

Оксана ЧЕПЕЛИК

РОЗГЛЯДАЮЧИ ПРАКТИКИ СОЦІАЛЬНОЇ СКУЛЬПТУРИ ТА ЕСТЕТИКУ ВЗАЄМОДІЇ

Постановка проблеми. Якщо механічна відтворюваність (фотографія, кінематограф та взаємопов'язані індустріальні процеси подібні до конвеєра), згідно з ідеєю Вальтера Бенджаміна, превалювала в епоху модернізму, біокібернетичне відтворення (швидкісне обчислювання, відео, цифрове зображення, віртуальна реальність, Інтернет та індустріалізація генетичної розробки) превалює у вік, що ми називаємо «postmodern».

Сформувавшись в епоху інформаційно-комунікаційних технологій, постмодернізм несе на собі відбиток плюралізму та терпимості, що в мистецтві втілюється в еkleктизмі. Й оскільки характерною особливістю постмодернізму є запозичення з різних художніх систем, то твори являють собою ігровий простір, в якому відбувається вільний рух змістів, куди постмодерністи включили досвід світової художньої культури за допомогою іронії, гротеску, пародії, широко використовуючи прийоми цитати, колажу, повторів. Стан втрати ціннісних орієнтирів епохи розпаду цілісного погляду на світ, руйнування систем — світоглядно-філософських, економічних, політичних сприймається теоретиками постмодернізму позитивно, в їх доктрині «вічні цінності» — це тоталітарні та параноїдальні ідеї-фікс, що перешкоджають творчій реалізації. Істинним ідеалом постмодерністів є хаос, що є станом нескутих можливостей, який Делез називає хаосмосом. У світі панують два начала: шизоїдне начало творчого становлення та параноїдальне начало задушливого порядку. Постмодерністи, завдяки гіркому історичному досвідові, переконалися у марноті модерністських спроб поліпшити світ, втратили ідеологічні ілюзії, вважаючи, що людина позбавлена змоги не лише змінити світ, а й осягнути, систематизувати його. Прогрес визнається ними лише ілюзією, з'являється відчуття вичерпаності історії, естетики, мистецтва. Будь-яка подоба порядку потребує термінової деконструкції — вивільнення змістів, шляхом інверсії базових ідеологічних понять, якими просякнута вся культура, згідно з ідеями основного теоретика деконструктивізму Дерріди.

Найвідоміший художник постмодернізму Джозеф Бойс. І саме масштабові його особистості ми завдячуємо наміченому вектору подолання постмодернізму. У 60-ті роки Д. Бойс сформулював своє центральне теоретичне поняття стосовно соціальної, культурно-політичної функції та потенціалу мистецтва. Соціальна Скульптура — поняття, впроваджене Д. Бойсом, щоб звернутися до творчих дій, із залученням громадськості, які впливали б на навколишній світ, обумовлюючи формування суспільства як нескінченний процес, в якому кожна окрема людина бере участь, діючи як художник. За висловом Бойса, це — антропологічне визначення мистецтва: «ми повинні разом розвинути соціальну концепцію мистецтва».

