем свідчить про переосмислення наративу contemporary art, про намагання пасіонарних митців і науковців звільнитися від репресивного тиску естетики глобалізму, що сьогодні посилює негативний вплив ринкової ідеології біокапіталізму на колективну свідомість націй, призводячи до домінування філософії речі, реїфікації творчого вислову, та врешті до фахового дескілінгу. Відтак головним обов'язком теорій й практик сучасності є відмова від духовного матеріалізму/нігілізму, і навпаки – актуалізація за прогностичним проектом ретрокаузальності традиційних ідеалів трансцендентальної естетики, що пробуджує в сучасників чутливу до тонких проявів духу aisthesis «minimal soul».*

**Ключові слова:** public art, plop art, гаптика, дескілінг, культуріндустрія, культурний популізм, ретрокаузальність, скульптура України.

**Protas Maryna. SCULPTURE IN THE SOCIOCULTURAL SPACE AS A HAPTIC OBJECT OF PUBLIC ART**

*The article examines the dichotomy of public art – plop art, manifested in the traditional garden and park landscape of the city as a contemporary sculpture, the formal structure of which is presented not by an abstract design episteme, but by the concept of «doubled presence» of haptics. The purpose of the article is to criticize the sculptural representation of the haptic episteme in the sociocultural public space as a phenomenon of cultural populism and deskilling. In the Ukrainian realities of martial law, when the processes of self-identification of nations intensified, scientists, critics and artists are trying to find updated paradigms and art epistemes adequate to modern challenges, in particular for the full reconstruction of Ukraine, whose victory in the Russian-Ukrainian war does not cause any doubts. Therefore, in the conditions of the essential transformation of the «spatial memory network», artistic and culture-creating epistemes already need to be revised in order to overcome the destruction of the entropic vectors of post-culture development. Conclusions. Critical positions condemning cultural populism, which adheres to benchmarking strategies, are being expressed more and more boldly in the world scientific discourse. The art-episteme dichotomy testifies to the rethinking of the narrative of contemporary art, to the efforts of passionate artists and scientists to free themselves from the repressive pressure of the aesthetics of globalism, which today strengthens the negative influence of the market ideology of biocapitalism on the collective consciousness of nations, leading to the dominance of the*

*philosophy of things, the reification of creative expression, and finally to professional deskilling. Therefore, the main duty of modern theories and practices is the rejection of spiritual materialism/nihilism, and vice versa – actualization according to the prognostic project of retrocausality of traditional ideals of transcendental aesthetics, which awakens in contemporaries an aisthesis «minimal soul» sensitive to subtle manifestations of the spirit.*

**Key words:** *public art, plop art, haptics, deskilling, culture industry, cultural populism, retrocausality, sculpture of Ukraine.*

**Постановка проблеми.** В ніч 23 серпня 2023 року у Стрийському парку середмістя Львова в Україні відбувся акт вандалізму. Нападу підверглися гранітна скульптура київського митця Василя Корчового «Впевнена» (Лл. 1), що була встановлена як тимчасовий експонат пересувної виставки за проектом Львівського тижня скульптури. Створена 2021 року на Міжнародному симпозіумі в Каневі, під кураторством мистецького об'єднання «ЧервонеЧорне», ця скульптура, поряд із іншими сьома гранітними творами, предстала перед очі західноукраїнського глядача, провокуючи і відверто порушуючи спокій соціуму. Реакція не забарилася, і це не була спланована акція зелених, що обливає картини відомих митців у відомих музеях світу різними розчинами від дитячого пюре до нафтових сполук. То був спонтанний вираз суспільного несприйняття неформатної Contemporary Sculptural Haptics, що пропонується спільноті під грифом сучасної краси public art як демократичного месиджу толерантності до будь-яких особливостей зовнішнього вигляду людини. Нюанс ховався в підміні понять, бо суть суперечки насправді містилась зовсім не в площині бодішеймінгу (що в бутті України взагалі не складає проблеми, хоч саме тим прихильники скульптора аргументували акт вандалізму) [2].

Насправді мова про те, що public art мусить враховувати позицію громадськості, бо, як з'ясувалось, не завжди атипове розширене поле скульптури відповідає site-specific міста, викликаючи напругу поміж sites та non-sites, як це пояснював на шпальтах «Artforum» Роберт Смітсон; тим паче, як зауважував засновник фірми «Sculpture in the Environment» James Wines, коли public art переслідує виключно мету private art, саме тоді виникає феномен plop / plonk art, підкреслюючи диз'юнкцію між соціальними потребами громади і маніпулятивним нав'язуванням їй суто приватного бачення і смаків митця. Саме в тих випадках

суди примушують демонтувати public art, як це трапилось 1989 з «Tilted Arc» by Richard Serra. Симптоматично, що Сєрра у відповідь на судове рішення зняття скульптури висловив в діалозі з Hal Foster дивну позицію, заперечуючи поширену тезу про злиття contemporary art з життям народу [18]. Він як елітний митець не вважає метою мистецтва естетичне задоволення всіх і кожного, але така позиція перетворює демократизм паблік арту на бульбашку культурного популізму.

