

УДК 7.011.2

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.7>**Протас Марина Олександрівна,**

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

ХУДОЖНЄ КОВАЛЬСТВО ЯК «РОЗШИРЕНЕ ПОЛЕ» СКУЛЬПТУРИ

Стаття розглядає практику художнього ковальства, яка трансформувалась, еволюціонує зі статусу ужиткового осередка традиційного народного ремесла до статусу сучасної самодостатньої образотворчої арт-практики, будучи активно включеною в соціокультурний ландшафт сучасних міст як України, так і за кордоном. Твори ковальства нині активно використовуються при створенні унікальної етно-національної специфіки місцевого колориту в зонах урбаністичного та рекреаційного використання, привабливого для туристів і гостей, а також формують комфортні для мешканців регіону дизайнерські вирішення об'єктів/просторів естетичного й утилітарного призначення. Генеза образного і функціонального перетворення ковальства стимульована становленням в колективній свідомості суспільства споживання постмодерністської парадигми «розширеного поля» скульптури, яку сформулювала Р. Краусс. Окремо приділено увагу також негативному впливу бізнес-стратегії бенчмаркінгу на якість мистецького продукту ковальства, що перетворює його разом із скульптурою на «тотальну дизайнізацію» уніфікованого global art продукту, що піддається критиці багатьма західними фахівцями. Наголошується на спорідненості культуротворчих процесів, що поширені в західноєвропейських просторах, і які так само мають місце в українських реаліях, віддзеркалюючись в траєкторії розвитку художнього ковальства. Зокрема це стосується дотичності ковальства до характерних рис, що відокремлюють контемпорарну пластику сучасної фази post-постмодернізму від створеного в попередні періоди.

Ключові слова: global public art, contemporary art, постмодернізм, художнє ковальство, скульптура.

Protas Maryna. ARTISTIC BLACKSMITH AS AN «EXTENDED FIELD» OF SCULPTURE

The article examines the practice of artistic blacksmithing, which has evolved from the status of a traditional folk craft to that of a modern self-sufficient visual art practice, being actively included in the socio-cultural landscape of modern cities both in Ukraine and abroad. Artistic blacksmithing is now actively used in the creation of a unique ethno-national atmosphere in areas of urban and recreational use, attractive for tourists and guests, and also participates in design solutions of objects/spaces of aesthetic and utilitarian purpose that are comfortable for the residents of the region. The formation in the collective consciousness of the consumer society of the postmodern paradigm of the “expanded field” of sculpture, as formulated by R. Krauss, has contributed to the genesis of the figurative and functional transformation of blacksmithing. Attention is also paid to the negative impact of benchmarking business strategies on the quality of the artistic product of blacksmithing, which turns it, together with the sculpture, into a “total design” of a unified global art product, which is criticized by many contemporary researchers. Emphasis is placed on the kinship of culture-creating processes that are widespread in Western European spaces, and those that are taking place in Ukraine, as reflected in the trajectory of the development of artistic blacksmithing. In particular, this concerns the reflection in blacksmithing of the characteristic features that separate contemporary sculptural plastic solutions of the modern phase of post-postmodernism from what was created in previous periods.

Key words: global public art, contemporary art, postmodernism, artistic blacksmithing, sculpture.

Постановка проблеми. У 1978 році, учениця Климента Грінберга, Розалінд Краусс написала статтю «Скульптура в розширеному полі», оприлюднену в її збірці 1985 року «Справжність авангарду та інші модерністські міфи» [1]. Вона задалася питанням інтерпре-

тації нового мистецтва, скульптури зокрема, і головну увагу приділила концепції твору в його соціальній ангажованості, тим остаточно пориваючи з вірою свого вчителя в автономію «медіумного» артизму. Після вивчення ідей деконструкції Ж. Дерріда, Краусс констатує

