

МАРИНА ПРОТАС

«NUDE VITA» ПОСТКЛАСИЧНОЇ РЕГРЕСІЇ КУЛЬТУРІНДУСТРІЇ
ТА РЕТРОКАУЗАЛЬНА ЗВОРОТНІСТЬ

“NUDE VITA” OF THE POST-CLASSICAL REGRESSION
OF THE CULTURE INDUSTRY AND RETROCAUSAL REVERSIBILITY

УДК 7.011.2

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294851

Марина Протас

Доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
головний науковий співробітник відділу
кураторської виставкової діяльності
та культурних обмінів,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: protas.art@gmail.com

Maryna Protas

Doctor of Art Studies,
Senior Research Fellow, Chief Researcher
in the Department of Curatorial Exhibition
Activities and Cultural Exchange,
Modern Art Research Institute,
National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0001-8137-0342

Анотація. У статті розглянуто феномен західних візуальних практик, відомий як «nude vita». На прикладі знакових ню-проектів проведено аналіз соціально-філософської критики культуріндустріальної посткласичної регресії з боку незалежних українських та закордонних науковців, які досліджують ентропію художнього досвіду сучасності і наголошують на необхідності негайного перегляду саморуйнівної арт-епістемі постмодернізму та повернення в суспільну та індивідуальну творчу свідомість сутнісної рефлексії як стратегіями трансцендентальної естетики. Як додатковий аргумент на користь валідності таких наукових пропозицій використано ідеї сучасної квантово-механічної теорії ретрокаузальності, що підтверджує важливість історико-темпоральної цілісності культурної пам'яті, оскільки причинно-наслідковий ефект часової зворотності на тонкому духовно-інтелектуальному рівні здатний змінювати минулі стани систем через трансформацію подій майбутнього, що в культурно-художньому контексті націєтворення тут-і-зараз відіграє особливо важливу роль.

Ключові слова: nude vita, ретрокаузальність, регресія посткласичної доби, contemporary art, постмодернізм.

Постановка проблеми. У липні 2023 року в фінському місті Куопіо (Kuopio) близько тисячі оголених людей за власною волею зібралися на чергову фотосесію в стилі «nude vita», яку проводив американський фотомитець Спенсер Тунік (Spencer Tunick). Відео поступового заповнення тілами кількох обраних локацій тоді робив Тоні Піткянен (Toni Pitkänen), а після завершення інсталяції він опитував деяких учасників про їхні враження [1]. Хтось говорив про зацікавленість будь-якими авантюрами, хтось з опитуваних повідомив, що стежить за творчістю Спенсера Туніка від 1990-х років, коли він здобув славу автора епатажних колективних фотознімків, які він організовував по всьому світу. Втім, ніхто не згадав, що його інсталяції з масовим ексгібіціонізмом людей апропріюють пастиш історичного дада, що його на початку ХХ століття просувала, наприклад, подруга Марселя Дюшана, скандальна модель Мана Рея (Man Ray) баронеса Ельза фон Фрайтаг-Лорингофен (Elsa von Freytag-Loringhoven). Вона творчо вдосконалювала концепцію реді-мейд, проголосивши власне тіло художнім об'єктом не згірш за промислову річ, зокрема Дюшанів «Фонтан», який відтак ак-

туалізував Енді Воргол в проєкті 1964 року «Brillo boxes» в Stable Gallery Warhol, апропріювавши 1961 року графічний дизайн Джеймса Гарві (James Harvey), якого ця крадіжка вельми розгнівала. Іронізуючи з чоловіків, вона наголошувала, що її тіло не є банальною самопрезентацією, а містить глибоку інвективну семантику. Як зазначає канадська дослідниця творчості баронеси Ельзи Айрин Гемел (Irene Gammel), в своїх епатажних екстібіціоністських актах баронеса, відкидаючи банальний жіночий еротизм, «представляла кінетичну енергію та вічний рух Америки, сексуальність Нової жінки, а також критику Америки», тож «її тіло видає екстатичний надлишок і життєву енергію <...> зі сміливістю войовничої амазонки буквально позбавляючи загальноприйнятий синтаксис традиційної ню», і «такий агресивний прояв жіночої сексуальності був і залишається шокуючим», що зафіксував ще 1921 року фотознімками Ман Рей, зокрема, в листі до Тристана Тцари (Tristan Tzara), що зберігається в архіві Жака Дусе (Jacques Doucet) в Парижі [2, pp. 290–292]. Тобто nude vita баронеси транслювало потужне повідомлення, де чудернацькі пози та жестуальність втілювали промовистий наратив, зазвичай з інвективним концептом, якого були позбавлені банальні реді-мейд дадаїстів.

Між тим фінська репрезентація американського візуаліста залишає тіло подібним до реді-мейд мовчазним об'єктом, ніби стафажем на виставці дада, де в такий спосіб учасники інсталяції жадають отримати, за переконанням митця, саме власний «художній досвід, а не просто досвід». Далєбі більшість учасників сприйняла пропозицію легітимованої прогулянки містом в костюмах Адама і Єви за веселу пригоду, присвячену ретроспективі творів Туніка, що їх презентував місцевий фотоцентр. Щоправда, іноді мотивація участі була не типовою, як у випадку з однією з жінок, яка повідомила: «Я хочу пом'янути свою померлу доньку <...>, яка щойно пішла з життя. Це стало таким поштовхом, що тепер мушу зробити щось унікальне у своєму житті» [1].

Акція відбулася о третій ранку, коли під галасливі зойки переляканих перехожих «близько тисячі голих людей один за одним йшли до центрального парку», де на вежі міського собору розмістив свої камери Тунік. Пані Анне Рохке (Anne Rohkee), одна з учасниць інсталяції, так описала свій незвичний емоційний стан: «Це доволі ейфорійне відчуття. Коли ми повернулися до камери спиною і побачили масу людей, це виглядало фантастично»; інші додавали, що «бути оголеним поруч з багатьма людьми було природно, серед учасників панувала невимушена атмосфера», «вулиця була повна голих людей. Нагота ні на що не була схожа, вона просто дарувала відчуття природності й радості» [1]. Формально Тунік присвятив цю акцію промисловому минулому міста, хоча в своєму портфоліо мав проєкти з більш поважними концептами — про рівність, зміну клімату, історію мистецтва. Наймасштабніший проєкт Туніка відбувся 2007 року в Мехіко, де взяло участь аж 18 тисяч поціновувачів nude vita. І хоча автор повторює афірмацію про красу людського тіла, проте насправді у таких акціях людина позиціонується лише як об'єкт гаптики, без шансу на трансцендентне духовне існування. Відбувається сценарій, коли в черговий раз простір цивілізаційної культури рветься і на поверхню виходить варварська первісна дикість. І справді, підтверджуючи циклічність занепаду «естетичного часу», феномен масового екстібіціонізму вже століття як паморочить голову містянам різних країн. Досвід Куопіо, наприклад, повторює давній патерн перших років радянської пропаганди, коли юні робітниці під впливом брошур про привілеї радянського сексу, влаштовували нудистські марші вулицями і майданами міст. Але сьогодення культурна індустрія транснаціонального арт-бізнесу так само глобалізує викривлений естетичний досвід nude vita, поглиблюючи кризу цивілізаційного культуротворення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Концептуальні загравання з оголеним дикунством стали маркером сучасного візуального арту, про що висловлює свою позицію Джорджо Агамбен, зіткнувшись 2005 року з екстібіціоністською акцією учасниць берлінсь-

кого проекту італійсько-американської мисткині Ванеси Бікрофт (Vanessa Beecroft) в Національній галереї «Neue» [3]. Через чотири роки він опублікує есей «Нагота», де згадає театралізовану мізансцену, під час якої оголені жінки вороже дивились на одягнених зниклих глядачів. На Агамбена «інсталяція» тіл справила зворотне враження, вона оголила генетичну пам'ять первородного гріха, коли Адам і Єва усвідомили власну наготу як кару Божу, як відсутність благодаті, і через те мусили у вигнанні одягатися в шкури тварин. Невипадково на спомин приходять нарратив про гріховну втрату одягу-благодаті, що декларували гітлерівці оголеним бранцям концтаборів, з'являючись перед жертвами в зразковому вбранні від Гуго Боса. Відповідно, застосовуючи «філософську археологію», Агамбен констатує: нагота християнської культури невід'ємна від теологічної символіки. Саме так сприймався класичний живопис і скульптура, що витлумачували оголеність піднесеними шатами блага, позаяк «до», а ні «після» гріхопадіння; а якщо митець переходив цю межу, то виникали судові позови, як у випадку з талановитим гравером Рафаеля, болонським митцем XVI століття Маркантонієм Раймонді (Marcantonio Raimondi), ув'язненим, вірогідно, за першим судовим рішенням в Європі через поширення гравюр порнографічного характеру. Знаючи цей факт, Едуард Мане свідомо нагадує в «Сніданку на траві» 1863 року композицію гравюри Раймонді з втраченого оригіналу Рафаеля «Суд Париса».

