

**Анна ЄФІМОВА**  
аспірантка ЛНАМ

## ТРАНСФОРМАЦІЇ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК В УРБАНІСТИЧНИХ ПРОСТОРАХ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: ВІД ТРАДИЦІЙНИХ ФОРМ ДО АКТУАЛЬНИХ МОДЕЛЕЙ

*Анотація.* Проаналізовано специфіку розвитку мистецьких практик в урбаністичних просторах на зламі ХХ – ХХІ ст., розглянуто їхній візуальний та соціокультурний контекст, а також окреслено певні формальні та функціональні аспекти, зокрема, на прикладі скульптури як панівної художньої практики в просторі міста, простежено еволюцію їхнього розвитку від традиційних форм монументального мистецтва до новітніх актуальних моделей.

**Ключові слова:** мистецька практика, урбаністичний простір, традиційні форми, трансформації.

Епоха постмодерну з її небаченими за масштабами динамічними трансформаціями в усіх сферах суспільного життя насамперед пов'язана із стрімкими урбанізаційними процесами. Значно зростає роль міста як складного соціокультурного феномена та самого міського простору як середовища функціонування сучасного мистецтва. Зокрема, для останніх десятиліть ХХ ст. характерний посилений розвиток художніх форм та їхнє активне втручання в міський простір. Тому особливої уваги заслуговують саме художні практики у відкритих урбаністичних просторах як важливий чинник формування візуального образу міста. Мистецтво в міському просторі відображає певні ціннісно-духовні орієнтири суспільства та постає як символіко-смісловий аспект суспільної свідомості. З огляду на це, актуальним на сучасному етапі є комплексне дослідження цієї проблеми з позицій сучасної культурології та мистецтвознавства. Необхідно також зауважити, що сьогодні в Україні практично відсутні ґрунтовні дослідження, що розкривають проблематику сучасного мистецтва, експонованого в урбаністичному просторі, до складу якого

входить широкий спектр художніх практик, починаючи від традиційних форм, як, наприклад, монументальне мистецтво, та завершуючи новітніми, нефігуративними практиками, які актуалізувалися в останні роки. Зокрема, у цьому контексті важливо простежити перехідні процеси розвитку мистецтва в урбаністичних просторах, дослідити динаміку змін і виявити характерні особливості, що й визначає мету нашої статті.

Основне завдання автора полягає у з'ясуванні значення скульптури як панівної художньої практики в просторі міста, охарактеризувати еволюцію її розвитку від традиційного монументального мистецтва до новітніх актуальних форм.

Опубліковані дослідження, що стосуються окремих аспектів вказаної проблеми, зокрема у вітчизняному дискурсі художні практики в урбаністичних просторах частково досліджені в працях Д. Зайця [1], Н. Мусієнко [2]. Ґрунтовною науковою працею є монографія О. Чепелик [3].

Дослідження мистецьких практик в урбаністичних середовищах здійснювали західні теоретики, серед яких відзначимо М. Квона, Б. Тейлова, Е. Харні, М. Лінгера, Д. Харлінга, а також російські науковці: Н. Гончаренко, П. Шугуров, Г. Фірсов, Н. Барсукова, П. Войницький, А. Контломанов та ін.

Отже, проблематика сучасного мистецтва в урбаністичних просторах у вітчизняному контексті є відносно новою, тому вимагає комплексного теоретичного обґрунтування та систематизації знань щодо цього соціокультурного феномена.

Використання в нашому дослідженні словосполучення “урбаністичний простір” зумовлене потребою наголосити на тому, що ми розглядаємо мистецькі практики у відкритих просторах великих міст, для яких характерним є динамічний розвиток усіх сфер суспільного життя. Тут важливо наголосити, що велике місто породжує потужний культурний клімат, сприяє інтелектуальній творчості та інтенсивному розповсюдженню досягнень культури [4]. Тому саме в таких урбаністичних просторах і функціонує широкий спектр художніх практик — від традиційних форм до новітніх мистецьких інтервенцій.