Культурний популізм притаманний і у випадку зі скандалом навколо «Впевненої», у назві якої вже був запрограмованим виклик суспільному сприйняттю. Між тим ідея формування culture walks / sculpture trail, що тепер стає поширеним трендом у світі згідно програм ООН стосовно Sustainability urban development (зокрема «Sustainable cities and human settlements» та 11 пункту «Make cities and human settlements inclusive, safe, resilient and sustainable» [21]), що впроваджується в різних локаціях світу, від Австралії, до Британії та США, – в Україні є відносно новим заходом. Але після того, як 2007 року Дубайський міжнародний фінансовий центр урочисто відкрив перший Global Art Forum, на якому дефініція global art була визнана синонімом contemporary art, і далі ЮНЕСКО погоджує виголошену формулу «мистецтво – то є бізнес», заохочуючи бенчмаркінгові стратегії розвитку публічного артизму мережею міжнародних Бієнале, пост-етнічна культуріндустрія в Україні сприймає західну бізнес-модель ринкового розвитку мистецтва символом/еталоном істинної демократії. Так потрапляючи в пастку само-колонізації, про небезпеку якої ще на зламі міленіумів попереджав болгарський аналітик професор Софійського університету Александр Кіоссів (Alexander Kiossev). Фактично арт-бізнесові структури і приват-галереї в першу чергу, як в даному разі «Я галерея» куратора

львівської презентації Павла Гудімова, виконує несвідому роль «інтерпретаційної спільноти» (за терміном José Medina, professor of Philosophy at Northwestern University, United States, Illinois), поширюючи євроцентричні хибні патерни, які Вальтер Мігноло (Walter D. Mignolo) дослідив як колоніальні системи Західної когніції («modernity/coloniality world-system»), що нівелює розвиток саме національного культуротворення. Через те перлина садово-паркового мистецтва Львова опинилась в центрі скандалу, коли тимчасово прийняла 8 скульптурних об'єктів з ландшафтної колекції Канева, серед яких і роботу В. Корчового, яку містяни не сприйняли, розгорнувши гостру дискусію в ЗМІ, соцмережах та академічних інституціях, де естетичні смаки різко поділилися.

Проте скульптор, задоволений рекламою, наполягає – це красива жінка і красива скульптура, то є справа індивідуального смаку: подобається комусь така краса чи ні. На захист митця став і мер міста Андрій Садовий, сфотографувавшись з дружиною біля скандальної скульптури з реверсу (Іл. 2) і виклавши фото в мережу з іронічним підписом «З якого боку не глянь, мистецтво в парку таки чудова ідея» [2]. Це буквально підлило масло до вогню. Врешті гранітну скульптуру облили мастилом і намагались підпалити, тож поліція відкрила кримінальне провадження.

Внаслідок суспільного збурення український графік-ілюстратор Максим Паленко теж відгукнувся, зробивши карикатуру з суперечок навколо «неформатної» скульптури (де огрядний поціновувач української кухні, зокрема сала, дискутує з візаві), і розмістив її в мережі з дописом про тестування нації на почуття прекрасного (Іл. 3). Багато хто звинувачував опонентів у радянських патернах мислення, закликаючи йти в ногу з часом; інші відмічали банальність вікових деформацій тіла, які не треба приховувати, хай діти звикають до таких трансформацій; третім твір подобався, але в житті вони трималися традиційної формули «у здоровому тілі дух здоровий».

Але суть спору має значно глибше коріння, які звичайному глядачу непомітні. Врешті

така дискусія стала результатом змішання високої і низької культур, а коли орієнтири збиті, і мистецтво поєднане з життям, то втрачається та сама дистанція, що за Адорно дарує критичне мислення, бачення і почуття алетей. Тому суть питання в тому, що позитивістський haptic-об'єкт віддзеркалює не душу і дух, а лише тіло, відкидаючи творчу ідеалізацію, яку до речі застосовували не лише скандально відомий болонський гравер XVI століття, судимий за порнографію і підробку гравюр, Марк-Антоніо Раймонді, а також Пітер Рубенс, Якоб Йорданс і навіть Огюст Роден з його оголеним Бальзаком.

І все ж, питання є широким і тривіальним, на яке відповідей існує так само безліч: що є мистецтво і чи потрібні естетичні або етичні обмеження, врешті, чи застаріла трансцендентальна естетика? Дискусія охопила велику аудиторію, перекинулася на скульптурні секції Спільки митців Львова і Києва, і продовжує тривати під час наукової конференції, що підбиває висновок тижня скульптури у Львові. Тому є привід проаналізувати чинники діатриби, а шукаючи істину, довести, чи є виною тому падіння естетичної культури суспільства й дескілінг як культурний популізм?

**Метою статті** є критика скульптурної репрезентації епістеми гаптики в соціокультурному публічному просторі як феномену культурного популізму та дескілінгу.