Теологема гріхопадіння як втрата вбрання благодаті символізує втрату духовної аури наготи. Тоді тіло сприймається в контексті біологічної функціональності «з усіма ознаками сексуальності», зокрема, в тих шоу, що виробляють виключно *nude vita*. Позицію Агамбена розглядає в статті 2019 року український дослідник Олександр Тимофеев, пов'язуючи погляд філософа з критикою сучасного культурного виробництва, де «голе життя» постає метафорою нових способів ідентифікації особистості, що мають тривожні наслідки. Нині індивід прикутий до чисто біологічної і асоціальної ідентичності. Нова ідентичність, заснована на відбитках пальців і генетичному коді, є «ідентичністю без особистості», похідною голого життя. Тому теологічний апарат, що в сучасних умовах перетворився на апарат влади, працює в дві сторони: з одного боку, виробляючи «голе життя», щоб безкарно його знищити, а з другого — виробляючи славу, щоб цим «славним одіянням» себе покривати» [4, с. 117]. Яскраве підтвердження тим словам науковця надавала й австралійська виставкова акція 2018 року в Національній галереї, де презентували скульптуру Патриції Пічиніні (Patricia Piccinini) та Рона М'юека (Ron Mueck), маніфестовану як соціальний проект з популяризації сучасного мистецтва, де реципієнт мусив оглядати експозицію гіперреалістичних ню-творів виключно в оголеному вигляді, навіть преслужбовці мусили дотримуватись «анігільованого» дрес-коду, ніби від зворотного доводячи ту істину, що моральність не буває споглядальною, тож, якщо вона не закладена у внутрішніх принципах особистості, то в такому разі моральність стає «фурією зникнення», аморальністю, і *homo sacer* втрачає сакральне, одягаючи прокляті смертні шати *nude vita* [5, с. 171–172]. Відсутність одягу лише підкреслила статус людини «після» гріхопадіння, одіяння благодаті втрачено, нагота свідчить про відкритість можливостей гріха. Щоразу біополітичні одкровення *nude vita* нагадують відому тезу Карла Розенкранца: «За своїм походженням пекло володіє не тільки релігійною, а й естетичною природою. Ми перебуваємо посеред зла і страждання, але також і серед потворного» [6, с. 37]. Тілесне провокативне задоволення як жага відчутти «кулінарний комфорт», за висловом Теодора Адорно, є найпримітивнішим відчуттям щастя, адже лише піднесеність до трансцендентної/теологічної істини позачасового абсолюту дарує людині справжнє задоволення. Тож коли інтерес до сумнівних *nude vita* проектів виявляє величезна кількість людей, то це свідчить про суттєву проблему з усвідомленням духовного сенсу життя. Тож є привід поміркувати про шляхи подолання гістерезису культурної самореалізації та дескінгу, коли, згідно з твердженням української дослідниці арт-епістемних дисонансів посткласичної доби

Марії Шкепу, «інтенсифікація відчуженості усіх вимірів існування в сучасній історії не тільки випереджає розвиток суспільної та індивідуальної свідомості, але й супроводжується їх подальшим категорійним розпадом. Сучасне мистецтво лише відображає цей розпад, і тому, на відміну від класичного, не випереджає реальність, не “вимальовує” вектори подолання засад завершеної деформації постмодерну. Емпірично віддзеркалюючи означений розпад, некритично ставлячись до нього, сучасне мистецтво перетворюється на його апологію. У цьому контексті стає штучною і художня культура постмодерну, адже, як естетично перекручена форма відображення, вона є культурою виключно у первісному значенні — як форма людської діяльності взагалі» [7, с. 122]. Тому тілесне життя в редукованому культурному виробництві ілюструє «розщеплення здібностей самої людини», яка функціонує здебільшого як «природно-біологічне, що не підноситься до самосвідомості, “виробниче тіло” суспільства» [7, с. 123]. Для контемпорарного митця Туніка *nude vita* є ідеальною формою бенчмаркінгової стратегії посткласичного «художнього досвіду», цілком позбавленого критичного аналізу або принаймні теологічної рефлексії — все це замінено кволими алюзіями на промислове минуле фінського міста Куопіо.

Раян Кроуфорд (Ryan Crawford) з Віденського університету Вебстера, суголосно думкам Марії Шкепу, наголошує, що в таких ситуаціях людська «слабкість маскується під силу, і кожен дефіцит перетворюється на прибуток, виконуючи не трансформаційну, а принципово консервативну функцію: коли стражденне тіло спонукають до дії, що забезпечує самозбереження; і розум, завжди невпевнений у собі, заспокоюється тим, що схопив те, що вислизнуло крізь пальці розуміння», відтак розуму не потрібно міркувати, що це є «шахрайство, брехня, яка створює ілюзії розвитку для вічно низькорослих» [8, pp. 148–149]. Тож, міркує філософ, пригадуючи Емілія Чорана та Томаса Бернгарда, усі схожі марні акти псевдо-змін лише забирають енергію, по суті, вибудовуючи гільйотину для самих учасників, «обеззброюючи кожну думку та дію, керовану конкретним бажанням чогось ліпшого» [8, pp. 149, 151] (Безжально жорстокий сценарій для учасників колективних фотографій Туніка!) Тому австрійський драматург Томас Бернгард справді мав рацію на початку 1960-х. Коли модерністську естетичну автономію витискав постмодерний активізм, він зауважив, що Європа втратила казковий ореол, тепер вона продукує мертвий світ і мертву культуру. Бернгард був правий: до садистичної мертвої голови корови з мухами проекту «Gambler» та інших формальдегідних проектів Деймієна Герста і феномена Young British Artists залишалось якихось неповних тридцять років. А соціополітичний поворот мистецтва 2000-х остаточно довів, що сьогодні митець і реципієнт не відчувають естетичного тремтіння, тож їхня свідомість, як і попереджав Т. Адорно, перебуває у полоні уречевленої меркантильності, тому що розсудок, позбавлений внутрішнього піднесеного хвилювання душі, бездумно підкорюється жорсткій дихотомії, відгукуючись хіба що на споживчий ажіотаж, базові інстинкти й те, що тішить власне его [8, pp. 163–164]. Саме тому Джорджо Агамбен, обговорюючи розрив між епістемами «до» й «після» в контексті акції Ванеси Бікрофт, наголошував, що нагота в сучасному мистецтві ідентична біблійному символізму гріхопадіння, де втрата вбрання стає маркером зникнення піднесеної чистоти душі людини як божої благодаті, позаяк коли зникає трансцендентний вимір свідомості, натомість відкриваються очі суто фізичні, що бачать лише тілесність *nude vita* як біологічно-сексуальну функціональність. Така диз'юнкція апріорі активізує ідею гріха, на що була спрямована й нацистська збочена інверсія біблійного сенсу. Данський критик Ларс Естман (Lars Östman) вважав, що «форма СС стає одягом благодаті, надприродної справедливості і безсмертя», відтіняючи принизливу норму концентраційних таборів, де жертви, ніби ілюструючи постулати «Теології одягу» (1934) німецького теолога Ерика Петерсона (Erik Peterson), вимушені були демонструвати наготу прокляттям «одягу смерті», про що нагадує О. Тимофеев [9, с. 43–44]. Отже напівзабутий гештальт естетики абсолютного часу в умовах посткласичної свідомості повертається в сучасне мистецтво на доопрацювання.