Актуальність дослідження. Особливого значення дана тема набуває на тлі послідовних намірів України вписатися у світовий формат, враховуючи, що характерною рисою світової теоретичної думки є пильна увага до мистецтва, пов'язаного з практиками соціальної скульптури та актуальною рефлексією. Дослідження проводилось в межах програмної теми лабораторії новітніх технологій Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Актуальність дослідження не потребує додаткових обґрунтувань, оскільки тема стосовно робіт соціальної скульптури не тільки мало розроблена в Україні, а й до 2007 р. не була у нас представлена ні теоретично, а ні на практиці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Завдяки письменникам романтизму, таким як Новаліс та Шіллер, Джозеф Бойс був вмотивований утопічною вірою у владу універсального людського творчого потенціалу і був упевнений в потенціалі мистецтва, здатного принести революційні зміни. Саме ці ідеї Бойс транслював у концепції Соціальної Скульптури, згідно з якою суспільство в цілому мало бути розцінене як один великий витвір мистецтва (за Вагнером Gesamtkunstwerk), якому кожна людина може творчо сприяти (можливо, найвідоміша фраза Бойса запозичена у Новаліса, — «Кожен є художником»). 1973 р. Бойс писав: «Тільки за умови радикального розширення визначення мистецтва і дій, пов'язаних з мистецтвом, буде можливо забезпечити очевидність того, що мистецтво — зараз єдина еволюційно-революційна влада. Тільки мистецтво здатне до демонтажу репресивних ефектів старечої соціальної системи, яка продовжує коливатися уздовж своєї межі: демонтувати для того, щоб побудувати **«СОЦІАЛЬНИЙ ОРГАНІЗМ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ТВІР. КОЖНА ЛЮДИНА — ХУДОЖНИК**, яка — від свого вільного стану — позиція свободи, яку вона випробує по-перше — вчиться, визначати інші позиції **ТОТАЛЬНОГО ТВОРУ МИСТЕЦТВА (Gesamtkunstwerk) МАЙБУТНЬОГО СОЦІАЛЬНОГО ПОРЯДКУ**» [1, с. 48]. Історично це важливо так, як Бойс вважав, що мистецтво може бути ефективним і що будь-яка проблема, створена людьми, кінець кінець, може бути вирішена тільки людьми.

Для художників 1960–1970-х рр. принциповою проблематикою було визначення мистецтва. Покоління ж дев'яностих звільнилося від такої установки — головною проблемою цього разу стало вже не розширення меж мистецтва, а дослідження можливостей художнього опору всередині глобальної соціальної сфери. Крім робіт Бойса, твори «соціального повороту» з певною періодичністю виникали і в 1970-ті і 1980-ті роки (Ліджія Кларк і ін.), і в 1990-ті «художники взаємодії» (Ріркрит Тіраванія та інші) [2, с. 19], варто згадати його акції-трапези, з приводу яких Ніколя Бурріо в своїй книзі «Естетика взаємодії» заново визначає сучасну художню форму як щось, більшою мірою пов'язане не з мистецтвом композиції (як того б хотілося «формальній естетиці») [3, с. 18], а з процесом взаємодії між людьми; в результаті чого він закликає до вироблення форм, здатних втілити той або інший політичний проект, «а отже, дозволити йому здійснитися на практиці». Варто звернути увагу на те, що реалізацію подібної установки Бурріо якраз і вбачає в творчості Ріркрита, чії форми «націлені не на відображення утопічних світів, але на вироблення умов для їх здійснення» [3, с. 87]. Велика частина творів Тіраванія на перший погляд не несе на собі особливого естетичного імпульсу, це пояснюється тим, що знайомі всім сцени з повсякденного життя представлені в акції надто життєподібно, реальність не піддається скільки-небудь значному естетичному зрушенню. При цьому глядачі відчувають силу дії твору Тіраванія, що нав'язує свою гостинність і яку чи не слід розглядати швидше як соціальну або власне політичну форму доказу від зворотнього, що виявляє недолік гостинності в цивілізованих суспільствах, де культивується індивідуалізм?

Розвиток соціальної скульптури спричинив цілий пласт теоретичних досліджень: роботи Ніколя Бурріо «Естетика взаємодії», Гранта Кестера «Фрагменти бесід: комунікація і співтовариство в сучасному мистецтві», Клер Бішоп «Антагонізм та естетика взаємодії», а також щорічні інституційні втілення проєктів в рамках IDENSITAT в Іспанії та InSITE в Сан Дієго / Тігуана, США / Мексика.