трансформацію скульптури у «розширеному полі» концептуально-просторового сприйняття, де мистецтво розчиняється в ландшафті, та аналізує тенденцію у міждисциплінарній оптиці, визначаючи її історизмом рухомої інтерпретації застарілого терміну «скульптура». Візуальний проект 1977 року американської мисткині-феміністки Мері Міс, яка ще за звичкою називає саме скульптурую «Периметри/Павільйони/Пастки» квадратну яму в Музеї округу Нассау, Краусс сприймає маркером нової арт-епістемі: «Усвідомлюючи себе негативним буттям монумента, модерністська скульптура відкрила для себе умоглядну зону, що існує поза часопросторовою репрезентацією, – зону, що стала новим джерелом дослідження» [1, с. 276–290]. Проте постмодерна парадигма скульптуротворення вже поширилась від зламу 1950–60-х років (від цього часу Артур Данто відлічує *contemporary art*): це визначає концептуальні трансдисциплінарні версії тлумачення арт-об'єктів, що геокультурно «виплескуються» в ландшафт; та водночас постмодерна парадигма легітимує техніцистську арт-свідомість, стимулюючи роботу в нетрадиційних матеріалах, синтезуючи досвід майстрів будь-яких народних промислів, ковальства в тому числі (мінімалісти скористались такою можливістю, і сфокусувались, як Карл Андре, на інсталяціях модульних сталевих і алюмінієвих площин, навіть акумуляціях цегли в проекті «Equivalent VIII»; так само митці маніфестують металеві масштабні конструкції, як Тоні Сміт, Френк Стелла, Річард Серра, Роберт Морріс, при цьому уникаючи старої назви «скульптура», адже тепер це візуальні арт-об'єкти). Поступово статусні зміни торкнулись і України. Цікавий експеримент, де міський парк структурувався одразу двома способами організації середовища: модерністською скульптурою, що митці зробили на симпозіумі в камені, та ковальськими концептуальними мистецькими виробами, довелось побачити і в Україні, ще до війни, на початку 2000-х в Донецьку. Відтоді металеві арт-конструкції стали нормою і в інших українських проектах, одними з останніх були:

Еко-парк під Львовом у с. Стрілки, та у Києві «RiverSton» 2020 року, де певною мірою опинилися пророчими слова Р. Краусс про те, що «логіка постмодерністської арт-практики визначається не засобами виразу та матеріалом..., а навпаки, логіка сформована ставленням до ідей, смислової полярності яких задає культурну ситуацію» [1, с. 276–290]. Тепер численні ландшафтні візуальні проекти, як і перший Донецький парк ковальства та скульптури, апелювали до концептуального історизму. Але інтерпретація мистецьких *енграм* як слідів пам'яті, за Абі Варбургом, як традиція чи історія, має властивість змінюватись і зникати. Через те концепція історизму в суспільній свідомості стає все більш викривленою, коли керувати мистецькими проектами починає арт-бізнес у власних інтересах бенчмаркінгу. Тому на зламі ХХ–ХХІ століть світові критики все частіше починають говорити про чергову смерть мистецтва постмодернізму, але водночас в суспільстві змінюється розуміння культурної ситуації «міста як ландшафту», де еkleктизм дозволяє будь-який садово-парковий дизайн, що апелює до post-постмодернізму (Т. Turner), або до metamodernism (Т. Vermeulen, R. van der Akker) [2]. Хоча зміна акценту організації середовища з якостей творів на концептуальну арт-епістему, через відкидання естетичної оцінки, призводить до дескілінгу/дефаховості, про що вже турбується Гел Фостер, учень Р. Краусс. Позаяк втрата артизмом якості «впочування» абстрагованої арт-лексики, за В. Ворингером, або «медіумності» за К. Грінбергом, спрямовує мистецтво (ковальство і скульптуру у тому числі) до порожньої «тотальної дизайнізації»; але Фостер вірить у переосмислення ідей авангарду, і ставить питання в контексті культури суспільства споживання: якою мірою *розширене поле* мистецтва II половини ХХ століття перетворилось на «адміністративний простір контемпорарного дизайну?», і який вихід з ситуації комодифікації арт-практик [3]. Фостер фіксує 3 фази формування культури споживання, що вплинуло на мистецтво: від 1920-х, час поширення радіо і урбаністики; після II Світової

війни, коли різко стабілізується «споживче суспільство, іміджевий світ товарів і знаменитостей»; та злам міленіумів, час цифрової революції, де на початку 2000-х модерн помстився «тотальною дизайнізацією». Між тим, «вихід там, де небезпека», і саме ці умови сприяли тому, що народне ремесло – ковальство отримало дозвіл бути повноправним елементом міського художнього образу, корегуючи зі скульптурою, а іноді маючі абсолютну домінуючу автономію арт-вислову.