**Виклад основного матеріалу.** З початком двохтисячних концепція Річарда Флоріди про креативний клас креативних міст міленіуму, коли кожна арт-інституція стимулює глобалізаційний public-рух, фактично «тоталізований дизайн», за дефініцією Гела Фостера, призводить до культурного популізму, адже в міленіум маркетингова культура Nowbrow перемогла, як це декларував критик «The New Yorker» Джон Сібрук в книзі «Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture», з яким жорстко полемізував Гел Фостер, запитуючи «А якщо ця система брові зазнала лоботомії на наших очах?», і Фостер визначає запропоновану топонімію не лише «притупленням інтелектуальної культури», але переходом «до комерційної культури, яка більше не розглядається як об'єкт зневаги, а

як «джерело статусу»», відповідно Сібрук «скоріше занурюється і п'є з оazi nobрівської культури, ніж у садах елітарної культури» [10, с. 4].

Але автор «Впевненої» намагається вгамувати спрагу одразу з обох джерел: використовуючи лексику середземноморської традиції еліністичного формотворення він виголошує Nowbrow і водночас поетизує естетику потворного, ніби полемізуючи з Карлом Розенкранцем. Phatic-мережева естетика допомагає єднати кітч із global-усередненим пастишем арт-свідомості. Саме це декларував Леслі Фідлер за три десятиріччя до Сібрука у своїй доповіді «The Case for Post Modernism» (1968), в університеті Фрайбурга, де тривав симпозіум з contemporary літератури, і де він використовував термін «postmodernism» як стратегію розриву між високим і масовим мистецтвом (ця доповідь наступного року вийшла як стаття «Cross the Border – Close the Gap» у чоловічому журналі «Playboy»). Ідеї Фідлера, зокрема з усунення прірви між глядацькою аудиторією, критиком і митцем, а, відповідно, між фаховим і аматорським, стали ґрунтом для поширення дескілінгу, порно, апропріації, девіантних жестів, підводячи артизм до соціополітичного активізму міленіуму та бездумної інкорпорації мережевої естетики теперішнього часу. Фідлер анулював кордони, викинув на смітник історії естетику, ідеали, фаховість, врешті, етику, перетворюючи, за висловом Гегеля, свободу на «фурію зникнення»: «Постмодернізм передбачає усунення прірви між критиком і аудиторією, також якщо під критиком розуміти лідера смаку, а під аудиторією – послідовника. Але найголовніше, це передбачає усунення прірви між художником і глядачем або, у всякому разі, між професіоналом і аматором у сфері мистецтва»; «Відродження порнографії також найкраще зрозуміти в цьому контексті; бо це, як вестерн і наукова фантастика, є формою поп-арту. З вікторіанських часів це було основною формою поп-арту – найневиправнішою з усіх видів сублітератури, яку розуміли як різновид розваги, ближчої до пороку, ніж до мистецтва» [9].

Вочевидь у випадку освічених містян Львова, суспільна естетична культура опинилася незрівнянно вищою за той рівень, що

сповідує автор «Впевненої». Хоча професор М. Епштейн (Emory University, Atlanta, US) обмірковуючи гаптику як тактильну форму виразу, що стимулює репродуктивну функцію тіла, зокрема в контексті соматософії як плинних культурних сенсів, намагається з'ясувати: якщо свідомість можна перенести на квантову основу, то що додає тілесність свідомості, окрім того, що обмежує її, та є предметом бізнесу і кар'єри, а ще маркером власного зникнення, бо провокує панічну увагу до тіла, котре виходить з користування, саме тому на сучасників лягає відповідальність за збереження пам'яті про тіло, адже прощання з тілом провокує отілеснення філософської думки [7, с. 11–13, 36].

Додам, провокує ще і панічне отілеснення арт-епістеми, де вже не залишилось трансцендентальної духовності (так само в житті пластична хірургія спотворює природню красу в ім'я бізнесу). Тим паче, коли тілесного в мистецтві забагато, то виникає банальна марнота, а от бідність навпаки посилює гостроту сприйняття, позаяк насолоджуватись завжди важче ніж бажати, а коли тіло стає плоттю, то вона вже «душить, тисне і стає адом» [7, с. 75, 80]. Тому «Впевнена» у Львові справді стає пеклом, і впевнено душить, проти чого цілком справедливо бунтують мешканці, інтуїтивно опираючись насиллю.

Невипадково для подібних неякісних public art громадських місць використовують від 1970 років принижуючий сленг-термін – plop art, арт-бульбашка (британська Вікі уточнює: термін plop art, або plonk від «плюхатися», «означає, що твір є непривабливим і невідповідним для свого оточення – що його бездумно «плюхнули» на місце експонування» [15]). Термін – plop art ввів американський архітектор і скульптор-конструктивіст Джеймс Вайнс, поборник екологічного мистецтва, президент заснованої 1970 фірми SITE (Sculpture in the Environment), який роз'яснював дихотомію як диз'юнкцію між фейком та істиною, між фантазіями митця і реальними соціальними проблемами місця.

В 2015 році в інтерв'ю Аліссум Ск'єї (Alyssum Skjeie) для Музею мистецтв Карнегі в Пітсбургу США Джеймс Вайнс пояснював,

що від 1960-х років почав ставити під сумнів ідеї «об'єктного мислення» як поширення ізолюваних скульптур у парках і на площах, адже ексклюзивна мова *private art* не є когерентною *public art*, і тому трапляються випадки «*turd in the plaza*» [19]. Вайнс, авангардний радикал, вимагав вирішувати ідею *public art* продумано, не формально. Зазвичай контемпорарні *public art* є абстрактні, візуально-спрощенні об'єкти, проте у львівському випадку фігуративна скульптура переключає традиційну арт-лексику в гіперреалістичному дусі прикладом приватної інтеріоризації арт-мислення, що маскується під публік арт.