Такі події, як падіння Берлінської стіни або терористичні атаки 11 вересня у Нью-Йорку великою мірою змінили нашу візуальну перспективу. За висловом М. Епштейна «“Постмодернізм” має дату смерті — 11 вересня 2001 року» [4]. Світ мистецтва все більше взаємодіє з іншими сферами, як ніколи наближаючись до соціальних, географічних і політичних наук та журналістики. Значні міжнародні виставки останнього часу — Касельська Документа чи останній Венеціанські бієнале, не кажучи вже про численні бієнале, що зараз проходять по всьому світі від Гавани до Йоханесбурга, від Стамбула до Єрусалима, — продемонстрували, що тема політичної, соціальної та культурної ідентичності вишла на перший план як головне поняття актуальної мистецької практики.

Символічно є демонстрація того факту, що естетичні пошуки дійсно можуть поєднуватися із політичною, расовою або територіальною ідентичністю.

Однією з найбільш вагомих мистецьких тенденцій останніх 10–15 років є розповсюдження і інституціоналізація групової та соціально орієнтованої творчості, яка базується на безпосередньому залученні людей, груп та співтовариств до художніх процесів. Джозеф Бойс назвав його мистецтвом «соціальної скульптури», Грант Кестер називає «діалогічним мистецтвом» [5, с. 18], Карлос Базуальдо — «експериментальним співтовариством» [6], Ніколя Бурріо «мистецтвом взаємодії» [7, с. 33].

Зв'язок авторського доробку із важливими науковими та практичними завданнями. У 2004 р. куратор Eyebeart, відомої нью-йоркської інституції, що досліджує рухомі образи, класифікувала і мої проекти, пов'язані новітніми технологіями, реалізовані в Ріо-де-Жанейро, Дессау, Франкфурті і Сіднеї на запрошення Баухауза, як роботи соціальної скульптури. Мені здалося потрібним розширити географію подібних підходів і на Україну, тим паче, що підстав для цього більш, ніж достатньо, оскільки ніша соціально орієнтованого мистецтва виявляється не заповненою.

Виділення невіршених раніше частин загальної проблеми. Світ мистецтва все більше взаємодіє з іншими сферами, як ніколи наближаючись до соціальних, географічних і політичних наук та журналістики. Наш культурний процес сьогодні має такі істотні проблеми, що українські професіонали сучасного мистецтва б'ють на сполох. А невтішні висновки, що 18-літній термін для можливих соціальних і культурних перетворень в Україні не призвів до скільки-небудь помітних зрушень, підштовхує до думки, що цей процес можна вже розглядати як єдиний сплав. Тому, Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ ініціював проведення Міжнародного фестивалю соціальної скульптури, де місто опинилося у фокусі дослідження.

Новизна. «Надмірна видовищність» художнього образу, рекламні формати все більше залишаються позаду заради більш серйозних арт-форм, менше пов'язаних з естетикою, та більше із пошуком суті. Залучення міста та його мешканців, використання нон-спектакулярних, проте більш потужних технік, відмова від великих робіт, розвішаних на стінах, на користь інтервенцій у публічному та соціальному урбаністичному просторі характеризує численні художні практики нашого часу. Взаємовідношення між локальними традиціями та колективною пам'яттю, між культурними розбіжностями, між центром міста та околицями — це лише деякі з найважливіших тем актуального мистецтва сьогодні.

Методологічне або загальнонаукове значення. Соціальна скульптура оперує поняттям «естетичне», вивільняючи його від обмежень усередині певної

сфери, або жанру, переміщаючи в колективний, образний робочий простір, в якому ми можемо бачити, розуміти, заново продумувати і змінювати наше життя згідно нашому творчому потенціалу. А метою допису є проведення аналізу художніх творів, узагальнення підходів у практиках соціальної скульптури та виявлення локальних особливостей в порівнянні зі світовою практикою, зосереджуючись більшою мірою на проєктах «соціального повороту», пов'язаних з новітніми технологіями, що є у фокусі програмної теми лабораторії новітніх технологій. Можна посперечатися також на останню 52-гу Венеційську бієнале, у якій її куратор Роберт Сторр досить чітко артикулює головну тенденцію — сучасне мистецтво дистанціюється від функції декорування суспільного простору, воно все більше набуває соціальної відповідальності, і на зміну постмодерністській парадигмі «мистецтво про мистецтво» прийшла модель «мистецтво про життя».

