

Марина Протас

доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

e-mail: protas.art@gmail.com | orcid.org/0000-0001-8137-0342

Maryna Protas

Doctor in Art Studies, Senior Research Fellow, Chief Research Fellow, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

Місячна одиссея Джеффа Кунса повернення скульптури постмінімалізму

Jeff Koons' Moon Odyssey The Return of Post-Minimal Sculpture

Анотація. Дворічна епопея з відправлення на Місяць скульптури Джеффа Кунса в експедицію на борту космічного корабля «Odysseus» майже завершилась: модуль із першою у світі авторизованою public sculpture на поверхні іншого позаземного тіла Сонячної системи здійснив посадку, але спіткнувся і перекинувся, увійшовши у фазу сну. Поки невідомо, чи вдасться і якщо так, то коли безпосередньо десантувати скульптуру на поверхню супутника Землі, проте, попри всі перешкоди його негостинних польових умов, проєкт має, крім орбітальної конкістадор-місії, дві інші цілком дієві функціональні частини: наземні колекційні апроксимовані елементи об'єкта, які рекламують ЗМІ, та цифрову NFT site-specific sculpture. Фаховий аналіз доступної інформації дозволів констатувати черговий ресайклінг гештальту скульптурних ідей 1960–1970-х років, відомих у мистецтвознавстві під дефініцією «постмінімалізм», або «системне мистецтво», які були пов'язані з програмами «Art in Public Place» Національної ради з питань мистецтв (National Council on the Arts), та спільної з NASA програми «Space City, USA». А отже прориву у нові обрії квазімодерного пластичного мистецтва на тлі гучної події в дослідженні Космосу не відбулося.

Ключові слова: site-specific, public sculpture, постмінімалізм, системне мистецтво, «Фази Місяця».

Постановка проблеми. Наприкінці лютого 2024 року міжнародна арт-спільнота активно обговорювала черговий паломницький проєкт відомого американського митця Джеффа Кунса «The Moon Phases Project», про який було вперше оголошено 2022 року. Вже тоді було заявлено про створення, окрім місячного об'єкта-pellegrino, ще і роздрібної версії скульптур для колекціонерів та поціновувачів творчості Джеффа Кунса, а також заявлено NFT-версію колекції, яку планували реалізовувати через платформу «Pace Gallery». Якщо коротко описати цю зірково-зоряну скульптуру, за збереження якої Україна також тепер відповідальна, адже наша країна — серед підписантів «Artemis Accords», то це прозорий пластиковий блок зі 125 ставлених кульок-моделей із написом на кожному артефакті імені відомої людини: від Платона, Леонардо да Вінчі, Моцарта, Галілея й Ганді до Моххамеда Алі та Енді Воргола. І от тепер наприкінці зими поточного року відбулося неочікуване навіть для Джеффа Кунса (після низки розчарувань від затримок злету корабля), — зазначав кореспондент «New York Times» Захарій Малій, — скульптуру митця «Фази Місяця», буквально космічним автостопом було виведено не лише на навколосемну орбіту із місією зорельота «Odysseus», але й спущено

на поверхню Місяця [1] (іл. 1, 2). Таке «космічне» розширення поля скульптури, про яке навіть не мріяли ані Розалінда Краусс, ані Роберт Пінкус-Віттен, який волів наприкінці ХХ століття міркувати про максималізм американського арту, надає цьому проєкту статусу першого авторизованого арт-виготову, точніше public sculpture, на нашому природному супутнику, який «після численних затримок <...> нарешті відправили на Місяць рано вранці з мису Канаверал у Космічному центрі Кеннеді NASA у Флориді», — як зазначала Карен К. Хо у виданні «ARTnews» [2]. Звісно, Кунс був у захваті, споглядаючи вдалий злет корабля, швидко забувши про всі неуспішні старту «Falcon 9», на якому спочатку планували відправити саме цю скульптуру, і поділився своїми схвильованими думками: «Я виріс, слухаючи, як президент Кеннеді говорив про політ на Місяць. Це дало нашому суспільству бачення та мотивацію, щоб ми могли вірити в себе та чогось досягати» [1]. Тому цілком очікувано, що Кунс абсолютно впевнений у підкоренні чергової висоти творчої самореалізації. Крім того, тепер його космічна site-specific sculpture назавжди залишатиметься об'єктом спадщини відповідно до «Artemis Accords», укладених NASA у координації з Державним департаментом США у 2020 році разом з іншими країнами-партнерами, які



Іл. 1. Три версії «Moon Phases Project» Джеффа Кунса: для Місяця, для земних колекціонерів та NFT

вивчають Deep Space та захищають історично важливі місця й артефакти в космосі [1; 3]. Але чи насправді цей проект Кунса є новим проривом у сучасному мистецтві? З таким твердженням мусимо не поспішати, аналізуючи арт-об'єкт у межах стилістико-типологічної діагностики.

Мета статті полягає в стилістико-парадигмальному аналізі скульптури Джеффа Кунса «Фази Місяця», із залученням компаративного співставлення подій і творчих інтенцій шістдесятилітньої давнини, щоб визнати чи спростувати роль проекту як нового втілення «бачення та мотивації» site-specific sculpture.