Урбанізація як складний соціокультурний процес поставила людину доби постмодерну в таку ситуацію, що вона, незалежно

від власного волевиявлення, змушена вступати в дедалі більшу кількість соціальних зв'язків і контактів, занурюючись у багатоманітних мережах урбаністичного символічно-знакового простору [5], який у сучасних умовах часто інформативно та візуально перенасичений. Це значною мірою зумовлено своєрідною “деструктивною” естетикою доби постмодерну. Адже, саме візуальний образ міста кінця ХХ — початку ХХІ ст. вповні втілює ідею того, що постмодерн — це метастиль (тобто стиль стилів). У той час, як міське середовище періоду модерну мало цілком визначений код, а його формування ґрунтувалося на масштабних, раціональних ідейних програмах, то постмодернізм, навпаки, виходить з тези про неминучу фрагментацію міського простору, передбачає посилене еклектичне змішування стилів, що може чергуватися із вкрапленнями традиції та абсолютних новацій. Проте одночасна присутність естетично різнорідного й навіть несумісного зустрічалось і раніше, оскільки історично сформований міський простір саме і передбачає наявність стильових нашарувань, дисонансів. Принципово нове полягає в тому, що в добу постмодерну кардинально міняється ставлення до цієї несумісності: воно стає не просто лояльним, а переходить у своєрідний культ. Таким чином, фікція, фрагментація, еклектика і хаос — основні настрої, що домінують сьогодні в постмодерністичній практиці організації міського простору [6].

Однак останнім часом простежують і зовсім протилежні тенденції, оскільки сучасне міське середовище в урбанізованому світі все частіше трактується як системний об'єкт, де тепер є місце і для відпочинку. Типово постмодерністське розмивання меж між культурними формами проявилось і тут [7, 59]. Зокрема, архітектура, скульптура й дизайн постмодерну, що частково націлилися на гуманізацію середовища проживання, змогли пом'якшити конфлікт між технікою та гуманітарною культурою кінця ХХ — початку ХХІ ст.: гуманізоване урбаністичне середовище почало включати й арт-об'єкти, які можуть зняти психологічну напругу, викликати позитивні емоції та є сумісними з навколишнім простором [7, 61].

Відзначимо також, що у вітчизняній практиці формування сучасних міських просторів також актуалізуються постмодер-

ністичні тенденції, що накладаються на урбаністичні образи попередніх епох, для яких характерною є комплексна ідейна організація. У цьому контексті цікавим прикладом є візуальний образ Львова як найбільш традиційного, історично сформованого урбаністичного середовища з яскраво вираженими європейськими рисами, у якому водночас простежуються тенденції постмодерної організації міського простору.

Якщо ж звернутися до формування візуально-комунікаційної культури сучасних урбаністичних просторів, то в цьому контексті можемо виокремити їхні три основні структурні елементи, а саме — архітектурне середовище, реклама та мистецькі практики. Зосередимо увагу саме на останніх, що візуально та ідейно збагачують урбаністичні простори, формують їхню культурну ідентичність. Це так зване “публічне мистецтво”, яке, функціонуючи безпосередньо в просторі міста, акумулює естетичний, соціокультурний і духовний зміст.

Оскільки в Україні ця тема ще недостатньо опрацьована, у роботі ми опираємося на низку зарубіжних джерел. Проте необхідно наголосити, що в західній теорії сучасного мистецтва широкий спектр художніх практик у просторі міста визначають єдиним терміном “public art” (“публічне мистецтво”), який ми будемо неодноразово використовувати. Цей термін поступово набуває поширення в Україні, проте, деякі дослідники вважають, що дослівний його переклад “публічне мистецтво” вповні не розкриває широкий зміст свого англійського прототипу [2], тому його часто використовують без перекладу. Це, у свою чергу, негативно впливає на формування власне української термінології сучасного мистецтва, яка і так переважно складається зі слів іноземного походження. Однак, поки немає єдиного загальноприйнятого перекладу цього поняття, наше дослідження частково передбачає використання і англійського прототипу, і його дослівного перекладу, що поширено в науковій практиці окремих вітчизняних науковців [1-3]. Доцільно зазначити, що термін public art можна визначити саме як мистецькі практики в урбаністичних просторах, що й передбачено у нашому дослідженні.