Метою статті є довести необхідність переосмислити епістеми художнього досвіду в аспекті постмодерного концепту *nude vita* з акцентом на регенерації постулатів трансцендентальної естетики щодо абсолютного часу, нові можливості для чого надає сучасна теорія ретрокаузальності.

Виклад основного матеріалу. Петер Бюргер (Peter Bürger) у відомій праці «Теорія авангарду» роз'яснював унікальність історичного досвіду революційно налаштованих митців, який не мав бути повторений після Другої світової війни, адже опір буржуазним ідеалам і бунт проти капіталізації мистецтва з боку авангардних митців з часом адаптували академічні інституції і комодіфікував міжнародний арт-бізнес. Це дало привід Вілему Флюсеру (Vilém Flusser), розкриваючи підступно-змовницький аспект семантики терміну «дизайн», констатувати: революція використовує мистецтво для звільнення людини від уречевлення з боку об'єктів, але якщо не звертати увагу на ідеологію та моральні принципи, «тоді нацизм, війна в Перській затоці та схожі події увійдуть в історію як початок періоду руйнування і самознищення» [10, pp. 17, 69]. Страхи виявилися пророчими: озброєні ракетами дикуни вторглися в Україну, погрожуючи світу ядерним ударом. А мистецтво і сам митець перетворилися на товар у міжнародному обміні, де неоавангард продовжує сучасне буття, дедалі частіше примушуючи критиків згадувати термін «дескілінг», до якого веде тотальна дизайнізація транснаціонального артизму разом із сумнівною креативністю джентрифікації. Це лише поширює популізм культуріндустріальної логіки, де зміна парадигм з естетичної модерної цінності *medium specific* на постмодерністський художній активізм *site-specific* в момент зламу тисячоліть чимало аналітиків сприйняли як вдалу бенчмаркінгову привабливість соціополітичного повороту артизму в бік пост-об'єктних практик. Перерозподіл уваги *contemporary art* на феноменологію речі, коли феноменологію духу оголошено застарілою, ентропійно впливає на творчу свідомість, де навіть лексично-фігуративна вправність застосовується виключно в редукованому контексті *medium specific*, тобто без сутнісного проникнення в сферу трансцендентної алетей, циркулюючи виключно в царині розсудливого і епатажного. До цього спонукає і поширеність перформативних концептуальних практик, де, за прикладом мисткині дада баронеси Ельзи, мистецьким інструментом мовлення стає власне тіло людини, яке не потребує навіть майстерності бодіарту — достатньо відтворити масову акцію в стилі ню.

Інтенції, що заблукали поміж абстрактним концептом і натуралістичною констатацією тілесності як чергового реді-мейд, потребують аналітичного розгляду в аспекті динамічної рівноваги самоорганізації арт-руху, з активацією не *contemporary* сприйняття лінійності прогресу, а логіки діалектичних змін часових циклів. Сучасна історія мистецтва на епістемічному рівні верифікує теорію ретрокаузальності в контексті виру енергій часу, де минуле і майбутнє пов'язані, ніби квантова заплутаність, з тут-і-тепер. Це суголосно позиції Д. Агамбена, коли він говорить, що проблема культурної спадщини «зовсім не застаріла й стосується нас насправді впритул — так близько, що іноді здається, що ми про неї забуваємо», але сьогодні ми, як колись відомі філософи, які мусили виїхати з нацистської Німеччини, «відчуваємо порожнечу й розрив між минулим і майбутнім, ми теж в культурі, що агонізує, мусимо шукати <...> щось на кшталт частинки добра, що вціліла від розпаду» [11].

Напередодні доби романтизму німецький філософ-гуманіст Йоган Готфрід Гердер, заготовуючи власні враження від мандрівки Європою у «Щоденнику» («*Journal meiner Reise im Jahre 1769*»), де зокрема передбачив творчу долю України як «нової Греції», — теза, яку любляють наводити українські науковці), обмірковував власну діалектичну *medium*-теорію. Науковець не погоджувався з тлумаченням лінійності прогресу, уявляючи кожен історичний темпоральний цикл та досвід кожного народу самобутньо-важливими в еволюції цивілізації на засадах знання, гуманності, свободи, справедливості. Всупереч поглядам Готгольда Леси-

нга про відмінність законів в різних видах мистецтва, Гердер у праці «Критичні хащі» (1769) доводив (задовго до появи синестезії та трансдисциплінарності), що поезія та образотворення діють однаково ефективно у часі й у просторі, маючи «почуттєвий характер», бо сила слова впливає на душу так само завдяки уяві й спомену. Тож у пізнішій праці «Скульптура» (1778) він знову обстоював пріоритет джерела істини і краси в «природній мові душі» (підтримуючи цього разу Лесингове захоплення пантеїстичними поглядами Баруха Спінози); позаяк, коли митець гармонійно поєднує образ природи з культурно-мистецькими особливостями традиційного світовідчуття свого народу, такий твір, як згодом прокоментував цей момент Іван Франко, «репродукує в душу» саме життя, адже не тільки краса є метою творчості [12, pp. 40, 79; 13, с. 50–51]. Втім, Гердер не міг знати, що прийдешня доба модернізму із поширенням смаків маскультури, що їх Теодор Адорно і Макс Горкгаймер визнали культуріндустрією фальшивої спадщини Просвітництва, формалізує, реїфікує, сепарує техніку від почуттів та врешті відкине його *medium*-теорію, разом з тезою про міру вічності форм вислову скульптури і живопису в історії та просторо-часі як чистої простоти людської природи [12, р. 60]. Тим не менш, ідеї науковця залишилися актуальними завдяки його баченню історії як діалектичної послідовності циклічних змін, де немає «відсталих» періодів чи культур, бо є самотність естетичного досвіду. Сучасні деколоніальні теорії реактуалізують демократичні ідеї Гердера, який разом з Лесингом колись активно протидіяв змертвілим уречевленим канонам класицизму на користь епістемі естетики романтизму. Передбачення Гердера щодо України неквапно верифікує її теперішній трансформаційний досвід, що намагається виправити хиби культурної політики 1990-х. Тоді Україна поринула у вимір постмодерністського раціоналізму економічно розвинутих західних держав, здобула статус фронтиру. Пострадянський синдром меншовартості спровокував процес «само-колонізації» (теорія болгарського дослідника культури, директора Культурного центру Софійського університету Александра Кьосева описує культивування *contemporary epistem*, що змінило естетику *medium specific* на *site specific art*, а це та сама концептуалізація, проти якої виступав на її світанку Лесинг, коли «поезію силкувалися обернути в картину, яка промовляє словом, не знаючи гаразд, що ж вона може й повинна зображати, а картину — в німі вірші, не подумавши про те, якою мірою вона здатна віддати загальні розуміння, не відбігаючи від свого призначення і не стаючи довільним різновидом письма» [13, с. 57]). На цьому пригоди діалектичної іронії, яку вельми цінував Александр Ключе, не вичерпуються, бо неусвідомлені патерни минулого повертаються. Скажімо, архетип місячної богині (на кшталт «Вілендорфської Венери» віком 24 тисячі років або відомої в анатолійській культурі Чатал-Гьоюк «володарки звірів» віком 10 тисяч років) повертається вже геть позбавлений теологічного навантаження. Тепер давня богиня втрачає свій зооморфний трон, залишаючи тільки надмірну фізіологію втілення ідеї «краси». Такою її транскрибує суб'єктивна гаптика у виконанні київського скульптора Василя Корчового, який настирливо привчає українців до сприйняття гіпертрофовано пишної тілесності як символу нової естетики (толерантною до потворного, що, насправді, є виразом культуріндустріальної ідеології, коли інверсія краси піднесена на рівень високого мистецтва). Його гранітна «Впевнена» у львівському Стрийському парку у серпні-вересні 2023 року була представлена як віртуозне досягнення майстра, який насправді оспівує один із семи смертних гріхів, ставлячи його на котурни й епатуючи соціум. Саме в такий спосіб, попереджав український естетик Олексій Босенко, працює технологія масової дезінформації, коли «мільйонам прищеплюється замітник мислення та почуттів», коли «вживляють протези відчуття та емоцій» і «людина починає жити чужим життям, яке їй видають як спосіб споживання»; саме так творчий геній культуротворення, стаючи абсолютно зброєю «знищення людства через перетворення людей в шалений натовп, може знищити розумові здібності людини, викошуючи і не дозволяючи народитися живим людським почуттям» [14, с. 221–