Аналіз останніх досліджень й публікацій. Від початку проект підтримала платформа «Pace Gallery» разом із компаніями «NFMoon» з цифрового мистецтва і технологій в особі Патріка Коланджело, та «4Space» з вивчення космічного простору в особі Шантель Байєр, яка спроектувала, дослухаючись до порад Кунса, та відтворила кубічний контейнер скульптур. Відповідно, проект «Фази Місяця» (на кшталт того, як ще 1966 року концепт «Мистецтво як ідея як ідея» ввів в арт-практику Джозеф Кошут, мав тавтологічне потроєння реді-мейд фотографічними та текстовими дубляжами об'єкта), згідно з концептом Джеффа Кунса, на Землі теж матиме аватарів у вигляді відокремлених, а точніше «персоніфікованих» фаз Місяця, як масштабовано-збільшених сталевих кульок, кожна з яких розміщена в окремому скляному контейнері з присвятою тому чи іншому геніальному представнику людства, щоб колекціонери мали можливість «у роздріб» придбати різні фази Місяця. Таких фаз для спостерігачів планети — 62, і для позаземних спостерігачів — також 62, ще додатково до них є модель місячного затемнення, при тому, що за офіційним повідомленням сайту «Pace Gallery», всі земні «скульптури, <...> будуть інкрустовані дорогоцінним камінням: білим діамантом, жовтим діамантом, блакитним сапфіром, зеленим смарагдом або червоним рубіном. Положення каменю на скульптурах вказуватиме місце посадки на Місяці...» [4]. І вже наступним аватаром зіркового public art

стане NFT-зображення посадки модуля на Місяць, хоча з останнім виникла прикра затримка: модуль 22 лютого перекинувся на бік при посадці та увійшов у фазу сну на кілька тижнів місячної ночі. Проте усі медіа й офіційний сайт галереї митця запевняють, що «кожен унікальний NFT поєднується зі скульптурою, яка перебуватиме на Місяці всередині куба, і скульптурою, яка перебуватиме на Землі, розвиваючи зв'язки між цифровим і фізичним світами. Сам NFT включатиме зображення скульптур, встановлених на поверхні Місяця, а також інші зображення. Разом з другими двома компонентами Moon Phases (на Місяці і на Землі), NFT матиме культовий підпис Джеффа Кунса» [4]. Отже піар-кампанія, проведена з не менш космічним масштабом, та власне, сам бізнес-проект обіцяє активізувати потужні фінансові потоки від охочих долучитися до місячної одісеї зіркового і найдорожчого в арт-бізнесі митця, інтереси якого успішно реалізує корпорація «Jeff Koons LLC». При уважному аналізі самої скульптури складно позбутися підозр у черговій ремісії перелицьованого позичання не настільки вже й призабутого досвіду мінімалізму, щоправда, тепер інкрустованого не лише коштовним камінням, але й постмінімальними концептами системних варіацій «System / Systematic art», як його тлумачив 1966 року британський мистецтвознавець і автор цієї дефініції Лоуренс Аллоуей (Lawtence Alloway), зокрема в аспекті public sculpture, де цей термін визначав механічний повтор-реплікацію простих геометричних форм, сфери в тому числі [5]. Щоправда, редактор «Artforum» арт-критик Роберт Пінкус-Віттен оприлюднив монографію «Postminimalism into maximalism: American art, 1966–1986», де присвятив розділ обґрунтуванню постмінімалізму як максималізму сучасного американського мистецтва, коли анонімність авторського вислову була переведена в зону зацікавленості сучасними матеріалами і техніками, коли об'єкти відреклися від репрезентативної функції традиційної скульптури, що в 1969 році маніфестувала виставка «Антиліюзія: процедури / матеріали» Музею американського мистецтва Вітні, ідеї якої поширили європейські постмінімалісти, визначаючи пріоритет не форми, а процесу і ставлення [6, с. 253]. Проте такий досі поширений у сучасному просторі сталий пастиш реплікацій «the public art bubble» (до категорії яких буквально й концептуально підпадають сферичні апропріації Кунса), жорстко розвінчувала 2015 року доктор мистецтвознавства, викладачка Королівського арт-коледжу Лондонського університету Джозефін-Беррі Слейтер [7, с. 47]. Її аргументи, як і критичні позиції інших аналітиків, дають переконливі підстави для того, щоб із великою долею скепсису сприймати пафосні заяви кураторів «Pace Gallery», коли вони на своєму профільному сайті стверджують: «Насолоджуючись минулими та майбутніми людськими досягненнями, Джефф Кунс черпав натхнення з Місяця як символу допитливості та рішучості. Його новий проект,