Перехідні процеси розвитку мистецтва в урбаністичних

просторах ми розглядаємо від другої половини ХХ ст., оскільки саме в цей час відбуваються значні зрушення в художніх практиках, змінюються роль і функції мистецтва, а також характер його сприйняття.

Однак тут важливо провести межу між тим, що відбувається на пострадянському просторі, та на Заході, оскільки внаслідок тривалої ізоляції від світового художнього процесу до нас постмодерністичні практики дійшли значно пізніше й частково актуалізувалися в період “перебудови”. До цього панівними художніми практиками в міському просторі були класичні зразки монументального мистецтва, важливою функцією яких було втілення та пропаганда в широких масах панівних соціальних, політичних і філософських ідей часу, а також увіковічення пам’яті видатного діяча або історично важливої події. Проте, зазначимо, що саме досвід СРСР демонструє нам яскравий зразок функціонування комплексних раціональних ідейних програм організації міського простору, де твори монументального мистецтва, виступаючи в синтезі з архітектурою, “конкретизують ідейний зміст середовища” або ж мають відносно самостійне значення та є важливою домінантою архітектурно організованого ансамблю [8]. Саме монументальне мистецтво є фундаментом і водночас найбільш професійною сферою того, що сьогодні у світовому мистецькому контексті загалом і західній теорії зокрема визначають як “публічне мистецтво” (public art).

Зазначимо, що розглядаючи еволюцію традиційного монументального мистецтва, особливу увагу необхідно надати скульптурі, яка, як панівна художня практика в просторі міста, зазнала найбільших формальних, функціональних, естетичних та соціокультурних трансформацій.

Унаслідок багаторічної ізоляції від світового мистецького процесу для більшості пострадянських країн (у тому числі й для України) до сьогодні характерний єдиний тип великомасштабної пластики — монумент традиційний, образно-алегоричний, що втілює ідеї історичного або суспільного значення. Зокрема, уся сучасна скульптура тут так чи інакше уніфікується з точки зору відповідності своїй найбільш масштабній формі — монументу [9, 45]. Цю тезу досить вдало можуть проілюструвати

прикладі окремих, відносно сучасних львівських монументів. Тут доцільно згадати пам’ятники Т. Шевченку на пр. Свободи (1992 р.), Жертвам львівського єврейського гетто (1992 р.) М. Грушевському (1994 р.), а також більш “сучасні” монументи Данилові Галицькому (2001 р.) та С. Бандері (2007 р.) Ці зразки підтверджують той факт, що наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. монументальне мистецтво на наших теренах, представлене здебільшого скульптурою, практично не змінилося з часів попередньої епохи, тоді як у світі вже динамічно розвиваються новітні художні практики.

Для дослідження вказаної проблеми важливо знати досвід США та Західної Європи як найбільш урбанізованих регіонів, у яких виникає постіндустріальне суспільство, зароджуються процеси глобалізації та формуються провідні художні тенденції, які стають актуальними для мистецтва інших країн [4].