Викладення основного матеріалу. Як стверджував Джозеф Бойс, мистецтво є капіталом, і в своїй інсталяції «Das Kapital» він розмістив разом експонати і апаратуру для медіа-комунікацій, що спонукало глядача підключитися до дії, щоб оцінити свою власну продуктивність як капітал і безпосередньо себе як художника. Ця модель власної участі в мистецтві має виміри «соціальної скульптури» тільки тому, що в образному дослідженні слідів антропологічної медіа-комунікації йдеться про історію прихованої в цих межах взаємодії, відкриваючи простір для можливої участі в майбутньому. Наслідуючи Бойса, який, слід сказати, використовував всі доступні в його дні медіа для створення соціальної скульптури, мережева концептуальна арт група etou, що базується в Цюріху, з її концепцією акцій і платформою «Toywar» / «Іграшкової війни», розвиває нові формати для участі в мистецтві, використовуючи мережевий потенціал Інтернету, збагативши віртуальний простір інформації, комунікації та інших операцій, цілим інструментарієм для дієвого «втручання в символічний репродуктивний суспільний процес», інституалізуючи власний артикуляційний орган для віртуальності [8]. Так, здається, метою зусиль etou є розширення поняття соціальної скульптури до цифрового формату.

З художніх причин, etou не могла прийняти пропозицію щодо поглинання (що, власне, дорівнювала на той час мільйону німецьких марок) від eToys (компанії Dot-com era). Звичайно, історія могла б спрацювати так, як «недружні поглинання» — зараз звичайна практика ведення бізнесу. Таким чином, дві презентації в мережі стали в опозиції одна одній. eToys як паразит, що організує обіг вже існуючих реальних об'єктів, та автохтонний etou, що використовує мережеві інструменти, щоб чинити тиск на віртуальні та реальні соціальні процеси. Дві моделі участі також склали опозицію, одна ціною акцій, що змінюється, а інша почесною участю з часткою в проєкті. Тим самим, це був конфлікт

між двома стилями життя, в одному випадку — споживацьким, що надає абсолютний пріоритет придбанню, а в іншому випадку — мистецьким, що декларує виставку складних соціальних практик, а не художніх об'єктів, об'єктів мистецтва. І, звичайно, не в останню чергу, майбутнє мережі було також в небезпеці. Чи повинен інтернет бути редукованим до операційної платформи для е-комерції, а чи повинні притамані йому можливості для спонтанного створення мережі, «соціально-інформаційного процесу», нагромадження культури, переплетення, проникнення і особистої глобалізації і далі розвиватися?

В цьому полягає мистецтво etou, спираючись на цю полярність, — роз'яснити ситуацію до повної зрозумілості та змусити мережеву популяцію прийняти рішення. І хоча рейтинг «Тоувар» не піднімався в мережі аж поки не минув місяць після першого судового розгляду, Net-громада зрозуміла питання і відповіла власним унікальним чином. Джон Перрі Берлоу, спів-засновник Фундації електронного кордону, був правий, коли сказав, ми всі повинні бути вдячні etou. Але не тільки за постановку цього питання і розвиток «Тоувар», але й за гостроту юридичних проблем, невидиму для публіки. Що має народитися й що має бути побудоване, в зв'язку з тиском та контратаками, погрозами і навмисними спробами ввести в оману відомо було тільки тим, хто безпосередньо був задіяний. Ухвала суду, є такою ж чудовою як і роз'яснення щодо проблеми прийнятого рішення.