222]. Тому навколо акції пересувних виставок колекції Канівського скульптурного симпозіуму, де два роки тому відбувся прецедент створення «Впевненої» як маніфестації брутальної тілесності public art, тепер розгорівся справжній скандал. Велика кількість користувачів соцімереж підтримала позицію митця, нібито бунтівника, який воює з «советськими пережитками». А коли на тлі російсько-української війни українці потужно прагнуть остаточно викоренити патерни мислення доби радянщини, то соціум енергійно вітає усе, що протистоїть естетиці соцреалізму, не помічаючи, як разом з брудом виплескує трансцендентальну вимогу сутнісної краси. Пересічний глядач справді був обурений нетиповою парковою скульптурою, бо імпліцитно душа людини опирається потворному, що позбавляє її шансу вийти в екстатичний духовний вимір (аргументи Плотина, який вважав, що кожна душа є тим, що споглядає, досі мають силу). Зрештою, дискусія навколо скульптури в публічному просторі міста стала лакмусом естетичної деградації культурних еліт, позаяк втрачено критерії справжньої краси, яку колись відкинули постмодерністи, а тепер її не ризикують повертати через синдром самоколонізації, про що нагадував Александр Кьосев. Досліджуючи візуальну культуру східноєвропейських країн в контексті історії тоталітаризму та перехідного періоду, він зауважує, що «концепція самоколонізації може бути використана для культур, які піддалися культурній владі Європи та Заходу, не зазнавши вторгнення та фактичного перетворення на колонії» [15].

Штучної самоколонізації не оминули і нацисти, коли грецьку класику використали для збоченої пропаганди расової домінантності. Тож арт-лексика на кшталт «Дискобола» Мирона, якого Гітлер визнав ідеалом арійців, відкривала 1938 року виставку в мюнхенській Гліптотеці і була зосереджена на фізіологічних параметрах, де фейковий міф заміщував алетею. Варто пригадати, що після Другої світової війни реалізується найгірший сценарій, проти якого спрямовував просвітницьку критику Готгольд Лесинг; сценарій, неочікуваний і для сміливої синестезії Гердера: романтичний формалізм абстрактного експресіонізму змінюється раціональним мінімалізмом, концептуалізмом land art, Fluxus, «institutional critique»... Сол Левіт (Sol LeWitt), Лоуренс Вайнер (Lawrence Weiner), Джозеф Кошут (Joseph Kosuth) та інші митці заявили, що немає потреби щось створювати, коли цілком достатньо ідеї, тож арт-продуктом є власне намір, і митець не конче має матеріалізувати його (Л. Вайнер, маніфест «Декларація про наміри», 1968). Ба більше, на зламі тисячоліть еліти транснаціонального капіталу заявили про настання ери пост-етнічного глобалізованого мистецтва, де національна специфіка арт-вислову втратить сенс, бо уніфікованою епістемою офіційно керує арт-бізнес, визначаючи прибутковий мейнстрим в планетарному масштабі. Тож «креативна» бенчмаркінгова стратегія здебільшого здійснювалась за рахунок дескілінгу творчої свідомості і знеособленого омасовлення лексики. Відповідно, критики, вважаючи естетичну автономію мистецтва за анахронізм, поринули у справжні «критичні хащі», концентруючись на соціополітичному впливі пост-об'єктних проектів перформативного активізму і на цій основі кваліфікуючи їх особливу художню вартість — про відмінності естетичної та художньої цінності писали, зокрема, Від Саймоніті (Vid Simoniti) з Ліверпульського університету [16] і Том Пейлін (Tom Palin) з Королівського коледжу мистецтв у Лондоні [17]. Марія Шкепу, пояснюючи само-анігіляцію постмодерного посткласичного культуротворення через «регресію у регресії», зауважує: «сучасне мистецтво і є кризою мистецтва, яке потребує гіпертрофованого напруження уяви для того, аби виявитися спроможним створити щось нове, коли усі симулякри нового вичерпані. Відсутність новизни змістів підмінюється симулякрами новизни засобів, які також обмежені давнішим вичерпанням. Цей феномен неперспективної ретроспекції сучасного мистецтва, коли воно ніби поїдає самого себе, пов'язаний з розколотістю постмодерну, який вичерпав навіть свою штучність, але за умовчанням продовжує існувати у вигляді костюму голого короля з безкінечними описами чи то “костюму” (ідеї-примари, хворобли-

вої підсвідомості, фантасмагорії наративів “художніх практик”) чи то королівської “голості”, доведеної до безлічі потворних варіацій проблемною фантазією О. Ройтбурда» [7, с. 123].

Проте «діалектична іронія» робить наступний історичний поворот, і тепер чергова — російсько-українська — війна (яку чимало аналітиків, як Д. Агамбен, називають початком, або гібридом, Третьої світової) не лише пришвидшила зміну статусу України як фронтиру, а й розкрила її сутнісний потенціал як культуротворчого центру з розбудови новітньої європейської епістеми, де творчі інтенції приваблює емпатія рефлексії *medium specific*. Завдяки цьому в мистецьку практику повільно повертаються ідеали трансцендентальної естетики, де «бути автономним означає бути незалежним від поза-естетичних проблем, тобто сенс твору мистецтва випливає виключно з внутрішнього відношення між його частинами. <...> Успішний твір мистецтва декларує особливий тип задоволення, який не має жодного покликання, окрім самого себе» [18, р. 53]. Інакше кажучи, тяжкий досвід війни стимулював в Україні критичне переосмислення і адаптацію раніше обговорюваних в західному дискурсі ретрокаузальних процесів переходу активістських *site-specific* практик та сублімативно-формальних *medium-specific*, що їх обстоював Клемент Грінберг (Clement Greenberg) в творчості Джексона Полока (як чистої абстракції «*the medium of the specific art*», де уречевлення арт-вислову, за виразом митця, — «є сама дика енергія прерій»), у щось зовсім інше, що реaktуалізує призабутий надчуттєвий ідеалізм духу традиційної арт-епістеми «кордоцентризму» в сучасні практики, тим виправляючи хиби минулого циклу, аби здолати пастку гістерезису в теперішньому, адже змінюючи майбутнє системи тим змінюємо її стан в минулому («ефект метелика» у зворотному векторі).

Як доводить професор фізики Університету штату Каліфорнія в Сан-Хосе, дослідник квантово-механічного ефекту ретрокаузальності, Кенет Вортон (Kenneth Wharton), в різних галузях нині «люди стають дедалі більш “ретро-допитливими”», свідомо прагнучи вплинути на минуле, змінюючи майбутнє; разом з тим «наші інстинкти [сприйняття] часу та причинно-наслідкового зв'язку є найглибшими, найсильнішими інстинктами, від яких фізики та філософи — і пересічні люди — не хочуть відмовлятися». Тим не менш, Всесвіт дозволяє відбуватися зворотній симетрії, хоча її заперечує, скажімо, стріла часу сера Артура Едінгтона (Arthur Eddington) [19]. Про це говорить і професор австралійського Університету Гріфіта Джоан Вакаро (Joan Vaccaro), яка пропонує «нову теорію стосовно людського досвіду існування в теперішньому моменті як здатності розмірковувати про минуле та споглядати майбутнє, яке ще має статися», притому «нешодавно представлена квантова теорія часу припускає, що динаміка може бути феноменологічним наслідком фундаментального порушення симетрії обернення часу» [20]. Чи не тому українські культурні діячі й митці під тиском обставин повномасштабного вторгнення окупантів сповна відчували у трагічні для України часи ефект ретрокаузальності, коли підсвідомо чи свідомо уявляли культурно-мистецький габітус нації як специфічну «квантову заплутаність», звертаючись до підтримки роду і повертаючись до традиційно-емпатійного арт-вислову, позаяк цілком стає вірогідною можливість «обставинам у майбутньому співвідноситися з минулими станами», навіть так, що майбутнє може впливати на минуле, як переконана Емілі Едлем (Emily Adlam) з Інституту філософії Ротмана Західного університету (Канада) [19]. Отже, ідеї Гердера, що в резонансі з доктриною серця Григорія Сковороди чи Памфіла Юркевича радше за все є нашою актуальною майбутньою парадигмою образотворення, що скине мару ілюзій та виправить хиби, позаяк «наслідок може передувати своїй причині, змінюючи напрямок часу», відповідно, свідомість сучасної нації можна сприймати як позачасову «мережу просторової пам'яті», що «передбачає трансстемпоральний зв'язок, який є центральним у ретрокаузальній структурі, де майбутні стани безпосередньо впливають на минулі. Крім того, мережа просторової пам'яті в поєднанні з ретрокаузальною структурою чудово пояснює парадокс стріли часу. У підсумку, час

більше не можна вважати односпрямованим, принаймні в глобальній перспективі. Хоча локально може здатися, що час йде лінійним шляхом, коли ми маємо справу із закритою фізичною системою з певними граничними умовами» [21].