Посилена динаміка мистецьких процесів простежується ще наприкінці 1950-х — початку 1960-х рр., коли в США та Західній Європі актуалізувалася тенденція освоєння мистецтвом відкритих міських просторів. Художники, що працювали переважно у сфері абстрактної скульптури, почали виводити свої роботи у відкритий простір міста, проте особливо не враховуючи ні контексту цього простору, ні місця інсталяції арт-об’єкта. Зокрема, організовують цілі скульптурні виставки під відкритим небом. Такі проекти зумовили появу нового на той час терміна “public sculpture” (публічна скульптура), однак у зв’язку з динамічним розвитком мистецтва, появою нових форм, видів і жанрів, досить швидко виникла потреба трансформування термінології та пошуку нового замітника. Проте досить складним питанням сьогодні залишається те, коли саме термін “public art” замінив термін “public sculpture” [10], однак більшість дослідників датують його кінцем 1960-х рр. Так, у каталозі виставки “Sculpture in the environment” (“Скульптура в середовищі”, Нью-Йорк, 1967 р.) дослідник Ірвінг Сандлер зазначає про “нову естетичну традицію сучасного мистецтва в публічних просторах” (“public art”), відмежовуючи її від звичного до цього мистецтва майстерень і галерей (“studio art”) [10].

Загалом, еволюція мистецьких практик в урбаністичних

просторах проходить стадіально, у межах послідовності, яку задекларував М. Квон, а саме “мистецтво в громадському просторі” — “мистецтво як суспільний простір” — “мистецтво у сфері суспільних інтересів” (або “новий жанр public art”), з поступовою відмовою від класичної репрезентативності та домінування в організації міського середовища [11]. Існує кілька важливих моментів цього процесу. Так, “мистецтво в громадських місцях” (art in public places) — це зазвичай модерністська абстрактна скульптура, розташована під відкритим небом з метою візуально увиразнити міські простори. Цей підхід визначав насамперед естетичну функцію мистецтва в громадських місцях і супроводжувався революційними гаслами демократизації мистецтва і завоювання нових просторів. Активніше проникнення мистецтва в урбаністичні простори пов’язують з революційними настроями кінця 1960-х років (часами студентських заворушень). Зокрема, сучасний культуролог Р. Сеннет наголошує, що в цей період особливо посилилася роль візуальної складової в організації міського простору, оскільки в умовах урбаністичного індивідуалізму людина фактично “онімала”, а події кінця 1960-х рр. з їхнім вираженням антиурбаністичним пафосом стали спробою подолання цього відчуження [12, 43].

Окрім естетизації міського простору, важливим завданням стала актуалізація сучасного мистецтва в широких масах незацікавленої аудиторії. Проте представники цього етапу зазнавали гострої критики, через те, що їхні твори інстальовалися без урахування контексту простору, при цьому часто руйнуючи його культурно-ідеологічний зміст, не враховували й потреби соціуму. З огляду на це, практики мистецтва в публічному просторі зазнали наступних трансформацій і перейшли до нового етапу.

З’являється поняття “site-specific sculpture” та більш узагальнене “site-specific art” (мистецтво, орієнтоване на специфіку місця), а сам концепт змінюється на “мистецтво як суспільний простір” (“art as public spaces”). Це так зване “контекстне мистецтво”, яке значно меншою мірою орієнтоване на об’єкт, а більше націлене на врахування особливостей місця. Головна особливість полягає в тому, що кожен твір тісно взаємодіє з

місцем інсталяції, не може вважатися закінченим і бути зрозумілим без урахування контексту простору. У свою чергу міський простір завдяки твору трансформується: арт-об’єкт підкреслює або “перевантажує” його культурний, соціальний або історичний сенс. Такий твір частково втрачає свою автономію, стаючи частиною контексту, з якого його неможливо вилучити, оскільки ним і для нього він був створений [1, 56]. Зокрема, найяскравішим прикладом “site-specific sculpture” є широковідомий монументальний арт-об’єкт “Небесні ворота” в Чикаго, який став своєрідним символом міста.

У контексті “site-specific art” доцільно детально зупинитися на понятті “контрмонументу”, виникнення якого безпосередньо пов’язане з феноменом публічного мистецтва. Концепція “контрмонументу” (або ж “антимонументу”) — одна з найбільш актуальних у скульптурі післявоєнної Європи та США, втілює в собі своєрідну форму альтернативи традиційному пам’ятнику, зовнішній вигляд і спосіб вираження ідеї якого, завдяки негативному історичному досвіду, від 1940-х років асоціювався на Заході з мистецтвом тоталітарних режимів нацистської Німеччини та Радянського Союзу. Таким чином, потреба вираження в мистецтві суспільно значущих ідей диктувала появу принципово нового типу великоформатної скульптури [10, 46].