повний надії та трансцендентності, пропонує глядачам відчуття перспективи щодо їхнього місця у величезному всесвіті, спонукаючи до глибоких роздумів і споглядання» [4]. Натомість гучні (і фактично порожні в контекстуальному сенсі, із зайвим декором таких термінів, як «трансцендентність») заяви митця, широко цитовані ЗМІ, лише доводять правоту Джозефін Слейтер, позаяк проєкт Кунса насправді впроваджує той самий, констатований нею, маніпулятивний ізоморфізм між естетикою та викривленим баченням колективною інтерпретаційною спільнотою арт-зразків консюмеризму, що репресивним чином впливає на рецепцію та самоактуалізацію окремих суб'єктів, інсценуючи біополітичний інфокапіталізм в дії, якщо перефразувати думку Мішеля Фуко [7, с. 78]. Саме тому Слейтер іронізує, пригадуючи відому сентенцію Йозефа Бойса, що митцем в *contemporary* добу може бути кожен, позаяк «смерть автора» призвела до народження заангажованого біополітикою мистецтва *сірої зони*. Це специфічне мистецтво темного боку Місяця, де сутнісна якість не важлива, адже арт-товар створюють для продажу за логікою капіталу (і Кунс як колишній брокер Wall Street, це добре розуміє), але при цьому, як наполягає німецький вчений Вольфганг Шивельбуш, речі і людина «зношують і виснажують один одного» [8], тим паче, що комодифіковане мистецтво, як банальний товар, зовсім не надихає, не спричиняє сутнісного екстазису, бо його виробництво розраховане на тривіальне споживання, а це не лише в естетичному, а й в економічному сенсі означає «від'ємну вартість». Із цим погоджується і британський мистецтвознавець Осіан Ворд, критикуючи кітчеву розкіш «Young British Artists» (їхній проєкт стартував 1988-го, з Лондонської виставки 16 випускників Голдсмітського коледжу), твори яких, як діамантовий череп «Заради Бога» (2007) Деміана Гьорста, «суть мистецтва доби розкоші, символ жадібності набитих грошима колекціонерів, які сприяють наповненню ринку творами все більш високої грошової вартості», але сам факт існування такого твору доводить, що світ «одержимий безглуздими дрібничками, ілюзією або хворою фантазією ювеліра» [9].

Виклад основного матеріалу дослідження. Критика культуріндустрії в контексті місячного проєкту Кунса цілком доречна, адже зміна митцем традиційного амплуа, а саме кітч поп-арту, на приправлений концептом мінімалізму відповідає константі професора Оксфорду, академіка Британської академії Тімоті Вільямсона, викладену у книзі «Філософія філософії». Перед тим, як резюмувати, що страх набриднути собі або своїм поціновувачам є великим ворогом правди, філософ пояснює: «Неякісна робота іноді маскується претензійністю, натяками, гномічною стислістю чи виграшною неформальністю. Але часто особливого маскування немає: виробники та споживачі просто не спромоглися перевірити деталі. А нам потрібна неприваблива чеснота терпіння, <... > і строгість, щоб бути незадоволеними привабливим



Іл. 2. Джефф Кунс зі скульптурою «Moon Phases» перед місячним посадковим модулем (це фото Кунс оприлюднив 13 лютого на платформі соціальної мережі X, раніше відомої як Twitter)

нарративом, що не відповідає цим стандартам» [10, с. 288]. Тому Кунс, щоб втримати мить виграшу (повз аскезу алетей), впровадив стратегію бенчмаркінгу, а не просто зробив поворот в постмінімалізм, адже суспільство, принаймні українське, ще пам'ятає події 2019 року, коли його «Срібного кролика» (1986) у вигляді імітованої повітряної кульки продали на аукціоні Christie's за понад 91 мільйон доларів; а перед тим, 2017 року, ім'я митця обговорювали у вітчизняних ЗМІ через звинувачення пересувної 14-метрової public sculpture в «Рокфеллер-центрі» у плагіаті фарфорової статуєтки української майстрині Оксани Жникруп «Балерина Оленка» (1974). Плагіат тоді визнали легітимною апропріацією, не дивлячись на продаж 2015 року Джеффом двох дерев'яних копій фарфорових скульптур тієї ж Оксани Жникруп на аукціонах за понад 90 і 50 тисяч фунтів стерлінгів. Цікаво, що ексдиректор з медіа-технологій «Tate Galleries» Вілл Гомперц, зауважує, що Джефф Кунс з його алюмінієвими повітряними кульками та іншим поп-артом став неймовірно багатим, зокрема, від 2010 року, коли кожний його черговий кіч продавали за мільйони доларів, і тоді його ім'я стало відомим брендом. При всьому тому, додає Вілл, це безглуздя підтримує глянцева індустрія, саме вона і нескінченні кольорові додатки до газет створили модну космополітичну аудиторію споживачів космополітичного артизму, байдужого до, здавалось би, «потьмянілого» мистецтва минулого, адже тепер усі бажують скандалу, розваг, дивацтв, через те навіть фахівці і інтелектуали розводять руками, що не розуміють в тому хаосі нічого, як і того, чому те, що зробить дитина, визнають шедевром [11]. Поза тим, Вілл Гомперц надає цілком достовірне