Художній досвід Василя Корчового свідчить про те, що митець відчув зміну енергій в бік медіумності вислову, але свідомо ще не дозрів до кордоцентризму як вищого трансемпорального естетичного акту. Між тим, лише в трансцендентному час є зворотнім і лише там на нас чекає алетей, а зовсім не в уречевленій гаптиці як закритій фізичній системі. Цю істину усвідомили під час війни, скажімо, такі відомі українські митці, як Олександр Животков — проєкт «Вівтар», Андрій Блудов — проєкт «Голоси» [22].

Не варто дивуватися тому, що тепер західні аналітики переосмислюють теорію медіа в метамодерністському контексті метаксії як осциляції почуттів та сенсів, маючи на меті вирішення ціннісного конфлікту між модерністською культурною парадигмою *medium specific*, яку обґрунтував в есеї «До нового Лаокоона» Клемент Гринберг, згадуючи позицію Лесінґа, та постмодерністською парадигмою *site specific*, коли радикальне пост-медіумне мистецтво вийшло у глобалізований перформативний вимір, нехтуючи засобами арт-виразу і внутрішньо вартісними сенсами автономного мистецтва. Тому «відрив концепції автономії від її вузького ототожнення з модернізмом дозволяє нам визнати, що її неможливо просто усунути без втрат» [23, р. 84].

2013 року відомий британський мистецтвознавець і естетик Джейсон Гейґер (Jason Gaiger), який брав участь у перевиданні згадуваних праць Йогана Готфріда Гердера у видавництві Чиказького університету, оприлюднив статтю в збірці «Естетична і художня автономія» («Aesthetic and Artistic Autonomy»), де розглянув питання пошуку компромісного виходу з ситуації сучасного конфлікту цінностей, що від 1960-х років поглиблює дихотомію між естетичною автономією *medium specific* та художньо-плюральною цінністю *site specific art* [23]. Обмірковуючи концепцію Артура Данто (Arthur Danto) про абсолютно вільне від будь-яких обмежень постмодерністське мистецтво та нівеляцію позиції Клемента Гринберґа про модерну свободу автономного арт-вислову, зокрема американських абстракціоністів, Джейсон Гейґер наголошує, апелюючи до концепції двох свобод Ісаї Берліна (тобто вільної від внутрішніх та зовнішніх обмежень людини): «Обидві позиції надають центрального значення поняттю свободи, але воно визначається по-різному», тому естетичну «концепцію автономії можна застосувати до мистецтва двома різними, але пов'язаними способами»: соціальна автономія свідчить про «звільнення мистецтва від його історичної залежності від церкви, держави і аристократії», а також про його становлення як «окремої сфери людської діяльності з власними цінностями та інституціями», коли «цінність мистецтва повністю незалежна від поза-естетичних проблем», але «переорієнтацію недавньої мистецької практики на *site-specific art* найкраще розуміти як поступову відмову від принципу естетичної автономії. <...> Для практиків і захисників *site-specific art* відмова від сучасної концепції мистецького твору як автономного, самостійного, внутрішньо значущого об'єкта є беззаперечним здобутком, звільненням від помилкових припущень модернізму. Однак зовсім не зрозуміло, чи є найкращим засобом для підтримки критичної функції мистецтва перехід до *site-specific*» [23, pp. 46, 77, 78, 79]. Втім, Гейґер надто переоцінює «свободу» і «незалежний розвиток» арт-ринку, хоча і натякає на хиби *contemporary* опозиції модерністській концепції естетичної автономії, коли «важко не здригнутися перед такими термінами, як “deskillling” та “деестетизація”, які, здається, дотичні радше до санітарної лексики бюрократичного контролю, аніж емансипаційних цілей авангарду» [18, р. 57]. Науковець має рацію, коли висуває контраргумент прихильникам *site specific art*, серед них Мівон Квон (Miwon Kwon), оскільки і раніше кожний твір скульптури чи, скажімо, мозаїки виконувався для конкретного місця, а не для абстрактного «білого кубу» галереї — так називав всі подібні заклади американський

митець Браян О'Догерті (Brian O'Doherty) в есеї «Всередині білого куба», де зафіксував феномен гіпнотичного впливу на глядача саме білого приміщення, а не творів в експозиції. Тому Роберт Смітсон (Robert Smithson) визначав апорію site–non-site як справжній чистий сенс матеріальних елементів в їх природному середовищі, всупереч формальній медіумності абстрактних творів, що обстоював Гринберг. Справді, пленерна скульптура 1980–1990-х років в Україні теж враховувала особливості місцевості та її ауру, в контексті якої твір повноцінно розкривався, тим паче якщо архітектори робили нюансовану прив'язку до місця експонування скульптур. Тоді починались і концептуальні експерименти. У 1991 році з Очаківського симпозіуму скульптури малих форм львів'янин Сергій Якунін привіз каміння граніту і пісок у теперішній музей «Київська картинна галерея», виставляючи на паркетній підлозі, подібно non-site Смітсона, об'єкти «Вектор I та II» та підтверджуючи автономну важливість елементів твору в природному сайті за межами музею, які тепер як medium specific акцентують увагу на геологічному часі й ентропії. Проте у випадку з монументальними скульптурами medium specific art завжди мав всередині себе елемент site specific, тому протиставляти їх, як це робить Мівон Квон, некоректно. Гейгер має рацію, говорячи, що і у випадку модерних практик «визнання того, що твір мистецтва створений для певного середовища, не підриває його естетичної автономії, бо його все одно можна оцінити заради нього самого», а отже, кордон, що візуальні пост-medium активісти будують між medium specific й site specific art, є доволі сумнівним, навіть штучним [18, р. 55]. Ба більше, «є щось переконливе в думці, що свобода митця упорядковувати матеріали, з яких зроблено твір, протистоїть відсутності свободи в нашому повсякденному житті. Якщо мистецька діяльність стає невіддільною від інших форм культурної та політичної діяльності, вона ризикує втратити свою привілейовану роль засобу критичної рефлексії. Відмова від естетичної автономії несе в собі небезпеку того, що мистецтво буде асимільоване в глобалізовану інституцію, а його критична функція виставлятиметься напоказ лише як ще один елемент видовищності». Саме тому «Адорнове тлумачення “подвійного характеру” мистецтва, яке визначає себе через свою участь у соціальному світі і водночас через дистанціювання від нього, зберігає свою актуальність, навіть якщо концепція автономії була поставлена під сумнів» [18, pp. 57, 58].

От і український філософ Олексій Босенко стосовно небезпеки «свободи» постмодерністського мистецтва з втраченою критичною рефлексією, що вбиває почуття і фарби тотальним уречевленням, наголошував: contemporary креативний порив «поглинає себе, самовдосконалюючись, але *принижуючи* людську особистість на недосяжну *висоту*. У гордині людина усвідомлює свою творчу здатність лише потенційно, але сприяє тільки розвитку тотальної влади мертвого світу механізмів (з яким впоратися не може, при цьому до механічної форми руху належать і комп'ютери, як репродукція, репліка формального способу мислення) та набуває титанічної міці у межах відведеного йому вільного часу, прагнучи до себеіншого. Здійснюється заперечення натурального вільного часу як безпосереднього наслідку переходу до універсальної, гнучкої та хижкої форми суспільного багатства» [14, с. 287].