І чи не все є мистецтвом, врешті-решт? Визначення мистецтва постійно змінює свої правила. Ренесанс, Романтизм та Модернізм розвивали незліченні концепції, викреслюючи естетичні іскри від накладання життя і мистецтва. Etou, лауреат премії Ars Electronica в категорії net 1996 р., стоїть твердо на цій традиції. А, може, Дюшан вже це все зробив? Редімейди Дюшана у багатьох випадках зберігають характер об'єктів; etou надає характер редімейду соціальним процесам, зокрема, творенню і маркетингу віртуальності. Що eToys та Network Solutions роблять — редімейди 00-х. А чи Бойс цілком і вкрай вичерпав тему соціальної скульптури? Ні, Бойс розвивав соціальну скульптуру в жанрі антропологічного психізму; зараз проводяться тільки перші дослідження, наприклад Лютер Біссет та «Тоувар», в жанрі трансантропологічно-го віртуалізму.

Оскільки проекти соціальної скульптури не є роботами одного художника, вони швидше є колективними творами, орієнтованими на процес, соціально заглибленими працями, які привертають громадськість до створення роботи, фестиваль надав можливість художникам взяти участь в діалозі реальному і віртуальному з общиною і жителями через творчі дії. Він фокусується на site-specific, експериментальних та/або партисіпаційних художніх практиках для закритих і відкритих просторів, досліджуючи специфічну культурну географію

Міста в межах широкого ряду взаємин між мистецтвом, новітніми технологіями, економікою і глобалізацією.

У цьому контексті цікавими виявляються проекти швейцарської арт групи «Knowbotic Research» (Івонн Вільгельм, Крістіан Хюблер, Німеччина, і Олександр Тучачек; Prix ArsElectronica, Золота Ніка 1994 і 1998, Сеульська Бієнале, 48-а Бієнале у Венеції, 1999, Art Базель, 2001), яка досліджувала в декількох мегаполісах разом з молодими урбаністами, економістами, політичними теоретиками певні культурно-політичні взаємозв'язки між містом, роботою, суспільною сферою і електронною мережею. «Knowbotic Research» у своєму проекті «10_DENCIES» / «Тенденції» (1997–2000), сфокусованому на урбаністичних процесах, створили гіпотетичні інтерфейси для визначення і втручання «тенденційних» сил, які впливають на динаміку розвитку міст. Вони розробили напрямки діяльності і чинники зростання трьох мегаполісів: Токіо, Сан-Пауло і Берліна. Починаючи з локальних майстер-класів (концепцій програм, теоретичних конструкцій, урбаністичних читань), міждисциплінарні учасники розвивали он-лайнні картографії, які були спільно змінені і перероблені в мережевий процес, що програмно забезпечує колективну роботу з навколишнім середовищем. Картографії склалися з колаборативно організованих текстових, візуальних і аудіо-матеріалів, а взаємини між учасниками були візуалізовані як силові поля інтенсивності через систему групування. Дослідження «Knowbotic Research» розвивало спеціальний фізичний інтерфейс зворотного зв'язку, щоб он-лайнно видозмінювати картографії та їх силові поля. Інтерфейс, у формі архітектурної конструкції столу для малювання, інтерпретував складні взаємини пакетів урбаністичних даних в картографіях, таких як силові магнітні поля і забезпечував отримання тактильного досвіду через магніт, який можна було переміщати над проекційною поверхнею візуалізованих даних.

Сьогодні ж «Knowbotic Research» зосереджують свою роботу на мережевих знаннях у фізичних транслокальних просторах. Скажімо, їх проект човна фокусується на соціальному процесі збирання ноу-хау, на його колективній матеріалізації і запуску до реалізації в іншу (економічну) мережу, тобто вони більше зацікавлені в перекладі концептуальних мережевих шарів і нових технологій у фізичні соціальні простори.

Проект Ольги Кисельової «Landstream» (реалізований у Франції і в США, в рамках ISEA2006), в якому вона в співпраці з ученими у реальному часі вимірює магнітні поля і зони забруднення в місті, створює медіа-карту і на її основі в співпраці з графітістами розписує огорожі, зведені навколо новобудов в центрі міста, як правило, що встромилися в території колишніх скверів.