І така тактильна мімікрія, за висловом Ж. Бодрійяра, є мульти-симуляцією «культури тактильної комунікації» [5, с. 70]. Між тим ЗМІ нагадують, що сучасна культура надто випереджає застарілі смаки суспільства: «Після навали хейту куратор проекту Павло Гудімов заявив, що цей факт «ще раз підтверджує завелику відстань між суспільством і культурою, яка сидить у бульбашці»..., що скульптура «Впевнена» спрямована на те, аби люди зрозуміли: тілесна краса є в усіх проявах» [2]. Між тим некоректне порівняння аргументів з Віллендорфською Венерою не працює – позаяк давня людська свідомість не сприймала тіло відокремленим від тотемістичних релігійних патернів, і на її екстатичність образного сенсу натякає пластична узагальненість в трактовці рук, ніг, або символізм трактовки голови.

Мушу також навести інший приклад дипломатичного уникнення примітивної гаптики, що можна бачити в австралійському Перті, де щорічні скульптурні симпозиуми формують експозицію *culture walks as sculpture trail* «*Sculpture by the Sea*», і де ляльково-рожеве гіпер-реалістичне зображення спортсмена сумо в композиції «*Horizon*» (2018, Іл. 4) китайського скульптора Mu Boyan з *Central Academy of Fine Arts in Beijing (CAFA)*, отримало грошову премію від мера міста *Waverley*, адже твір образно-формально дистанційований, герой ніби в медитації біля моря, і сприйняття цього персонажу дуже доброзичливе, позаяк автор не закладав сюди провокативно-негативних конструктів/ідеологем [17].

До речі, навесні цього року брав участь у проекті «*Sculpture by the Sea*» в Перті також український скульптор Єгор Зігура (Іл. 5), Він експонував двометрову композицію «*Colossus Holds Up the World*», створену 2016, де тілесний ефект був анігільований умовністю формотворчої поверхні з просторовими цезурами, так що стихії повітря, моря, матерії і міфу мали синергію діалогізму (М. Бахтін), а ренесансна пластика як «присутність, що не знищується порожнечою», концептуальною порожнечою в першу чергу, фокусується на авторській ідеї критики консюмеризму [6].

Натомість гаптика В. Корчового насправді усуває присутність/*presence* подвоєно-подкресленим «*doubled presence*», як цей парадоксальний нюанс пояснював Ж. Бодрійяр [1, с. 8–10]. Крім того, у випадку львівської експозиції, «Впевнена» встановлена в контексті парку, функціонуючого за традиційним естетичним концептом, створює дисонанс, що *David Fenner*, професор філософії та мистецтв (*University of North Florida*), згадуючи І. Канта і факт «що естетичне ставлення до Саду почало слабшати», водночас не приймаючи розподіл творів за ієрархією естетичної чи художньої цінності, констатує як ігнорування сучасними митцями змін епістемі садово-паркових ландшафтів ХХІ століття, котрі не виявляють поваги до цієї форми мистецтва.

Дійсно, варто пам'ятати: ідея «вшанування Саду як форми мистецтва мотивована частково розширенням можливостей досвіду, який може бути не менш багатим за той, що надає будь-яка інша форма мистецтва»; лише за умов поваги до ідеї сучасного Саду «у нас є підстави відзначати успішний садовий витвір мистецтва з більшою пишністю через рівень очевидної майстерності, необхідної для його створення» [8].

Проте позитивістична установка на гаптику, як на повзучий натуралізм, від якого з жахом діти зупиняються, а стривожені матусі воляють, аби прибрали цього монстра, навряд чи сприяє вихованню в суспільстві високих смаків. Хоча, в контексті виставкового простору арт-бізнесу, така робота виглядала б доречно, а в традиційному парковому ландшафті вона

як з'ясувалося лише драгувала, тим не менш, пересічне суспільство згуртовалось навколо алетей трансцендентальної естетики! Тож перевиховувати насправді треба не націю, а митців та приватні галереї, які за бенчмаркінгом не бачать різниці між розсудком і розумом, або між паблік і плонк артом.

Ще у 2011 році професор культурології з Loughborough University Jim McGuigan, який викладав у багатьох країнах світу, зокрема у Віденському міжнародному центрі культурних досліджень, критикуючи поглинання / інкорпорацію неоавангардних стратагем в контекст «cool capitalism», що нейтралізує «mainstream culture around the world today», закликав сучасників реанімувати незалежну критику і позбавитись культурного популізму в ім'я суспільних інтересів, спираючись на багатовимірний аналіз широкого кола проблем. Виступаючи «за критику культурного втручання в публічну сферу» Jim McGuigan аналізує стан наукової аналітики від 1980-х років, і фіксує зростання у Британії та в інших країнах суто описового некритичного популістського продукту, зникнення інвективних незалежних досліджень популярної масової культури й мистецтва як сфер ідеологічного змагання, та складових економічної та політичної неоліберальних стратагем: «Відповідно, основні культурологічні дослідження перестали критично аналізувати поточний культурний стан, натомість утворюючи тенденцію ототожнювання себе з ним» [14].