пояснення: за останні 30 років ситуація змінилася, бо гроші змінили настрої суспільства, тому спільнота вже не опиралася закупівлі «Tate Modern» постоб'єктного арту у вигляді папірця з проектом словацького митця Романа Ондака, де, — за прикладом антимистецької «Декларації про наміри» (1968) Лоуренса Вайнера, — лише було описано концепт-перформанс на кшталт розіграшу, коли на вулиці підставні актори стоять і нетерпляче дивляться на зачинені двері, а розрахунок йшов на появу зацікавлених перехожих, що мали б встати в ту псевдочергу. Вілл Гомперц з сарказмом запитує, а що ж трапилося, що суспільство, яке так голосно опиралось в 1972 році закупівлі 120 цеглин «Еквіваленту 8» Карла Андре за 2 тис. фунтів, тепер промовчало? І відповідає: за цей час у мистецтво був вкладений колосальний капітал, зокрема Радою директорів музеїв, які користувались приватним вливанням грошей у модернізацію і побудову нових просторів для сучасного мистецтва. Це є результатом глобалізації капіталу, й капіталізації культури з мистецтвом, що призвело до появи великої кількості мультимільйонерів, які впливають на розвиток сучасного мистецтва, купляючи те, що приносить ще більше грошей, навіть в умовах фінансової кризи і падіння банків. Тим часом ідоли не лише поп-арту, а й інших візуальних практик адаптували бачення Енді Ворголом «особи художника як механістичної та порожньої постаті, мистецтво якого можна було легко привласнити» [12]. Через те безглузді арт-проекти отримують пріоритет, і якщо раніше, скажімо, «Sotheby's» мав лише три головних країни-колекціонери, то зараз їх понад 20. Тому Вілл Гомперц назвав новий креативний арт-етап 1980–1990-х років «підприємницьким», або бенчмаркінгом (хоча історичні асоціації надають приклад іншої зміни дефініції як політизації конструктивізму в продуктивізм, і це питання широко дискутувалось у червні 1922 року у Веймарі на Міжнародному конструктивістському інтернаціоналі митців-авангардистів, який був перед тим анонсованим у Дюссельдорфі на Міжнародному конгресі прогресивних митців, де види мистецтва, як скульптура і живопис зокрема, підлягали анафемі, позаяк віталась виключно промислово-практично-корисна функція).

Відповідно, тоді ж прискорився перехід арт-практик постмодернізму на позиції «site-specific», що остаточно знецінює естетику автономного мистецтва доби модерну, обстоювану Климентом Грінбергом як «medium specific». Хоч він теж пояснював: об'єктивність матерії стає важливішою за чуттєвий ідеалізм духу, позаяк митці досягли небаченої радикальної чистоти сугестивних форм, і тепер «чистота в мистецтві полягає в прийнятті, добровільному прийнятті обмежень the medium of the specific art» [13]. Але цей процес трансформації епістем викликає сьогодні у все більшого числа науковців, зокрема західних, прискіпливого критичного розгляду. Наприклад, Tom Palin, захищаючи у 2018 році в Королівському Арт-коледжі Лондона дисертацію «The Condition

of Painting: Reconsidering Medium Specificity», прагне повернути сучасному мистецтву постмедіумної доби функцію медіуму завдяки ресайклінгу чуттєвого образного сприйняття алетей, переосмислюючи ідеї Гайдеггера та Гельдерліна.

Та проблема полягає в тому, що саме поняття «specificity» в мистецтві тлумачили ефектом чи предметним способом виразу ідеї в процесі творчої праці з матеріалом. Тому поступово medium-specific трансформується в арт-вираз site-specific, де якість ефекту залежить від маніпуляцій з технікою, матеріалом, а твір, поступово концентруючись на пост-об'єктному аспекті концепт-виразу, стає безособистісним зв'язком між світом концепцій та матеріальним планом, як це доводив колишній мінімаліст Роберт Смітсон у статтях в «Artforum» та в есе «Випадіння розуму в осад: Земляні проекти» (1968), порушуючи питання кореляції site- і non-site у межах ідеї ентропології. Причому акцент очікувано робиться не на образному вислові трансцендентної алетей, а на реїфікованому повідомленні певної інформації, де сама форма вислову починає викликати багато критики, як в засновника фірми «SITE» («Sculpture in the Environment») Джеймса Вайнса, автора відомої дефініції сумнівних public sculpture, як «turd in the plaza» [14, с. 574]. Це загострило диз'юнкцію між концептом і естетичним формотворенням, про що розмірковував Вілем Флюссер у посмертно виданій праці «Форма речей. Філософія дизайну», порівнюючи значення термінів «дизайн» і «мистецтво», як латинське *ars* (у сенсі артилерії, фортелю, трюку), з *art*, звідси в англійській *митець* — артист, буквально ловкач-ілюзіоніст, що дотичне мистецтву метання, а це вже *ars*, артилерія. Тож з часом відбулась диз'юнкція артизму і технодизайну, який почав витискати артизм. Утім, історичні традиції реді-мейд вже на початку ХХ століття відчували метаморфозу від дада-колажів з різних речей, об'єднаних єдиним задумом у цілісній площині рельєфу, у промислові об'єкти, що набули статусу мистецтва в контексті простору арт-галереї, як це відбувалось із творами Марселя Дюшана чи баронеси Ельзи фон Лорінгховен. Але з чистого аркуша ніхто не починав експериментувати, тому Томас Еліот в есеї 1922 року «Tradition and the Individual Talent» доводить, що навіть той митець, який хоче протистояти попереднім митцям, спирається на внутрішні властивості мистецтва, на конвенціональну естетичну цінність. Отже, доба модернізму спиралась на поняття medium-specific, і Климент Грінберг, вважаючи абстракцію ідеальним мистецтвом, пояснював авангардні реформи саме в контексті змін внутрішньої естетичної цінності нової лексики medium-specific на прикладі творів Джексона Поллока як зразка чистоти сенсу, незабрудненого мас-інформацією [13]. Проте contemporary mainstream змінює арт-епістему на користь етосу site-specific абстрактного виразу, що обстоювала учениця К. Грінберга Розалінда Краусс, яка пішла проти теорії свого вчителя,