Прикладом проекту соціальної скульптури може слугувати і авторська інсталяція «Virtual Sea Tower» / «Віртуальна Морська Башта», реалізована у фавелі

Жакарезіньо в Ріо-де-Жанейро (Бразилія). Як архітектурна інтервенція в суспільному місці — над фавелою на висоту, необхідну, щоб побачити море, була піднята повітряна куля з відео камерою, а вночі її поверхня вловлювала проекцію з монологами жителів, які описали свої подвійні відчуття: відчай від перебування в пастці навколишнього середовища і надію на майбутнє поліпшення умов життя. Втім, узятися за тему соціальної скульптури мене підштовхували ще мої проекти кінця 1990-х. Авторський відео-проект «Хор глухонімих», заснований на перформенсі членів співтовариства Культурного центру глухонімих в Києві, демонстрував хоровий спів жестами пісні «Варяг». Проект розглядався як балансування між вічним вигнанням із світу всіх фарб і приналежністю до нього, не без культурної і політичної алюзії (втім, цей перформенс не втратив своєї актуальності). Робота з інвалідами тільки підкреслювала цю ідею. «Хор глухонімих» — проект, в якому були поставлені питання про можливість вибору і комунікації, за відсутності голосу в колективному Хорі. Та авторський проект «Notage Ван Гогу», що був розпочатий у мистецькій резиденції при Художньому музеї Понт-Авена, у Франції і продовжений в Україні. Проект представляв цикл фотографій серії інсталяцій, реалізованих в манері знаменитого пензля Ван Гога. Естетичний принцип застосування декоративного аспекту відсилає до жіночих захоплень викладання квітів та картин аплікації з тканин, адже функцію олії в цьому інсталяційному живописі виконують одяг та ковдри. Використання одягу, у свою чергу, є референцією до модної репрезентації «суспільства видовища» за Гі Дебором. От тільки в проекті задіяні речі безпритульних людей. Робиться наголос на техніку *detournement*'а (диверсії, заміщення змістів, перевертання існуючих культурних форм та окремих артефактів), демонструючи при цьому зворотній бік суспільства «видовища», його суть, приховану за гламурним фасадом. Співпраця чотири роки поспіль з безпритульними людьми двох країн демонструє реакцію на актуальну ситуацію, виявляючи соціокультурний аспект проекту.

Іншим прикладом є проект Ліїзи Робертс «Що таке Час у Виборзі?», поштовхом, до створення якого послужила бібліотека Алвара Аалто у Виборзі, побудована тоді, коли Виборг був фінським містом. Робертс, натхненна ідеєю Аалто, що архітектура повинна відображати зміни в навколишньому середовищі, вирішила провести в бібліотеці цикл майстер-класів під час її реконструкції. Реалізація ідеї стартувала з мультикультурного літературного майстер-класу, де була розроблена серія перформенсів, які лягли в основу фільму. У цих прикладах, члени общини були активними учасниками творчого процесу, а їх ідеї, сформували і зміст, і форму проектів.

Прикладами недавніх проектів соціальної скульптури є також: «Шлях Кролика» Свена Ріємера і «Злітна смуга для душ» Шеллі Сакс, розроблені для

міжнародної конференції з екології «Поza Природою». Дискусії з приводу проєктів соціальної скульптури, такі як «Цінності Обміну», є невід'ємною частиною роботи, яка фокусується на співвідношенні змісту, з соціальним значенням, й інтерфейсу, що забезпечує взаємини між продюсерами і аудиторією, які завдяки проєкту міняються місцями.