Публічне мистецтво (і зокрема “публічна скульптура”) це в першу чергу мистецтво міських просторів. На противагу “музейному” мистецтву, для нього, окрім власне естетичної цінності, характерне певне єднальне начало. Саме в цьому сенсі найбільш очевидним прикладом публічної скульптури є меморіал. Однак після Другої світової війни меморіал як вид монументальної скульптури виявився на роздоріжжі різних ідеологічних і творчих пошуків. Тут слід знову звернутися до радянського монументального мистецтва, оскільки існує теза, що найбільш яскравий і зовні вражаючий зразок меморіалу післявоєнного часу запропонував саме він. Радянському меморіалу насамперед притаманний реалістичний характер художнього вирішення з акцентуванням зовнішньої експресії та виразом пластичних ідей через гнітючий гігантизм масштабу [10, 48]. Зокрема, пафосний реалізм скульптури Радянського Союзу, як і нацистської

Німеччини, що образно відображав ідеї цих режимів, асоціювався з конкретними політичними доктринами, що й сприяло скептичному ставленню до цього способу художнього вираження в мистецтві Західної Європи та США. Водночас, саме такий фігуративний спосіб пластичної репрезентації залишався (і залишається донині) найбільш адекватним і зрозумілим шляхом звернення до широкої аудиторії [10, 48].

Ідея створення монумента нового типу отримала повноцінне втілення вже на початку 1980-х рр., коли в Західній Німеччині постали приклади справжньої альтернативи традиційному пам'ятнику — і в сенсі форми, і в плані концепції. Ці приклади були безпосередньо пов'язані з творчістю художників, що працювали над проблемою увічнення пам'яті Голокосту й цілеспрямовано йшли всупереч з практикою традиційного меморіалу. У підсумку вони створили приклади того, що американський дослідник меморіалів Голокосту Джеймс Янг визначив як “counter-monuments” [14, 218]. Він повноцінно сформулював концепцію контрмонументу вже на початку 1990-х рр., акцентуючи увагу на питаннях критичного ставлення художника до пам'ятника загалом та відмови від традиційної іконографії. Одна з основних ідей, за допомогою якої Джеймс Янг намагався обґрунтувати альтернативну концепцію створення меморіалу, — теорія “ревізійністського потенціалу”, небезпека якої нібито закладена в традиційних монументах. Цей висновок ґрунтується на думці про те, що традиційні пам'ятники здатні передати тільки яскравий, хоча і обмежений, художній образ, але не можуть втілити справді глибоке міркування про складні історичні події. Один з найяскравіших зразків вказаної ідеї — “Монумент проти фашизму” в Гамбурзі авторства художників Йогана Герца та його дружини Естер Шалев-Герц (1986 р.) Проект — чотиригранна алюмінієва колона, вкрита свинцем, заввишки в дванадцять метрів, на нижній секції якої перехожі могли зробити надпис спеціальним сталевим вістряем. Коли вільного місця не залишалося, ця частина колони опускалася в землю, а надписи покривали наступну секцію, поки до кінця 1993 р. уся споруда не увійшла в землю, за винятком верхньої частини, яку можна побачити сьогодні [14, 145]. Зміст поля-

гав у тому, що люди, з яких формується суспільство, немов би підписуються під колективним листом у знак протидії фашизму [10, 49].

1993 р. Й. Герц разом із студентами школи образотворчих мистецтв м. Саарбюкена створює ще один проект — “Монумент проти расизму”. Ідея полягала в переліку зруйнованих нацистами єврейських кладовищ, назви яких гравіювалися на внутрішньому, оберненому до землі боці бруківки, якою викладено звичайну дорогу, що веде до замку Саарбюкен, де колись було Гестапо [14, 145]. Цей проект ще називають “Невидимим монументом”, а після його офіційного визнання площа перед замком також отримала нову назву “Площа невидимого монументу”.