написавши відому статтю «Скульптура в розширеному полі», вплинувши на розвиток і мінімалізму, й концептуалізму [15]. На зламі 1960–1970-х років вона міркувала про постмедіумний арт-специфік, сенс якого вже містився зовсім не в матеріалах і засобах, як агентах концептуального вислову, а в самому просторі, в якому митці фіксували ідеї, на кшталт підземного лабіринту «Периметри, павільйони, пастки» Мері Місс, чи розміщених у публічних місцях світлових шоу як в Роберта Ірвіна, зокрема його люмінесцентної присвяти майстру Баугауза і Блек-Маунтин коледж Йозефу Альберсу. В 1967 році Сол Левітт у статті в «Artforum» виголосить, що метою концептуального митця є створення інтелектуальної роботи, що зацікавить глядача, але душа якого при цьому не зачіпається. Власне, тепер public art так і працює. Рубіконом наступу біополітики в мистецтві, за Фредриком Джеймісоном, не випадково в 1960-х став мінімалізм, концептуальні трансформації якого були підтримані світовим капіталом на протиставлення автономії абстрактного експресіонізму. Через те 1978 року Краусс була права, констатуючи, що «за останні десять років скульптурою стали називати досить дивовижні речі <...> оскільки вважається, що вона поступово еволюціонувала від форм минулого»; але, згадуючи досвід історичного авангарду, Татліна і Ель Лисицького зокрема, Краусс підкреслила, що «немає значення, що конструктивістські форми були задумані як візуальний доказ незмінної логіки та узгодженості універсальних геометрій, тому що їхні абстраговані копії в мінімалізмі цілком умовно позначали всесвіт, що утримується не Розумом, а дротами, клеєм, чи гравітаційною випадковістю», і в такий спосіб створюються умови, коли «проблематизацією породжується розширене поле» [15, с. 30, 32, 39]. Тож ідея Краусс розглядати артизм у міждисциплінарній оптиці набула поширеності, і те, що вона називає історизмом рухомої інтерпретації колишнього терміна «скульптура», стало просто візуальним досвідом, бо «усвідомивши себе негативним буттям монумента, модерністська скульптура відкрила для себе умоглядну зону, що існує поза просторово-часовою репрезентацією, — зону, що стала новим джерелом дослідження». Але ця стратагема від початку вела до кризи і колапсу, визнаному на зламі міленіумів фахівцями «смертю мистецтва», щоправда, скульптуру так само продовжували сприймати крізь категорією відсутності, антимистецтвом у розширеному полі. Поза тим, скажімо, Барнетт Ньюман, свідомо поділяв позицію Теодора Адорно, вважаючи красу неможливою після Аушвіцу, тому віддавав перевагу геометрії та монохромності, принизливо визначаючи традиційну скульптуру *чимось*, через що перечіпляється, коли роздивляється живопис. Він бунтував також проти капіталу, тоталітаризму, ядерної загрози, а врешті став іконою арт-ринку. Проте цікаво, що естетика постмінімалізму не одразу була адаптована американським суспільством, цьому сприяли соціополітичні умови.