Як доводить Генрієта Сербан (Henrieta Serban), аналітикиня Інституту філософії і психології Константина Редулеску-Мотру Румунської академії, покликаючись на думку Лучіана Благи (Lucian Blaga) у книжці «Трансцендентальна цензура» («Transcendental Censorship», 1934), де існування людини розглядається як метафізичний виклик «тотальності екзистенції», що потребує трансцендентальних глибин відчуття: наше бачення (vision) формує і «задає “горизонт”, специфіку нашого світогляду, що є динамічним, позаяк ми визначаємо існування “поки що недосягнутих точок зору для нашого ока”. Наша історія, історія людства поставлена на карту в цих прагненнях до нових “точок зору”, “візій”, “обріїв”. Як далеко ми бачимо і наскільки чітко? Відповідь, зрештою, залежить від нашого ставлення до “метафізичного сну, де ширяє наше ество”, що є показовою метафорою індивідуального ставлення до

особистої історії та (до великої історії) становлення» [24, р. 3]. На жаль, посткласичне бачення страждає на афазію, короткозорість та поверховість. Тому не вщухають суперечки навколо різних візій, дотичних не лише до пост-етнічної гаптики *nude vita*, щодо формування націй та їхніх культурних особливостей. Чутливим є питання про формування так званого коду української нації, її ДНК, що не цілком відповідає дефініції «уявленої спільноти», яку обстоює відомий британський дослідник Бенедикт Андерсон, з яким полемізує Володимир В'ятрович. Торкаючись цього нюансу, В. В'ятрович зазначає: «Уявлення про себе як частину ширшої спільноти важливе для формування нації. Але воно не фундамент для цього процесу, а лише один із його інструментів. Нація — це радше рослина, яка проростає із зерна, ніж будівля, яку споруджують по архітектурному плану. Зерно вже має закладену в собі на рівні ДНК програму, змінити яку складно, а то й неможливо, а головне — навряд чи варто це робити, бо можна нашкодити. Особливості ж майбутньої будівлі обмежуються лише фантазією архітектора та вмінням будівельників. Тому нації не будують, а вирощують. Будують держави — для вирощування націй»; «Група спершу не усвідомлює притаманних лише їй особливостей, доки не зіткнеться з іншою, наділеною іншими особливостями. Результатом зіткнення є вирізнення чужого, іншого, не свого», з часом «групу консолідує вже не лише розуміння того, чим вона не є, а й усвідомлення, чим вона є, якими особливостями наділена. Згодом ці особливості (мова, традиції, культура, спосіб співіснування з природою та іншими групами, погляди на минуле, віра у майбутнє) стають предметом гордоців. <...> Зрештою, для збереження національних особливостей групи, яка є їх носіями (нації), вибудовують державу. Розуміння потреби створювати та розбудовувати державу є ознакою зрілості нації. І навіть якщо історія її створення не була успішною, держава припиняла існування (як це було в українців), пам'ять про неї стає важливим елементом національної свідомості, який штовхає до повторення спроб. І так триває або до моменту їх успішної реалізації, або до цілковитого краху і зникнення нації як окремої особливої спільноти» [25]. В сенсі виробництва арт-продукту це важливо розуміти, бо від художньої візії залежить сучасний й подальший розвиток національного образотворення, яке складає частку цивілізаційного досвіду, як «крапля в океані», зберігаючи власну специфіку, не уніфікуючись глобалізаційними процесами культурної індустрії. В цьому аспекті стає зрозумілою оптимістична позиція професора Лідського університету Дейвіда Гезмондхалга (David Hesmondhalgh), який на самому піку невиправданих очікувань від глобалізації культурної індустрії початку 2000-х висловив обґрунтований сумнів, і мав рацію, тому 2018 року в передмові до 4-го видання «Культурних індустрій» (2002) наголосив, що «від тих часів, сповнених надій, моменти очікувань перетворилися на хаос і розчарування», та й креативні технології довели, що «можуть бути не такими корисними, як стверджували їхні вболівальники»; разом з тим: «Світ завжди дає нам багато причин думати, що все погано. Глупство, невігластво, корупція, жорстокість і егоїзм часто процвітають. Культурні індустрії відображають цей факт, і через свою особливу силу вони іноді здібні погіршити ситуацію. Але світ також демонструє численні докази інтелекту, знань, чесності, доброти та альтруїзму. Якщо ми відмовляємось від надії, то, на мій погляд, ми також ставимо під загрозу можливість зробити світ кращим» [26, р. xxiv]. Тому, критикуючи глобалізм і культурний імперіалізм, де ринок протистоїть культурно-мистецькій автономії, науковець знаходить справді креативні можливості майбутнього процвітання культур, хоча і висловлює скепсис відносно «влади медіа», коли «творці символів» і сенсів втратили гарантовану увагу аудиторій, так само як безмежне зростання кількості текстів від зламу 1980–1990-х не свідчить про їх змістовну глибину, аналітизм та широту огляду проблем, але і не говорить про критичну надмірність контролю з боку влади і капіталізації. Гезмондхалг так само, як на початку 2000-х років, наголошує, що сучасний технологічний редукціонізм залишається небезпечним (навіть *nude vita* тепер є банальною фізіологією), тому необхідно

мати сміливість проводити якісний історичний аналіз, аби убезпечити себе від негативних наслідків, й вказувати на неякісні тексти, артефакти, пастиш поп-культури, визнаючи сьогоденну культуру складною, амбівалентною й суперечливою. Лише так сучасна культурна ситуація буде мати оптимістичну довготривалу перспективу, а історична аналітична пам'ять зможе утримувати людство від падіння в глибше дикунство, що і раніше траплялось в період змін цивілізацій і глобальних катастроф. Сьогодні ми є свідками ситуації, яку Альберт Айнштейн назвав «моторошними діями на відстані», коли минуле повертається неопрацьованим гештальтом у теперішні часи. При тому суб'єктивне сприйняття часу, за Джоан Вакаро, має об'єктивний ґрунт, що корелює з «пам'яттю про минуле із усвідомленням плину часу» [20, р. 10]. Проте для аналітиків культурної еволюції важить інше: з якою позицією з минулого симетрично обернене сучасне «Т-порушення» (T violation) — з катастрофічним занепадом і колапсом чи з можливістю яскравого духовного розквіту цивілізацій.

У серпні–вересні 2023 року в Амстердамі тривала виставка «Щоденники війни: непочуті голоси українських дітей», яку сприймали в світлі жахливої історії Голокосту та, зокрема, щоденника Анни Франк часів нацистської окупації Нідерландів. Тепер це 14 історій про те, як війна в ХХІ столітті понівечила дитячі життя. Їх розповіли і занотували в зошитах діти з різних куточків України. Серед тих історій — щоденник десятирічного Єгора Кравцова з Маріуполя. Він, маючи тяжке поранення, занотовував свої відчуття від побаченого, зокрема, те, як помирали його рідні та «улюблене місто». Або дванадцятирічної Аріни Первуніної з Миколаєва, яка розпочала свою історію зі слів: «Я не хочу жити, навіщо таке життя без тата» — її батька росіяни застрелили в неї на очах під час спроби евакуації... Невимовно тяжкі свідчення скаліченого життя дітей, які подорослішали в одну мить, раптом потрапивши в епіцентр жнив горя й смерті. Вони мусили осмислювати геноцид і апокаліптичні катастрофи, що спричинили варвари з країни-терористки проти українців. Дитячі свідчення перевертають свідомість, примушуючи скинути з очей шори та інфантильну жагу коливатись на хвилях «посткласичного відчуження» й водночас припинити безглузду руйнацію сутнісного світу, зупинити байдужу та безумну «відірваність від фундаментальної методології філософії та уникання рефлексій засад культурного розвитку людини у контексті розв'язання протиріч суспільного розвитку» [7, с. 121], а отже стати свідомо відповідальним за себе, за дітей, за цивілізаційну культуру, за мир і справедливість на планеті. Невипадково метаморфози творчого бачення торкнулись, наприклад, Марії Куліковської, яка після скандального шведського проекту «Рута-Руна» змінює арт-лексику *nude vita*, розповідаючи про тяжкі випробовування, коли вона, тільки народивши дитину, мусила тікати від обстрілів в Європу, де врешті їй вдалось презентувати медитативні прозорі скульптури — зіпки свого торсу з балістичного мила, начинені або гільзами окупантів, або квітами рідної Донеччини, врешті презентувавши проект «Мое тіло — поле битви» на початку 2023 року в Гонконзі.