Обидва проекти демонструють вдалий приклад мистецтва ідей — концептуалізму в художніх практиках в урбаністичних просторах, а також є характерним зразком так званого “публічного мистецтва нагадування”. Останнє український дослідник Д. Заєць трактує як видовий різновид public art, який головним чином націлений на актуалізацію соціальної пам'яті у публічному просторі міста. Автор зазначає, що художники спрямовують свої творчі пошуки у сферу “культивації” та “інтенсифікації” певних соціальних груп, використовуючи при цьому “специфічну художню мову публічного мистецтва”. Останнє, в свою чергу, схильне відходити від форм традиційних пам'ятників, оскільки “його предметне поле розширюється за рахунок включення проблематики форм і засобів нагадування” [1, 69].

У пропонованому контексті, окрім широковідомих західних проектів, можемо також звернутися і до вітчизняного досвіду. Зокрема, актуальний проект, що втілює ідеї контрмонументу та “публічного мистецтва нагадування”, було реалізовано у Львові 2011 р.: це пам'ятник львівським професорам, розстріляним німцями на Вулицьких пагорбах у 1941 р. Пам'ятник спорудили у вигляді камінної арки, яка складається з десяти постаментів з римськими літерами, що символізують десять Божих Заповідей, виділеною є п'ята заповідь — “Не убий”. Камінь, що символізує цю заповідь трохі, висунутий, і це створює враження, що може впасти вся арка. Саме таким вирішенням автори проекту наголосили, що порушуючи цю запо-

відь, виникає загроза руйнування всієї структури — суспільної цілісності. Важливо зазначити, що цей пам'ятник, який є спільним проектом України та Польщі, — фактично перший зразок нетрадиційного монументу в просторі Львова.

Доцільно повернутися до інших аспектів концепції “анти-монументу”. Зокрема, відзначимо, що контрмонумент визначають також як своєрідний критичний режим існування скульптури, коли на відміну від “контекстного мистецтва” (site-specific) передбачається деструктивна взаємодія з “місцем”. Із цим концептом узгоджується модель “художньої інтервенції”, яскравим представником якої є Кшиштоф Водичко — на його думку, монумент повинен “працювати сьогодні”, — бути не “порожнім знаком історії”, а місцем дискусії сучасних проблем. Його метод полягав у тому, щоби взяти певний об'єкт суспільної значущості й спроектувати на нього зображення, що зміщує та руйнує його звичне смислове навантаження — чи це меморіал загиблим, чи пам'ятка культури, чи адміністративний центр. Яскравими зразками таких проектів є проекція руки Рональда Рейгана на фасад будівлі AT&T (1984), або свастики в сам центр класичного фронтона посольства ПАР у Лондоні (1985) та ін. Автор визначає це як свої “Публічні Проекти” і зазначає, що ціль таких меморіальних проєкцій полягає не в тому, щоб “оживити меморіал”, або ж підтримати бюрократичну “соціалізацію” певного місця, а продемонструвати, що меморіал “мертвий” [13, 141]. Загалом, проекти контрмонументів подібного характером визначають як найрадикальніший public art.

Поміж тим зазначимо, що відбулися значні зрушення в осмисленні взаємодії скульптури і простору. Так, у дискурсі 1980-2000-х скульптура вже фігурує не як окремих, порівняно незалежний від середовища “завершений об'єкт”. Вона трактується, по-перше, у взаємодії з глядачем, який часто є частиною просторового вирішення, а по-друге, у взаємодії з місцем локації — позбавлена п'єдесталу скульптура “вбирає” фізичні та ідейні характеристики свого оточення, стаючи з ним одним цілим [14]. І, нарешті, змінюється розуміння матеріалу — нині легітимним для скульптури визнаються не тільки кла-

сичні камінь, бронза, гіпс і менш традиційні скло, полімери й сталь, але також і документація (фото, відео, текст), проекція, звук або живе людське тіло [14].