Американська науковиця Аманда Дауберлі в статті 2020 року [16] згадує, як на заміну знятим 2016 року скульптурам расового змісту часів громадянської війни пропонували мінімалістську скульптуру Барнетта Ньюмана «Broken Obelisk» (1967). «Зламаний обеліск» — піраміда, на верхівку якої падає шматок обеліска верхівкою вниз. Скульптуру експонували на Нью-йоркській виставці «Sculpture in Environment», коли її запропонували встановити у Х'юстоні. Проте там скульптура ніяк не знаходила собі місце постійного експонування: ані в парках, ані перед ратушею. Влада і суспільство відторгали цю геометрію, кажучи: краще фонтанчик для пиття встановити, ані ж *оце*. Проте в період перегонів між США і СРСР за освоєння Місяця, коли протягом 1960-х в дію вступала програма «Space City. USA», пов'язана з NASA, Х'юстон отримав відповідний грант на contemporary public art від Національної ради з мистецтв (National Council on the Arts) за програмою «Sculpture Project», пізніше перейменовану на програму «Мистецтво в громадських місцях» («Art in Public Places»), де грант цілеспрямовано заборонявся для скульптур як традиційних пам'ятників, і дозволявся лише для contemporary public sculpture. Тож твір врешті купило подружжя — Джон та Домінік де Мініл. Саме вони замовляли останні картини Марку Ротко для їхньої каплиці в Х'юстоні, і 1971 перед цією каплицею посеред дзеркала басейну був встановлений «Зламаний обеліск», але де Мініл присвятили його — а це для мінімалізму нонсенс — загибелі у 1968 році Мартіна Лютера Кінга, та водночас скульптура вшанувувала і пам'ять загиблого в 1970 Марка Ротко. І хоча ані мінімалісти, ані постмінімалісти ніяких меморіальних присвят категорично не сприймали, Барнетт Ньюман відправив де Мініл листа, подякувавши за клопіт, і додав: «Коли ви вшанували придбану вами скульптуру, присвятивши її пам'яті Мартіна Лютера Кінга, ви також відзначили мою роботу, врятувавши її від філістимлян, які знищили б її як твір мистецтва, зробивши її політичною "річчю". Я сподіваюся, що моя скульптура виходить за межі лише меморіального значення. Вона стоїть життя, і я зберігаю надію, що перетворив трагічний зміст на пробіск піднесеного» [16]. Контекст цих слів містить посилення на функціональну комплексність тлумачення розширеного поля постмодерністського мистецтва, яку мала на увазі Розалінда Краусс, залучаючи до аргументації теорію когнітивного розвитку і соціалізації Групи Піаже, ідеї структуралістів, математичні ідеї групи Клейна: «Скульптура насправді єдине поняття на периферії поля, всередині якого можливі інші, по-різному структуровані можливості» [15]. І таку позицію адаптувала безліч митців — серед них Роберт Смітсон, Річард Серра, Сол Левітт, інші, хто відкинув автономне мистецтво модерністів, оскільки тепер «логіка постмодерністської арт-практики визначається не засобами виразу та матеріалом <...> а навпаки,

логіка сформована ставленням до ідей, смислової поляризованості яких задає культурну ситуацію» [15].

Але разом із поширенням ідей Краус виникають гострі критичні питання, зокрема: наскільки продуктивними опинилися ті структурні трансформації у сфері культури? В опозицію стають незалежні митці, налаштовані проти культуріндустріального бенчмаркінгу, як-от канадець Брюс Барбер з Галіфакса Нової Шотландії, який намалював 2008, у рік світової економічної кризи, «трансавангардну» Піраміду Понці в мистецтві, інтерпретовану іншим канадським критиком Марком Леже «порочним ядром» авангардизму [17]. Адаже постмодерністська неоліберальна парадигма витискає з мистецького *mainstream* незалежних митців, поширюючи дескінг, коли керовані арт-бізнесом еліти перетворюються на сервільний прекаріат, залюбки «накопичуючи друзів у Facebook і впливаючи на *Zeitgeist*» [17]. Марк Леже доводить: *contemporary art*, та всі ті версії *public art* насправді є додатком капіталу з фіктивною культурною вартістю, причому цікаво, що розуміння сучасного мистецтва досі користується моделлю XIX століття, тому анти-арт комодіфікованої еліти, яку підтримують банки і аукціонні будинки, отримує роль товарного фетишу, а дійсно талановиті фахові митці залишаються осторонь культури. Тому Леже, радикально виголошуючи власну критичну позицію, приєднується до позиції критика Брайана Холмса, жорстко називаючи поточні арт-практики «покером брехунів». При цьому він наголошує на необхідності повернення до автономного мистецького твору, вільного від репресивного тиску маркетингових технологій *public relations*; а отже й — до відновлення критичного дискурсу на основі трансцендентальної естетики. Тим паче, як обережно висловив свої прогностичні передчуття Артур Данто, і до них варто дослухатися, таке повернення до справжнього незалежного мистецького розвитку буде мати революційний ефект: «... якби митці почали створювати мистецтво, суттю та метою якого було б естетичне переживання, це стало б найбільшим перетворенням у художній практиці. По суті, це була б революція» [18]. Sic!

Кожна країна сьогодні мусить переглянути власне ставлення до історії та незалежної інтерпретації її культурного досвіду, щоб виправити помилки, які привели цивілізацію до тотальної кризи, тому «Фази Місяця»

дають стимул поміркувати також над словами Майкла Бейкера, який на зламі 2022–2023 років обстоював «космотехнічний плюралізм», що опирається репресивному монотехнологізму і має на меті майбутнє розмаїття множинних космо-онтологічних (світотворчих) уявлень як когерентність естетико-філософських, моральних і технологічних сфер знання: «Сьогодні майбутнє людини поставлене під сумнів через наші технологічні можливості», «ми почали досягати безпрецедентних можливостей в маніпулюванні не лише своїм зовнішнім середовищем, але й внутрішнім середовищем нашого тіла»; «Тому в наш час необхідно терміново, щоб Захід — або те, що від нього залишилося — проаналізував своє власне становлення, повернувся назад, щоб дослідити своє походження та його траєкторію, і поставив під сумнів процес декомпозиції сенсу, який він породив» [19, с. 244].