Через те змінився статус пізнання в постіндустріальному суспільстві, де увага прикута до події, акціонізму, інформації, концепту, а не до осмислення сутності. Невипадково професор Peter Osborne, директор Center for Research in Modern European Philosophy at Kingston University, констатує, що сучасні візуальні практики після соціокультурного повороту скрізь є постконцептуальними і капіталізованими, що накладає печатку дескілінгу на творчість. Озборн нарікає на ситуацію, коли «складно влаштована британська фінансова система, через яку культурні інституції завжди змушені шукати додаткові джерела фінансування своєї діяльності. Але не можна шукати гроші там, де культура –

це завжди політика та пропаганда, інакше починаються реальні проблеми» [3]. Культурний популізм в теорії та практиці також чітко пояснює корінь проблеми з «Впевненою», що проявилось в неприйнятті паркової скульптури львів'янами, і що насправді робить їм честь.

Українська професорка філософії Марія Шкепу дослідила проблему дисонансу фундаментальної логіки соціокультурних практик, як спотворених посткласичних вимірів через категоріальний розпад суб'єктивності, внаслідок чого виникає ситуація, коли постмодерне заперечення класичного становлення та об'єктивних основ історичного розвитку, передусім сутності людини, спонукає відчуження сучасного художнього репрезентування: «У такому разі художня культура втрачає свою атрибутивність у випереджальному відображенні дійсності і рухається за її обернено деструктивною алогічністю, а художня критика підпорядковує себе такій деструкції. Отже, художня критика не протиставляє художній де-конструкції художню ре-конструкцію належної цілісності художнього об'єкту як образу здорового суспільства та художньої до-конструкції належної цілісності людини» [4]. Посилаючись на концепцію К. Нойка про «invalidity of culture», М. Шкепу доводить, що поточний гістерезис цивілізаційної культури і мистецтва, коли «множинні прояви реальності (явище, форма, буття, реальність, свобода і т. ін.) пересуваються на перший план поза їх осмисленням через сутність», то виникає умова, коли «теоретична рефлексія загалом і художня рефлексія зокрема..., породжує синдром формального знання і формального мистецтва». Відповідно: «Посткласичний час постає регресією у регресії – у ньому вже ці похідні категорії потерпають розпаду, слугуючи засобом лінгвістичної, образної, семантичної, моральнісної деконструкції реальності історії та самої суб'єктивності. Художня культура перетворюється на відтворення фрагментів, «звільнених» від сутності «реальностей», а аморфна методологія посткультурології виступає і чинником, і наслідком категорійного розпаду пізнання»; «Мистецька критика унеможли-

люється і вкрай суб'єктивізованою художньою практикою. У такому разі мистецька критика за умовчанням може бути направлена не тільки (і не стільки) на засоби художнього відображення, але передусім на зміст і культуру самого художника! ... І тоді залишається мистецтвознавство, яке обирає описування твору, але не його семантичну рефлексію, або, у кращому випадку, повернення до перерахування засобів художнього відображення при униканні змістовних вимірів. Виникає сумнівна ситуація, коли рефлексія сучасного мистецтва супроводжується униканням аналізу представлених проектів – такі собі суб'єктивні мандрівки без мети і направлення, відірвані від предметної суті твору інтерпретації, вербалізації-приписування, додатки до неіснуючого. <...> У цьому просторі відбувається остаточний розпад сутнісних сил людини, що відображається у деструктивному феномені сучасного мистецтва та самозапереченні художньої критики як такої» [4, с. 122, 128]. Відповідно вся армія апологетів натуралістичної гаптики, що так войовничо бореться за контемпорарну феноменологію речі на просторах мистецтва, що стає банальним ринковим товаром, усі ті лобісти інструменталізованої свідомості (митці, критики, науковці, куратори) є жертвами світоглядного гістерезису й фахового дескілінгу.

Отже, критика культурного популізму, яку не полишають відомі західні науковці від моменту активізації дискусій щодо «смерті постмодернізму», з надією забезпечити цивілізаційну культуру від колапсу, є корисною саме тепер в українських реаліях воєнного стану, коли активізувались процеси самоідентифікації націй, коли науковці, критики та митці намагаються віднайти адекватні сучасним викликам оновлені парадигми і арт-епістемі, зокрема для повноцінної відбудови України, перемога якої в російсько-української війні не викликає жодних сумнівів. Відповідно цілком закономірно, що за ініціативою українського громадянського суспільства було створено «Sustainable peace manifesto», де констатовано: «Світ вже не буде таким, як був до війни, тому наша мета – не повернутися до передвоєнного стану, а врахувати його

вади, які уможливили війну, і створити новий, безпечніший лад, який наступну війну цілком унеможливить», і тепер необхідно планувати майбутнє, пробуджуючи світ, який «все ще не позбавився застарілих концепцій» [20].