Так, 1995 р. американські художники й критики об'єдналися, щоби проаналізувати широкий спектр соціально-активних практик у сфері публічного мистецтва, що розвиваються та актуалізуються в сучасному світі. Ці практики суттєво відрізнялися від панівної раніше ідеї public art як мистецтва, втіленого в матеріальних об'єктах, і були визначені як “новий жанр public art”. Цей термін дозволяє провести межу між нерухомим об'єктом і колом практик, що передбачають вирішення соціальних цілей та скеровані на ескалацію суспільної свідомості [10]. До таких практик належать флеш-моби, гепенінги, community art тощо. Ці нефігуративні практики актуального мистецтва є важливою складовою світового мистецького процесу, однак їм притаманний тимчасовий характер, бо, не маючи формального втілення в певних об'єктах, сама ідея функціонує лише протягом обмеженого проміжку часу, а їхнє значення, зокрема в просторі міста, швидко втрачається.

Можемо відзначити, що мистецькі практики в міських просторах, динамічний розвиток яких безпосередньо пов'язаний із стрімкими урбанізаційними процесами ХХ ст. та демократизацією суспільства, зазнали суттєвих формальних, функціональних і соціокультурних трансформацій. Скульптура як панівна мистецька практика в організації міського простору найкраще демонструє ці процеси в загальному культурно-мистецькому контексті епохи постмодерну. Однак динаміка цих змін на Заході та на пострадянському просторі значно відрізняються. Еволюцію сучасної скульптури простежуємо від традиційних величаво-пафосних монументів, які ще протягом другої половини ХХ ст. зазнали суттєвих трансформацій у США та Західній Європі й унаслідок тривалої ізоляції від світового мистецького процесу практично не змінилися на пострадянському просторі. Натомість на Заході відбулося переосмислення традиційних форм вираження, значно посилилася роль мистецтва в міському просторі, сформувалася нова всеохопна концепція “публічного мистецтва”, в контексті якої еволюціонував тра-

диційний скульптурний об'єкт: від класичного тоталітарного монумента, через новітню абстрактну скульптуру до “контекстного мистецтва” та, зокрема, феномену “контрмонумента” з наступним використанням сучасних технологій; далі — до тимчасових концептуальних інсталяцій у публічному просторі, та завершуючи нефігуративними актуальними практиками.

Якщо звернутися до вітчизняного досвіду, то тут ці процеси частково активізувались в останні роки. Характерні приклади демонструє нам Львів як місто з динамічним культурним простором, у якому актуалізуються сучасні мистецькі тенденції. Тут простежуємо зразки і традиційних форм монументального мистецтва, і нових актуальних проєктів. Однак панівним в організації урбаністичного простору у Львові та загалом в Україні, усе ще залишається традиційне монументальне мистецтво, яке часто має яскраво виражені риси попередньої епохи. Основними причинами цього є, знову ж таки, ізоляція від світового мистецького процесу, що зумовила відсутність відповідного теоретичного та практичного базису для реалізації нових проєктів, а також необхідність належної підтримки з боку владних інституцій, комерційних структур, культурних організацій і самого суспільства.