Висновки. Отже, детально опрацьований кількома провідними компаніями бенчмаркінговий проект Джеффа Кунса не став справжнім інноваційним відкриттям ані у сфері *public art*, нехай навіть закинутий аж на навколоремну орбіту природнього супутника Землі, ані в царині *site-specific sculpture*. Проект «Фази Місяця» виявився лише ремінісценцією історичної миті розвитку американського *contemporary art* як переходу від естетики *medium-specific* автономного мистецтва в розширене поле постмодерного артизму, але повністю керованого (і тому обмеженого) інтересами глобалізованої культуріндустрії. Миті, відомої в критичному мистецтвознавстві як трансформація останнього відблиску модерністської епістеми мінімалізму в концептуалізовану версію постмінімального мистецтва постмодернізму. Тим не менш, погляд у минуле, чітко сфокусований із дистанції Місяця на ретро-каузальне коло проблем сучасного культуротворення Землі, довів необхідність сутнісного перегляду цивілізаційної епістеми, зокрема в аспекті когніції досвіду історичного авангарду та його апропріації сучасними арт-практиками. Це зможе відкрити шлях реалізації справжніх духотворчих можливостей трансцендентної алетей, активуючи неймовірні творчі потенції, що стане істинним розширенням поля мистецтва, зокрема скульптури, позаяк ідеї не будуть ніким і нічим обмежені, а тотальна криза візуальних практик і теорій залишиться лише повчальним спомином.

Література

1. Small Z. Jeff Koons Sculptures Hitch Ride on SpaceX Rocket to the Moon // *The New York Times*. 2024. Feb. 15. URL: <https://www.nytimes.com/2024/02/15/arts/design/jeff-koons-spacex-moon-rocket.html> (access date: 04.03.2024).
2. Но К. К. SpaceX Rocket Carrying Jeff Koons's 125 Moon Sculptures Finally Takes Off. *ARTnews*. URL: <https://www.artnews.com/art-news/news/spacex-rocket-jeff-koons-125-moon-sculptures-1234696402/> (access date: 05.03.2024).
3. NASA Artemis Accords. URL: <https://www3.nasa.gov/specials/artemis-accords/> (access date: 05.03.2024).
4. Jeff Koons. Moon Phases. A New Multifaceted Project from Jeff Koons. Presented by Pace Verso. Pace Gallery. URL: <https://www.pacegallery.com/journal/jeff-koons-moon-phases/> (access date: 05.03.2024).
5. Chilvers I. Systemic art // *The Oxford Dictionary of Art and Artists*. 4 ed. Oxford University Press, 2009. URL:

<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199532940.001.0001/acref-9780199532940-e-2410?rskey=8D3UY0&result=2341> (access date: 05.03.2024).

6. Pincus-Witten R. *Postminimalism into maximalism: American art, 1966–1986*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1987. 429 p.

7. Slater J. B. Neutralizing Engaged Subjects in the Creative City // Nikolić G. & Tatlić Š. (eds.) *The Gray Zones of Creativity and Capital*. 2015. No. 17. URL: <https://networkcultures.org/navigating-tod/tod17.html> (access date: 05.03.2024).

8. Шивельбуш В. Речі і люди. Есей про споживання / пер. з нім. О. Юдін. Київ; Львів: Ніка-Центр; Вид-во Анетти Антоненко, 2018. 192 с.

9. Ward O. *Ways of Looking: How to Experience Contemporary Art*. London: Laurence King Publishing LTD, 2018. 176 p.

10. Williamson T. *The Philosophy of Philosophy*. Blackwell Publishing Ltd, Brown University, 2007. 332 p.

11. Gompertz W. *What are you looking at? 150 Years of modern art in the blink of an eye*. Penguin Books LTD, 2012. 464 p.

12. Lyons S. *The Afterlives of Modernism* // *Philosophy*

Now. 2015. Issue 108. P. 36–37.

13. Greenberg C. *Towards a New Laocoon* // *Partisan Review*. 1940. July-August. Vol. VII. No. 4. P. 296–310.

14. Протас М. Public art в культурних парадигмах постмодернізму // *Scientific vector of various sphere development: reality and future trends*. International scientific journal “Grail of Science”. Vinnytsia-Vienna. 2023. No. 26 P. 571–575. DOI 10.36074/grail-of-science.14.04.2023.103

15. Krauss R. *Sculpture in the Expanded Field*. October. 1979. Vol. 8. Spring. P. 30–44.

16. Douberley A. *Broken Obelisk and Racial Justice in Houston*. Rice Design Alliance. 2020. September. Vol. 9. URL: <https://www.ricedesignalliance.org/broken-obelisk-and-racial-justice-houston> (access date: 06.03.2024).

17. Léger M. J. *Retroactivating the Idea of the Avant Garde*. *Journal of Avant Garde Studies*. 2020. No. 1(1). P. 1–18.