Так у Нью-Йорку з 2001 Агентство захисту довкілля збирало численні дані щодо навколишнього середовища поблизу Всесвітнього торговельного центру та сусідніх районів в Манхеттені, Брукліні та Нью-Джерсі. Тепер Агентство більше не публікує щоденні короткі звіти. «Preemptive Media» / «Пріоритетні медіа» (Беатріз да Коста, Джемі Шюльте, Брук Сінгер), колектив художників, активістів і технологів, що працює з 2002 р., розробив портативне ПОВІТРЯ / AIR (Area's Immediate Reading / невідкладне зчитування території) спорядження, створене для вимірювання та фіксації рівня забруднення на протязі дня. Ці пристрої збирають дані щодо головних забрудників на прилеглих територіях — таких, як чадний газ, оксиди сірки, азотний діоксид, свинець та шуми. Публіка має вільний доступ до результатів вимірювань та до творчої візуалізації через веб-сайт і центр відвідувачів в Нижньому Манхеттені, що є альтернативною самоконтролюючою системою, створеною для того, аби люди, які проживають, працюють і відвідують ці райони, могли користуватися нею.

Колаборативна група «Preemptive Media» / «Пріоритетні медіа» зацікавлена у використанні політики та технологій, щоб створити нові можливості для громадського обговорення і альтернативних результатів для розгортання дискусії і усвідомлення взаємозв'язків між індивідуумом, новітніми технологіями, та даними, що одержують за їх допомогою. «Пріоритетні медіа» у попередніх проєктах розробила пристрої та спорядження, що досліджують новітні технології, які використовуються для пошуку продуктів та прикордонного контролю, демонструють інформацію, що кодується на правах водіїв і розповсюджується без згоди, та впровадила он-лайнний інструмент для створення та розповсюдження повідомлень у мобільних телефонах, а також реалізовувала майстер-класи та колективні події.

ПОВІТРЯ — це мережевий, соціальний експеримент, в якому індивідууми самі моніторять рівень побічних продуктів згорання за допомогою невеликого портативного пристрою. Ці пристрої показують поточні рівні забруднення повітря та місцезнаходження іншого мобільного AIR-пристрою, аби учасники могли краще зрозуміти, що вони — частина номадичної мережі. Он-лайніві глядачі можуть послати текстові повідомлення, щоб спонукати людей йти до певних місць або заохочувати інших, стати носієм приладу, щоб підтримувати «живу та рухому» мережу. Дані з пристроїв передаються до центральної бази даних.

На початку нового тисячоліття на перший план вийшло зацікавлення темою утопії так, що на Бієнале у Венеції 2003 р. був продемонстрований проект Станція Утопія (куратори Моллі Несбіт, Ганс Ульріх Обріст та Ріркрит Тіраванія). Вони зазначили, що президент США Джордж Буш у промові 2002 р. перед кадетами Вест Поінту, пропагуючи свою політику превентивних ударів і воєн, виголосив декларацію про те, що «Америка не має на меті розширення імперії, або реалізації утопії». Ідея щодо імперії одержала досить ретельний аналіз та розробку. Що ж означає це заперечення утопії — концепції, яка передбачає передове соціальне бачення? Ця відмова дає нам достатній привід реанімувати питання утопії. Отже, Утопія — не застарілий закон, ані умовне поняття [9, с. 336]. Вона є катализатором та залишається джерелом дебатів і для багатьох джерелом натхнення. І тут можна навести приклад, що майже тридцять років тому Фелікс Гваттарі проголосив стратегію суміжності, що лежить в основі сучасної художньої практики: «Чим більше я роздумую про ілюзорність надії на поступову трансформацію суспільства, тим більше я вірю в мікроскопічні спроби комунального типу — квартальні комітети, організацію дитячих ясел на факультеті і т. ін.»