Відтак в умовах сутнісної трансформації «мережі просторової пам'яті» (Amal Pushp [16]), мистецькі та культуротворчі епістемі вже зараз потребують перегляду з метою подолання деструкції ентропійних векторів розвитку посткультури. Враховуючи те, що багато західних аналітиків впевнені, що події в Україні активно змінюють весь світ, трансформуючи світоглядно-культуротворчий ландшафт в бік повернення духовно-естетичного ціннісного судження, та послаблення впливу бізнес-стратегем арт-ринку, – науковці, критики і митці України вже тепер готові нести високу відповідальність.

Критикуючи глобалізм і культурний імперіалізм, де ринок протистоїть культурно-мистецькій автономії, пасіонарні митці й вчені знаходять істинні креативні можливості майбутнього процвітання культур, та як David Hesmondhalgh, University of Leeds, час-від-часу висловлюють скепсис відносно «влади медіа», коли «творці символів» і сенсів втратили гарантії на увагу аудиторій [11, с. 1–14]. Тим паче, безмежне зростання текстів від зламу 1980–1990-х не свідчить про подібну ж змістовну глибину, аргументований аналітизм та широту огляду проблем.

Тож Hesmondhalgh ще на початку 2000-х років наголошував, що сучасний технологічний редукціонізм залишається небезпечним, тому необхідно мати сміливість проводити якісний історичний аналіз, аби забезпечити негативні наслідки, й казати про неякісні тексти, артефакти, пастіш поп-культури, визнаючи сьогодишню культуру складною, амбівалентною і навіть спірною. Лише так сучасна культурна ситуація буде мати оптимістичну довготривалу перспективу, а історична аналітична пам'ять зможе утримувати людство від падіння в дикунство, що і раніше траплялось настільки його в період змін цивілізацій і глобальних катастроф.

Як доводив М. Бердяєв, варварські енергії дрімують в кожній культурній добі і

прориваються назовні, коли духовна тонко-енергетична тканина культури рветься. І сьогодні ми також є свідками ситуації, яку ще А. Ейнштейн назвав «моторошними діями на відстані», коли минуле повертається у часі невідпрацьованим гештальтом. При тому суб'єктивне сприйняття часу, за Жоан А. Вассаро, має об'єктивний ґрунт, що корелює з «пам'яттю про минуле із усвідомленням плину часу» [22, с. 10], та для аналітиків культурної еволюції важливо інше питання – з якою позицією з минулого симетрично обернене сучасне «Т-порушення» (T violation): із катастрофічним занепадом і колапсом, чи з яскравим духовним розквітом цивілізацій. При всьому тому, ми приречені на циклове повернення невідпрацьованих гештальтів, на виправлення помилок, відновлення сутнісних сил людини, подолання деструктивності сучасного мистецтва і занепаду арт-критики, яка застрягла в популістській описовості і перестала слугувати «естетично розвивальною теорією», констатуючи логічний, моральний, естетичний розпад людини, соціуму та історії (М. Шкепу). Принаймні Nuw Price нас в тому переконує, коли констатує, що «симетрична в часі онтологія для квантової теорії обов'язково повинна бути ретрокаузальною, тобто вона повинна включати впливи, які рухаються назад у часі», а М. Leifer та М. Pusey опрацьовують доказову базу того, що «ретрокаузальність в природі може існувати» [12].

Тому варто довіряти інтуїції, коли афект почуттів, за Ж.-Ф. Ліотаром, трансформується в спонтанний ефект повернення, що поза часом і простором, свідомим або спомином, бо він є головним аргументом місії мистецтва, адже сама фізична поява арт-твору має печатку зникнення сутнісного явлення, «ось чому такий жест завжди навіює ностальгію і спрямовує до анамнезу» [13]. Ж.-Ф. Ліотар писав не лише про втрату великих наративів, він також казав про важливість давньогрецького *aisthesis*, «чуттєвого відчуття», завдяки

якому людська душа і творчість відчують себе сповненими повноцінного життя. Думка Ліотара залишається на порядку денному, бо він прагнув попередити колапс: «Сьогоднішня «сучасність» не чекає від *aisthesis*, ніби він подарує душі спокій прекрасної згоди; вона чекає, що він у останню мить вирве її з небуття. <...> Нігілізм не лише кладе кінець дійовості великих емансипаційних наративів, не лише тягне за собою втрату цінностей та смерть Бога, що робить метафізику неможливою. Він кидає підозру на основну естетичну думку. *Aisthethon* є подією, бо душа існує тільки якщо він її спонукає; а коли його немає, вона розсіюється в небутті неживого. Твори мають обов'язок вшановувати цю чудову і ненадійну умову» [13].

**Висновки.** Отже, сьогодні скульптурна гаптика є маркером тотальної соціокультурної кризи, коли як доводив Ліотар, цивілізація, усвідомлюючи власну смертність, культивує естетичну насолоду на основі своїх зруйнованих ідеалів. Тому все більше і сміливіше в світовому науковому дискурсі виголошується критичних позицій, зокрема посилюється соціально-філософська аналітика, що засуджує культурний популізм, який тримається бенчмаркінгових стратегій. Дихотомія арт-епістем свідчить про переосмислення наративу *contemporary art*, про намагання пасіонарних митців і науковців звільнитися від репресивного тиску естетики глобалізму, що сьогодні посилює негативний вплив ринкової ідеології біокапіталізму на колективну свідомість націй, призводячи до домінування філософії речі, реїфікації творчого вислову, та врешті до фахового дескінгу. Відтак головним обов'язком теорій й практик сучасності є відмова від духовного матеріалізму/нігілізму, і навпаки – актуалізація за прогностичним проєктом ретрокаузальності традиційних ідеалів трансцендентальної естетики, що пробуджує в сучасників чутливу до тонких проявів духу *aisthesis* «minimal soul».