18. Danto A. C. *What Art Is*. New Haven, CT: Yale University Press, 2013. 174 p.

19. Baker M. *The Western Mathematic and the Ontological Turn: Ethnomathematics and Cosmotechnics for the Pluriverse* // *Indigenous Knowledge and Ethnomathematics*. Cham: Springer, 2022. P. 243–276. DOI:10.1007/978-3-030-97482-4_9

References

Baker, M. (2022). *The Western Mathematic and the Ontological Turn: Ethnomathematics and Cosmotechnics for the Pluriverse*. In: *Indigenous Knowledge and Ethnomathematics* (pp. 243–276). Cham: Springer. DOI:10.1007/978-3-030-97482-4_9

Chilvers, I. (2009). *Systemic art*. In *The Oxford Dictionary of Art and Artists*. (4 ed.). Oxford University Press. Retrieved from <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199532940.001.0001/acref-9780199532940-e-2410?rskey=8D3UY0&result=2341>

Danto, A. C. (2013). *What Art Is*. New Haven, CT: Yale University Press.

Douberley, A. (2020). *Broken Obelisk and Racial Justice in Houston*. *Rice Design Alliance*, 9. Retrieved from <https://www.ricedesignalliance.org/broken-obelisk-and-racial-justice-houston>

Gompertz, W. (2012) *What are you looking at? 150 Years of modern art in the blink of an eye*. Penguin Books LTD.

Greenberg, C. (1940). *Towards a New Laocoon*. *Partisan Review*, VII(4), 296–310.

Ho, K. K. (2024). *SpaceX Rocket Carrying Jeff Koons's 125 Moon*

Sculptures Finally Takes Off. *ARTnews*. Retrieved from <https://www.artnews.com/art-news/news/spacex-rocket-jeff-koons-125-moon-sculptures-1234696402/>

Jeff Koons. *Moon Phases. A New Multifaceted Project from Jeff Koons*. Presented by Pace Verso. *Pace Gallery*. Retrieved from <https://www.pacegallery.com/journal/jeff-koons-moon-phases/>

Krauss, R. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*. *October*, 8, 30–44.

Léger, M. J. (2020). *Retroactivating the Idea of the Avant Garde*. *Journal of Avant Garde Studies*, 1, 1–18.

Lyons, S. (2015) *The Afterlives of Modernism*. Macquarie University, Sydney. *Philosophy Now*, 108, 36–37.

NASA Artemis Accords (n. d.). Retrieved from <https://www3.nasa.gov/specials/artemis-accords/>

Pincus-Witten, R. (1987). *Postminimalism into maximalism: American art, 1966–1986*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

Protas, M. (2023). *Public art v kulturnykh paradyhmakh postmodernizmu [Public art in the cultural paradigms of postmodernism]. Scientific vector of various sphere” development: reality and future trends*. International scientific journal “Grail of Science”, 26, 571–575. DOI 10.36074/grail-of-science.14.04.2023.103 [in Ukrainian].

- Schivelbusch, W. (2018). *Rechi i liudy. Esei pro spozhyvannia* [The consuming life of things]. Kyiv; Lviv: Nika-Tsentr; Vyd-vo Anetty Antonenko [in Ukrainian].
- Slater, J. B. (2015). Neutralizing Engaged Subjects in the Creative City. *The Gray Zones of Creativity and Capital*, 17. Retrieved from <https://networkcultures.org/navigating-tod/tod17.html>
- Small, Z. (2024, February 15). Jeff Koons Sculptures Hitch Ride on SpaceX Rocket to the Moon. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2024/02/15/arts/design/jeff-koons-spacex-moon-rocket.html>
- Ward, O. (2018). *Ways of Looking: How to Experience Contemporary Art*. London: Laurence King Publishing LTD.
- Williamson, T. (2007). *The Philosophy of Philosophy*. Blackwell Publishing Ltd, Brown University.

Protas M.

Jeff Koons' Moon Odyssey: The Return of Post-Minimal Sculpture

Abstract. The two-year epic of sending a sculpture by Jeff Koons to the Moon on an expedition aboard the Odysseus spaceship is almost over: the module with the world's first authorized public sculpture on the surface of another extraterrestrial body of the Solar System made a landing but overturned, entering the phase of hibernation. It is not yet clear whether and when it will be possible to directly land the sculpture on the surface of the Earth's satellite. However, despite the obstacles of its inhospitable field conditions, the project has, in addition to the orbital conquistador mission, two other functional parts that are quite effective: ground collection consisting of approximated elements of the object, which are advertised in media, and digital NFT site-specific sculpture. Expert analysis of the available information allowed us to state another recycling of the sculptural ideas of the 1960s–1970s, known in art history under the definition of “postminimalism” or “systemic art,” which were associated with the “Art in Public Place” programs of the National Council on Arts and the NASA-compatible program “Space City. USA.” Therefore, a much talked-about breakthrough into new horizons of quasi-modern plastic art has not taken place.

Keywords: site-specific, public sculpture, postminimalism, system art, Moon Phases.

Стаття надійшла до редакції 05.03.2024