1. Заєць Д. Публічне мистецтво та актуалізація соціальної пам'яті у міському просторі Харкова / [Електр. ресурс]. — Режим доступу: <https://sites.google.com/site/laborskult/projects>. 2. Мусієнко Н. Public Art у просторі сучасного міста. Київська практика / [Електр. ресурс]. — Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/soc\\_gum/Spdr/2010\\_7/136-149.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Spdr/2010_7/136-149.pdf). 3. Чепелик О. Взаємодія архітектурних просторів сучасного мистецтва та новітніх технологій або мультимедійна утопія: — К.: Хімджест, 2009. — 260 с. 4. Гончаренко Н.М. Город в художественных практиках Западной Европы и США 1970-х — 2000-х гг. / Автореф. дис. / [Електр. ресурс]. — Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/gorod-v-khudozhestvennykh-praktikakh-zapadnoi-evropy-i-ssha-1970-kh-2000-kh-gg?openstat=cmVmZXJ1bi5jb207bm9kZTthZDE7>. 5. Красовська З.В. Символіка графіті як семантичний засіб міського життя / [Електр. ресурс]. — Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/natural/vkpi/FPP/200722/30\\_Krasovska.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/natural/vkpi/FPP/200722/30_Krasovska.pdf). 6. Бусыгина И.М., Захаров А.А. Постмодернизм и организация социального пространства. Общественно-политический лексикон / [Електр. ресурс]. — Режим доступу: <http://all-politologija.ru/knigi/obshhestvenno-politicheskij-leksikon-busygina-zaxarov/postmodernizm-i-organizaciya-socialnogo-prostranstva>. 7. Барсуклова Н. Игровая эстетика постмодернизма в

городской среде // Архитектура. Строительство. Дизайн. — 2006. — № 3 (44). — С. 58-62. 8. Шугуров П. Монументальное искусство и public art / [Електр. ресурс]. — Режим доступу: [http://www.33plus1.ru/Decor/Fine\\_Monumental\\_Art/ARTICLE/090215\\_Shugurov\\_Monumental\\_Public-art.htm](http://www.33plus1.ru/Decor/Fine_Monumental_Art/ARTICLE/090215_Shugurov_Monumental_Public-art.htm). 9. Котломанов А. Антифашистские мемориалы Западной Германии 1980-х годов: к проблематике антимоумента в современной скульптуре // Вісник С.-Петербур. держ. ун-ту. Сер. 15. — Вип. 3. — СПб., 2011. — С. 44-49. 10. Harding D. Public art — contentious term and contested practice / [Електр. ресурс]. — Режим доступу: <http://www.davidharding.net/article07/article0701.php>. 11. Kwon M. For Hamburg: Public Art and Urban Identities // [Електр. ресурс]. — Режим доступу: [www.art-omma.org/issue6/text/kwon.htm](http://www.art-omma.org/issue6/text/kwon.htm). 12. Сеннет Р. Падение публичного человека. — М.: Логос, 2002. — 424 с. 13. Тейлор Б. ART TODAY. Актуальное искусство 1970 — 2005. — М.: СЛОВО/Slovo, 2006. — 256 с. 14. Войницкий П. Современные определения скульптуры в системе визуальных искусств / [Електр. ресурс]. — Режим доступу: [http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2008/12\\_1.pdf](http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2008/12_1.pdf).

#### Annotation

*Anna Yefimova. Transformation of artistic practices in urban spaces of the late XX - early XXI century: from the traditional forms to new actual model. The article analyzes the specifics of artistic practices in urban spaces at the turn of the XX – XXI century, examined their visual and cultural context, and outlines some formal and functional aspects. In particular, at the example of sculpture like the dominant artistic practices in the space of the city, watched the evolution of their development from traditional forms of monumental art to the newest actual models.*

**Key words:** art practice, urban space, the evolution the development, traditional forms, sculpture, transformation.

#### Аннотация

*Анна Ефимова. Трансформации художественных практик в урбаністическом пространстве конца XX – начала XXI века: от традиционных форм к новым актуальным моделям. Проанализирована специфика развития художественных практик в урбаністических пространствах на рубеже XX – XXI вв., рассмотрены их визуальный и социокультурный контекст, а также обозначены некоторые формальные и функциональные аспекты. В частности, на примере скульптуры как доминирующей художественной практики в пространстве города прослежена эволюция их развития от традиционных форм монументального искусства к новейшим актуальным моделям.*

**Ключевые слова:** художественная практика, урбаністическое пространство, традиционные формы, трансформации.