#### Література:

1. Бодрійяр, Ж. (2010). *Фатальні стратегії* / Переклад з фр. Леоніда Кононовича. Львів: Кальварія. [https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean\\_Baudrillard/Fatalni\\_strategii.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean_Baudrillard/Fatalni_strategii.pdf)



2. Лаб'як, І. (2023). Скандал із пишнотілою скульптурою у Львові: хвиля хейту та зрештою напад вандалів. *TCH.UA*. 23 серпня. <https://tsn.ua/ukrayina/skandal-iz-pishnotiloyu-skulpturoyu-u-lvovi-2396008.html>
3. Платонова, А. (2023). Пітер Осборн: «Національну ідентичність слід шукати в майбутньому, а не в минулому». *LB.ua*. 17.02.2023. [https://lb.ua/culture/2023/01/13/542239\\_piter\\_osborn\\_natsionalnu.html](https://lb.ua/culture/2023/01/13/542239_piter_osborn_natsionalnu.html)
4. Шкепу, Марія. (2020). Методологічна аморфність посткультурології та антиномія креативної культури. *Мистецтвознавство України*. Вип. 20, р. 121–130. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.20.2020.220931>
5. Baudrillard, J. (1993). *Symbolic Exchange and Death*. London: Sage.
6. Egor Zigura. Colossus Holding the World. <https://www.egorzigura.art/items/32>
7. Epstein, M. (2006). *Philosophy of the body*. Aleteia.
8. Fenner, D. (2023). Gardens and Plasticity. *Contemporary Aesthetics*. Vol. 21. <https://contempaesthetics.org/2023/01/15/gardens-and-plasticity/>
9. Fiedler, L. (1969). Cross the Border – Close the Gap. *Art & Popular Culture*. URL: [https://www.artand-popularculture.com/Cross\\_the\\_Border\\_%E2%80%94\\_Close\\_the\\_Gap](https://www.artand-popularculture.com/Cross_the_Border_%E2%80%94_Close_the_Gap)
10. Foster, H. (2002). *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London; New York: Verso.
11. Hesmondhalgh, D., Pratt, A. (2005). Cultural industries and cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*. London. 11 (1). <https://doi.org/10.1080/10286630500067598>
12. Leifer, M. S., Pusey, M. F. (2017). Is a time symmetric interpretation of quantum theory possible without retrocausality? *Proceedings of The Royal Society A*. 21 June. <https://doi.org/10.1098/rspa.2016.0607>
13. Lyotard, Jean-François. (1993). Anima Minima. In *Moralités postmodernes*. Paris: Galilée, p. 199–210.
14. McGuigan, J. (2011). From cultural populism to cool capitalism. *Art & the Public Sphere*. Vol. 1 (1), p. 7–18. [https://doi.org/10.1386/aps.1.1.7\\_1](https://doi.org/10.1386/aps.1.1.7_1)
15. Plop art. [https://en.wikipedia.org/wiki/Plop\\_art](https://en.wikipedia.org/wiki/Plop_art)
16. Pushp, A. (2023). Retrocausality and Quantum Mechanics. Jul 18. *Resonance Science Foundation*. <https://www.resonancescience.org/blog/retrocausality-and-quantum-mechanics?fbclid=IwAR3kDEoedH6nzAlfHVM38WZHeENiFISSdgyCrXkH0jxWNypyTmxXzmfY1UA>
17. Sculpture by the Sea. (2018). Exhibit Turns Australian Coastline Into an Open-Air Museum. Mu Boyan, Horizon, Bondi. <https://mymodernmet.com/sculpture-by-the-sea-2018/> ; <https://sculpturebythesea.com/gallery/>
18. Serra, R., Foster, H. (2018). *Conversations about Sculpture*. Yale University Press.
19. Skjeie, Alyssum. (2015). James Wines: The Architect Who Turned Buildings Into Art. *Carnegie Museum of Art. Stories*. July 8. <https://carnegieart.org/resource/james-wines-the-architect-who-turned-buildings-into-art/>
20. Sustainable peace manifesto. Never again 2.0. Executive Summary. <https://sustainablepeacemanifesto.org/uk/>
21. United Nations. *Sustainable Development*. Goal 11. Make cities and human settlements inclusive, safe, resilient and sustainable. <https://sdgs.un.org/goals/goal11> ; <https://sdgs.un.org/topics/sustainable-cities-and-human-settlements>
22. Vaccaro, Joan A. (2018). The quantum theory of time, the block universe, and human experience. *Philosophical Transactions A. The Royal Society Publishing*. <https://doi.org/10.1098/rsta.2017.0316>