Показовою в цьому сенсі стала влучно-стисла критична констатація посткласичної регресії творчої оптики відомої американської професорки Каміли Палья (Camille Paglia): «Кінцевим результатом чотирьох десятиліть постмодернізму, що пронизує світ мистецтва, є те, що зараз в образотворчому мистецтві виконується дуже мало цікавої чи важливої роботи. Іронія була сміливою та креативною позицією, коли це робив Дюшан, але тепер це абсолютно банальна, виснажена та нудна стратегія. Молодих художників навчили бути “крутими” та “сучасними”, а отже, болісно самосвідомими. Їх не захочують до ентузіазму, емоційності та далекоглядності. Вони були відрізані від художньої традиції скаліченим скептицизмом щодо історії, якого їх навчив невіглас — солісистський постмодернізм. Коротше кажучи, світ мистецтва ніколи не відродиться, доки не зникне постмодернізм. Постмодернізм — це чума для розуму і серця» [27].

Висновки. *Nude vita* як культуріндустріальний ідеологічний патерн сучасних візуальних практик отримує діаметрально протилежні оцінки від фахівців постмодерної діатриби. Апологети *contemporary art*, знаходячись під впливом бізнес-інтересів транснаціонального капіталу, воліють не помічати того, що посткласичні практики глобалізаційного культуротворення перетворились на маніфестацію небезпечної тотальної кризи цивілізаційного досвіду, що загрожує людству ентропією критично-аналітичної свідомості та інверсією естетики прекрасного в гістерезисний стан потворного, що вже тепер спричиняє дескінгову редуцію творчого вислову митців, позаяк їх проекти позбавлені трансцендентного виміру алетії. Проте на теперішній час в гуманітаристиці посилюється позиція науковців різних фахових профілів, які обстоюють критично-інвективну точку зору на регресивні прояви постмодернізму. Впевненість у правоті критично налаштованих аналітиків надає спорідненість висновків в дослідженнях, зокрема, в галузі культурології, мистецтвознавства, філософії, особливо трансцендентальної естетики, а також в царині квантово-механічної теоретичної фізики, де наймовірніше актуальними опинилися розвідки з проблем ретрокаузальності. Внаслідок застосування компаративно-епістемологічного підходу виникає впевненість у вичерпаності парадигми постмодернізму та необхідності її заміни модернізованим і більш перспективним наративом кордоцентризму, що прийдешня генерація науковців мусить осмислити в аспекті естетики абсолютного часу.

Література

1. Nykänen H. Lähes tuhat ihmistä riisui vaatteensa kuuluisan valokuvataiteilijan edessä Kuopiossa // Yle. 2023, July 15. URL: <https://yle.fi/a/74-20041138> (access date: 04.09.2023).
2. Gammel I. *Baroness Elsa: Gender, Dada and Everyday Modernity — A Cultural Biography*. Cambridge: MIT Press, 2002.
3. Agamben G. Das verlorene paradiesische Kleid. *Theologie der Nacktheit: Vanessa Beecrofts Berliner Performance* / Übersetzt von Andreas Hiepko // *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 2005. Nr. 84: April 12. S. 37.
4. Тимофеев О. Теологічний диспозитив і нагота: Спроба прочитання Джорджо Агамбена // *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії*. 2019. Вип. 24. С. 111–119. DOI: 10.30970/2307-1664.2019.24.15
5. Протас М. *Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2020.
6. Шкепу М. *Эстетика безобразного Карла Розенкранца*. Киев: Феникс, 2010.
7. Шкепу М. *Методологічна аморфність посткультурології та антиномії художньої культури* // *Мистецтвознавство України*. 2020. Вип. 22. С. 121–130. DOI: 10.31500/2309-8155.20.2020.220931
8. Crawford R. Adorno as Alibi // *Delimiting Experience: Aesthetics and Politics* / Eds. R. Crawford, E. M. Vogt. Vienna: Turia+Kant, 2013. P. 147–165.
9. Тимофеев О. В. *Спроба прочитання Джорджо Агамбена: естетика, політика, теологія: монографія*. Ралі, шт. Північна Кароліна: Lulu Press, Inc., 2020.
10. Flusser V. *The Shape of Things. A Philosophy of Design*. London: Reaktion Books, 2012.
11. Агамбен Дж. *Спадщина нашого часу* / Переклад О. Тимофеева // *Политком*. Дата оновлення 02.08.2023. URL: <https://politcom.org.ua/spadshhyna-nashogo-chasu> (дата звернення: 04.09.2023).
12. Herder J. G. *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*. University of Chicago Press, 2002.
13. Лессінг Г.-Е. *Лаокоон*. Київ: Мистецтво, 1968.

14. Босенко А. В. Последнее время. II. Свободное время как свершение всех времен. Киев: Феникс, 2021.
15. Pozharliev L. “The self-colonizing metaphor” — Prof. Alexander Kiossev discusses his concept with researchers in Leipzig // Leibniz-Institut für Länderkunde. 15.12.2021. URL: <https://blog.leibniz-ifl.de/2021/12/> (access date: 04.09.2023).
16. Simoniti V. Art as Political Discourse // The British Journal of Aesthetics. 2021. Vol. 61 (4). P. 559–574. DOI: 10.1093/aesthj/ayab018 (access date: 04.09.2023).
17. Palin T. The Condition of Painting: Reconsidering Medium Specificity: PhD thesis. Royal College of Art, 2018. URL: <https://researchonline.rca.ac.uk/3443/> (access date: 04.09.2023).
18. Gaiger J. Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy // British Journal of Aesthetics. 2009. Vol. 49. P. 43–58. DOI: 10.1093/aesthj/ayn058 (access date: 04.09.2023).
19. Ferreira B. A Growing Number of Scientists Are Convinced the Future Influences the Past // Vice. 16.03.2023. URL: <https://www.vice.com/en/article/dy37xq/black-holes-might-really-be-giant-structures-made-of-spacetime-physicists-propose> (access date: 04.09.2023).
20. Vaccaro J. The Quantum Theory of Time, the Block Universe, and Human Experience // Philosophical Transactions A. A 376, 20170316 (2018). DOI: 10.1098/rsta.2017.0316 (access date: 04.09.2023).
21. Pushp A. Retrocausality and Quantum Mechanics // Resonance Science Foundation. 18.07.2023. URL: <https://www.resonancescience.org/blog/retrocausality-and-quantum-mechanics> (access date: 04.09.2023).
22. Protas M., Bulavina N. Cultural Habitus of Art: The Aletheia of Self-Identification Versus the Post-truth of Postmodernity // American Journal of Art and Design. 2023. Vol. 8, Issue 3. P. 87–98. DOI: 10.11648/j.ajad.20230803.12
23. Gaiger J. Value Conflict and the Autonomy of Art // Aesthetic and Artistic Autonomy / Ed. O. Hulatt. London: Bloomsbury, 2013. P. 65–88.
24. Serban H. About “Vision” and “Horizon” in Philosophy // Academia Letters. 2021. Article 2868. DOI: 10.20935/AL2868
25. В’ятрович В. Про націогенез і будівництво держави // Збруч. Дата оновлення: 08.07.2023. URL: <https://zbruc.eu/node/115843> (дата звернення: 04.09.2023).
26. Hesmondhalgh D. The Cultural Industries. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington, Melbourne: SAGE Publications, 2019.
27. Castro E. X. De. Camille Paglia: “Postmodernism is a plague on the mind and heart” // Fausto Mag. 12.12.2015. URL: <https://faustomag.com/camille-paglia-postmodernism-is-a-plague-upon-the-mind-and-the-heart/> (access date: 04.09.2023).