Усе вищезазначене дає змогу зробити наступні висновки:

1) Відмова від визначеності при ухваленні рішень сьогодні вже не працює, тому структури сучасного життя жорстко ставлять людину перед чітким вибором. Хочеш жити — маєш брати участь в політичній боротьбі з великим бізнесом, що прагне надприбутків, з місцевою владою. Життя знову вимагає героїв. Актуальною тенденцією є постпостмодерн. Вислизання, іронія і дистанція, розчинившись у всьому, породжують нудьгу. Вже не цікаво знати, як щось деконструюється і розвалюється. Набагато цікавіше, що залишається, коли все розвалилося, як відбувається відродження з хаосу, де істина та відповідальність за реалізацію проекту під назвою держава Україна як свого власного проекту;

2) Той факт, що більшість населення нашої країни не мають потреби в рефлексії колективного безумства сучасним мистецтвом і її свідомість не схильна до художніх впливів, якраз і може спровокувати виникнення нових діалогових форм;

3) Зараз якраз і є той момент в історії, коли ми відчуваємо себе спійманими між утопічними фантазіями та дистопійною дійсністю, між риторикою щодо пост-гуманістичного виміру і реальною нагальністю універсальних прав людини, — момент, наданий нам для того, аби переосмислити, що є наше життя, і для чого наше мистецтво.

Перспективи використання результатів дослідження. Теоретичне висвітлення невідкладних проблем, гостро актуальних для мистецького освітнього

процесу ХХІ ст., сприятиме використанню базових положень та результатів дослідження у навчальних програмах, підготовці науково-методичних розробок, формуванні лекційних курсів.

1. *Beuys J.* Statement dated 1973, first published in English in Caroline Tisdall: *Art into Society, Society into Art*, ICA. — L., 1974. — P. 48.
2. *Бишон К.* Социальный поворот в современном искусстве // *Художественный журнал*. — М., 2005. — № 58/59. — С. 19–25.
3. *Bourriaud N.* *Esthetique relationnelle*. — Dijon, 2001. — P. 113.
4. *Энштейн М., Савчук В.* Речи на поминках постмодерна // *Русский журнал*. — 2006. — 16 ноября [WWW документ]. — Доступний з: <http://bi.n-europe.eu/discussions/?id=202>.
5. *Grant Kester.* *Conversation Pieces: Communication and Community in Modern Art*. — Berkeley, 2004.
6. *Basualdo C.* EXPERIMENTAL COMMUNITIES [WWW документ]. — Доступний з: <http://www.amaze.it/en/mast/goingc/why/1.htm>.
7. *Буррио Н.* Эстетика взаимодействия // *Художественный журнал*. — М., 2000. — № 28/29. — С. 33–38.
8. *Etoy* [WWW документ]. — Доступний з: <http://en.wikipedia.org/wiki/Etoy>.
9. *Nesbit M., Obrist H. U., Tiravanija R.* What is a Station?, Dreams and Conflicts // *The Dictatorship of the Viewer. The 50th International Art Exhibition La Biennale di Venezia*. — Venice, 2003. — P. 336.

Анотація. Допис досліджує естетику взаємодії, аналізуючи світові практики соціальної скульптури. Метою допису є аналіз художніх тенденцій та розгляд практик соціальної скульптури як шляху подолання постмодернізму.

Ключові слова: постмодернізм, мистецтво соціальної скульптури, діалогічне мистецтво, експериментальне співтовариство, мистецтво взаємодії, соціально орієнтоване мистецтво, соціальні та культурні перетворення.

Аннотация. Статья исследует эстетику взаимодействия, анализируя мировые практики социальной скульптуры. Целью статьи является анализ художественных тенденций и рассмотрение практик социальной скульптуры как пути преодоления постмодернизма.

Ключевые слова: постмодернизм, искусство социальной скульптуры, диалогическое искусство, экспериментальное содружество, искусство взаимодействия, социально ориентированное искусство, социальные и культурные трансформации.

Summary. This article researches a relational aesthetics, analysing the world practice of social sculpture. The purpose of this article is an analysis of artistic tendencies and consideration of social sculpture practice as the way to overcome the postmodernism.

Keywords: postmodern, art of social sculpture, dialogic art, experimental communities, relational art, socially oriented art, social and cultural transformations.