#### References:

1. Baudrillard, J. Fatal strategies. Lviv: Calvary, 2010, p. 8–10. [https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean\\_Baudrillard/Fatalni\\_stratehii.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean_Baudrillard/Fatalni_stratehii.pdf)
2. Labyak, I. Scandal with a magnificent sculpture in Lviv: a wave of hate and eventually an attack by vandals. *TSN.UA*. 23 August 2023. <https://tsn.ua/ukrayina/skandal-iz-pishnotiloyu-skulpturoyu-u-lvovi-2396008.html>
3. Platonova, A. Peter Osborne: «National identity should be sought in the future, not in the past.» *LB.ua*. 17 February 2023. [https://lb.ua/culture/2023/01/13/542239\\_piter\\_osborn\\_natsionalnu.html](https://lb.ua/culture/2023/01/13/542239_piter_osborn_natsionalnu.html)
4. Shkepu, Mariia. The Methodological Amorphousness of Post-Culturology and Antinomy of Creative Culture. *Art research of Ukraine*. Vol. 20, 2020, p. 121–130. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.20.2020.220931>
5. Baudrillard, J. *Symbolic Exchange and Death*. London: Sage, 1993, p. 70.
6. Egor Zigura, Colossus Holding the World. <https://www.egorzigura.art/items/32>
7. Epstein, M. *Philosophy of the body*. Aleteia, 2006, p. 11–13, 36, 75, 80.
8. Fenner, D. Gardens and Plasticity. *Contemporary Aesthetics*. Vol. 21, 2023. <https://contempaesthetics.org/2023/01/15/gardens-and-plasticity/>

9. Fiedler, L. Cross the Border – Close the Gap. Art & Popular Culture. URL: [https://www.artandpopular-culture.com/Cross\\_the\\_Border\\_%E2%80%94\\_Close\\_the\\_Gap](https://www.artandpopular-culture.com/Cross_the_Border_%E2%80%94_Close_the_Gap)
10. Foster, H. Design and Crime (And Other Diatribes). London; New York: Verso, 2002, p. 4.
11. Hesmondhalgh, D., Pratt, A. Cultural industries and cultural policy. International Journal of Cultural Policy. London. 11 (1), 2005, pp. 1–14. <https://doi.org/10.1080/10286630500067598>
12. Leifer, M. S., Pusey, M. F. Is a time symmetric interpretation of quantum theory possible without retrocausality? Proceedings of The Royal Society A. 21 June 2017. <https://doi.org/10.1098/rspa.2016.0607>
13. Lyotard, Jean-François. Anima Minima. In Moralités postmodernes. Paris: Galilée, 1993, p. 199–210.
14. McGuigan, J. From cultural populism to cool capitalism. Art & the Public Sphere. Vol. 1(1), 2011, p. 7–18. [https://doi.org/10.1386/aps.1.1.7\\_1](https://doi.org/10.1386/aps.1.1.7_1)
15. Plop art. [https://en.wikipedia.org/wiki/Plop\\_art](https://en.wikipedia.org/wiki/Plop_art)
16. Pushp, A. Retrocausality and Quantum Mechanics. Jul 18, 2023. Resonance Science Foundation. <https://www.resonancescience.org/blog/retrocausality-and-quantum-mechanics?fbclid=IwAR3kDEoedH6nzAlfHVM38WZHeNiFISSdgyrXkH0jxWNypyTxmXzmfY1UA>
17. Sculpture by the Sea. Exhibit Turns Australian Coastline Into an Open-Air Museum. Mu Boyan, Horizon, Bondi 2018. <https://mymodernmet.com/sculpture-by-the-sea-2018/> ; <https://sculpturebythesea.com/gallery/>
18. Serra, R., Foster, H. Conversations about Sculpture. Yale University Press, 2018.
19. Skjeie, Alyssum. James Wines: The Architect Who Turned Buildings Into Art. Carnegie Museum of Art. Stories. July 8, 2015. <https://carnegieart.org/resource/james-wines-the-architect-who-turned-buildings-into-art/>
20. Sustainable peace manifesto. Never again 2.0. Executive Summary. <https://sustainablepeacemanifesto.org/uk/>
21. United Nations. Sustainable Development. Goal 11. Make cities and human settlements inclusive, safe, resilient and sustainable. <https://sdgs.un.org/goals/goal11> ; <https://sdgs.un.org/topics/sustainable-cities-and-human-settlements>
22. Vaccaro, Joan A. The quantum theory of time, the block universe, and human experience. Philosophical Transactions A. The Royal Society Publishing. 2018, p. 10. A 376, 20170316 (2018). <https://doi.org/10.1098/rsta.2017.0316>

### Люстрації:



Іл. 1. Василь Корчовий. Впевнена. 2021. Граніт. Паркова експозиція пересувної виставки у Львові 2023 р.



Іл. 2. Міський голова Львова п. Андрій Садовий з дружиною біля реверсу скульптури «Впевнена». 2023 р.



**Іл. 3. Максим Павленко.  
Карикатура на скульптуру «Впевнена».  
«Але ж яка бридота». 2023 р.**



**Іл. 4. Му Боян. Горизонт. 2018. Експозиція  
проекту «Скульптура біля моря» в Бонді**



**Іл. 5. Єгор Зігура, Колос, що тримає світ. 2016. Експозиція «Скульптура біля моря» в Бонді.  
2022–2023. Фото: Gareth Carr**