References

- Nykänen, H. (2023, July 15). Lähes tuhat ihmistä riisui vaatteensa kuuluisan valokuvataiteilijan edessä Kuopiossa. *Yle*. Retrieved from <https://yle.fi/a/74-20041138> [in Finnish].
- Gammel, I. (2002). *Baroness Elsa: Gender, Dada and Everyday Modernity — A Cultural Biography*. Cambridge: MIT Press.
- Agamben, G. (2005, April 12). Das verlorene paradisische Kleid. Theologie der Nacktheit: Vanessa Beecrofts Berliner Performance (Übersetzt von Andreas Hiepko). *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 84, 37 [in German].
- Tymofieiev, O. (2019). Teolohichni dyspozytyv i nahota: Sproba prochyttannia Dzhordzho Agambena [Theological Dispositive and Nudity: The Attempt to Read Giorgio Agamben]. *Visnyk of the Lviv University. Series Philos.-Political Studies*, 24, 111–119. DOI: 10.30970/2307-1664.2019.24.15 [in Ukrainian].

Protas, M. (2020). *Mystetstvo postkultury: tendentsii, ryzyky, perspektyvy* [Art of Postculture: Trends, Risks, Prospects]. Kyiv: MARI NAAU [in Ukrainian].

Shkepu, M. (2010). *Jestetika bezobraznogo Karla Rozenkranca* [Aesthetic of Ugliness of Karl Rosenkranz]. Kyiv: Phoenix [in Russian].

Shkepu, M. (2020). Metodolohichna amorfnist postkulturolohii ta antynomii khudozhnoi kultury [Methodological Amorphousness of Postcultural Studies and the Antinomy of Artistic Culture]. *Art Research of Ukraine*, 22, 121–130. DOI: 10.31500/2309-8155.20.2020.220931 [in Ukrainian].

Crawford, R. (2013). Adorno as Alibi. In *Delimiting Experience: Aesthetics and Politics* (pp. 147–165). Eds. R. Crawford and E. M. Vogt. Vienna: Turia+Kant.

Tymofieiev, A. (2020). *Sproba prochyttannia Dzhordzho Ahambena: estetyka, polityka, teolohiia: monohrafiia* [An Attempted Reading of Giorgio Agamben: Aesthetics, Politics, Theology: A Monograph]. Raleigh, North Carolina: Lulu Press, Inc. [In Ukrainian].

Flusser, V. (2012). *The Shape of Things. A Philosophy of Design*. London: Reaktion Books.

Agamben, G. (2023, August 2). Spadshchyna nashoho chasu [The Heritage of Our Time] (Trans. O. Tymofieiev). *Politcom*. Retrieved from <https://politcom.org.ua/spadshchyna-nashogo-chasu> [in Ukrainian].

Herder, J. G. (2002). *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*. University of Chicago Press.

Lessing, G.-E. (1968). *Laocoon*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

Bosenko, A. V. (2021). *Poslednee vremja. II. Svobodnoe vremja kak svershenie vseh vremen* [Last Time. II. Free Time Is the Accomplishment of All Times]. Kyiv: Phoenix [in Russian].

Pozharliev, L. (2021, December 15). “The self-colonizing metaphor” — Prof. Alexander Kiossev discusses his concept with researchers in Leipzig. *Leibniz-Institut für Länderkunde*. Retrieved from <https://blog.leibniz-ifl.de/2021/12/>

Simoniti, V. (2021). Art as Political Discourse. *The British Journal of Aesthetics*, 61 (4), 559–574. DOI: 10.1093/aesthj/ayab018

Palin, T. (2018). *The Condition of Painting: Reconsidering Medium Specificity*. PhD thesis. Royal College of Art. Retrieved from <https://researchonline.rca.ac.uk/3443/>

Gaiger, J. (2009). Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy. *British Journal of Aesthetics*, 49, 43–58. DOI: 10.1093/aesthj/ayn058

Ferreira, B. (2023, March 16). A Growing Number of Scientists Are Convinced the Future Influences the Past. *Vice*. Retrieved from <https://www.vice.com/en/article/dy37xq/black-holes-might-really-be-giant-structures-made-of-spacetime-physicists-propose>

Vaccaro, J. (2018). The Quantum Theory of Time, the Block Universe, and Human Experience. *Philosophical Transactions A*. A 376, 20170316. DOI: 10.1098/rsta.2017.0316

Pushp, A. (2023, July 18). Retrocausality and Quantum Mechanics. *Resonance Science Foundation*. Retrieved from <https://www.resonancescience.org/blog/retrocausality-and-quantum-mechanics>

Protas, M., Bulavina, N. (2023). Cultural Habitus of Art: The Aletheia of Self-Identification Versus the Post-truth of Postmodernity. *American Journal of Art and Design*, 8(3), 87–98. ID 1061181. DOI: 10.11648/j.ajad.20230803.12

Gaiger, J. (2013). Value Conflict and the Autonomy of Art. In *Aesthetic and Artistic Autonomy* (pp. 65–88). Ed. O. Hulatt. London: Bloomsbury.

Serban, H. (2021). About “Vision” and “Horizon” in Philosophy. *Academia Letters*. Article 2868. DOI: 10.20935/AL2868

Vyatrovych, V. (2023, July 8). Pro natsiohenz i budivnytstvo derzhavy [On Nationogenesis and State Building]. *Zbruč*. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/115843>

Hesmondhalgh, D. (2019). *The Cultural Industries*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington, Melbourne: SAGE Publications.

Castro, E. X. de. (2015, December 12). Camille Paglia: "Postmodernism is a plague on the mind and heart." *Fausto Mag*. Retrieved from <https://faustomag.com/camille-paglia-postmodernism-is-a-plague-upon-the-mind-and-the-heart/>

PROTAS M.

"NUDE VITA" OF THE POST-CLASSICAL REGRESSION OF THE CULTURE INDUSTRY AND RETROCAUSAL REVERSIBILITY

Abstract. The article examines the phenomenon of Western visual practices known as "nude vita." Using the example of landmark nu-projects, the author analyzes socio-philosophical criticism of cultural-industrial post-classical regression by independent Ukrainian and international scholars who study the entropy of contemporary artistic experience. The researchers discussed emphasize the need for an immediate revision of the self-destructive art episteme of postmodernism and the return to social and individual creative consciousness of the essential reflection as a stratagem of transcendental aesthetics. As an additional argument in favor of the validity of such academic criticism, the article draws on the ideas of the modern quantum-mechanical theory of retrocausality, which highlights the importance of the historical-temporal integrity of cultural memory, since the causal effect of temporal reversibility on a subtle spiritual and intellectual level can change the past states of systems through the transformation of future events, which plays an important role in the cultural and artistic context of the here-and-now nation-building.

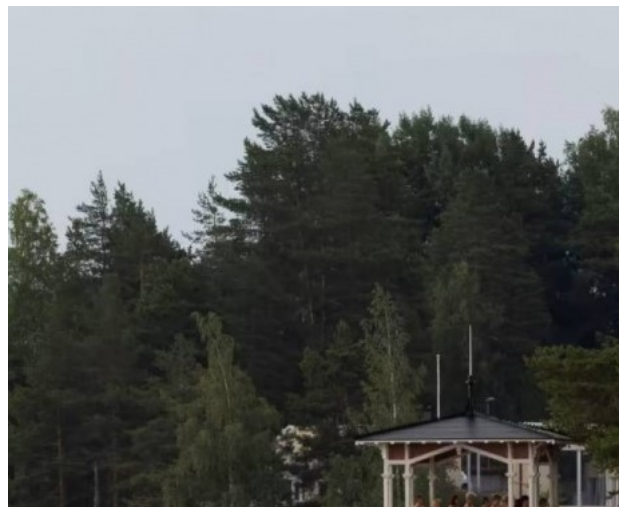
Keywords: nude vita, retrocausality, regression of the postclassical era, contemporary art, postmodernism.

Стаття надійшла до редакції 07.09.2023

Ілюстрації



1. Монтування пересувної алеї скульптур в Стрийському парку. Львів, 2023 р.



3-а. Спенсер Тунік. Інсталяція «nude vita» в м. Куопіо. Фінляндія. 2023 р



2. Марія Куліковська.
Проект «Мое тіло — поле битви».
Гонконг, 2023 р.



3-б. Спенсер Тунік. Інсталяція «nude vita» в м. Куопіо. Фінляндія. 2023 р.