Мета статті: дослідити актуальність художнього ковальства як самодостатнього скульптурно-пластичного арт-вислову в ситуації самоідентифікації культурно-мистецького буття українських міст, та разом з тим акцентувати негативний вплив на цей процес глобалізаційних «пост-етнічних» арт-бізнесових стратегій.

Аналіз досліджень і публікацій. Британський мистецтвознавець, екс-директор галереї *Tate*, з 2021 року арт-керівник *The Barbican Centre* в Лондон Сіті, автор відомої книги «What Are You Looking At?: 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye» [4], яку *The Guardian* визнала вельми суперечливою, адже постмодернізм автор невинно називає «підприємництвом», тоді як, на думку редакції, більшість критиків позиціонує банальним цинізмом, – Вільям Едвард Гомперц обстоює думку, що *contemporary art* може бути всім чим захоче митець, позаяк там, де ідея відірвана від естетики, арт-об'єкт приречений на пост-концептуальну ефемерність. Невипадково американський концептуаліст Джон Балдесарі, захоплюючись радикальними концепціями Джозефа Кошута, від 1970–80-х років більше не створює «нудного art». І така позиція стає вірусною, навіть Ганс Бельтінг критикує появу в міленіум міжнародного бізнес-проекту пост-етнічного *global public art*, що замінює *contemporary*, як руйнівний для художньо-культурного буття націй та етносів. Тож, на переконання британського філософа Пітера Осборна, візуальні практики після соціокультурного повороту скрізь є пост-концептуальними, не завжди креативно впливаючи на творчість митців. Міжнародним арт-

центром в цих умовах визнають вже не США, а Англію, де вперше з'явився феномен *Young British Artists*. Втім нескінченні перевтілення у споживацькому суспільстві арт-бізнесових стратегій фахівці продовжують піддавати критиці. Зокрема Гел Фостер, який ще 2002 у книзі «Дизайн і злочин» критикує концепцію кітчевої культури «*Nobrow*» Д. Сібрука, згідно якому комерція стає «джерелом статусу», а кітч універсально замінює справжню народну культуру і мистецтво. Якщо модерн опирався урбанізації й промисловій технокультурі, то сучасний дизайн захоплюється постіндустріальними технологіями. «Хтось може заперечити, що цей світ тотального дизайну не є новим – що поєднання естетичного та утилітарного в комерційному сенсі сягає, принаймні, програм дизайну Баухауза в 20-х роках – і вони мали б рацію. Якщо перша промислова революція підготувала поле політичної економії, раціональної теорії матеріального виробництва, як це стверджував Жан Бодрійяр, то друга промислова революція, за стилем Баухауза, поширила цю систему мінової вартості на всю царину знаків, форм та предметів...» в ім'я дизайну». За словами Бодрійяра, Баухауз сигналізував про якісний стрибок від політичної економії товару до «політичної економії знаку», в якій товар і знак поєднані один з одним, аби циркулювати одним цілим. <...> Баухауз та інші рухи врешті-решт здійснили вражаючий диктат культуріндустрії, але проігнорували визвольні амбіції авангарду. І основною формою цього збоченого примирення в наш час є дизайн. Отже, світ тотального дизайну навряд чи новий – уявлений в модерні, він був переобладнаний Баухаузом і з тих пір поширювався через інституційні клони» [4].

Таким чином, коли досліджуєш розвиток ковальства в якості арт-вислову, всі ті аспекти викривленої дизайнізації культуріндустріальною логікою ринку стають очевидними (навіть майстер з металопластики і форм Оскар Шлеммер, протягом 1920–29 років викладаючи в Баухаузу курс «Людина», в геометризації шукав «егоцентричні космічні лінії», а де-персоніфікована людина розчинялась у

просторі задля чуттєвого ефекту; щоправда метало-конструкти Ласло Магой-Надя тяжіють вже до промислового дизайну, але і його цікавить пластика світла «космічного модулятора», який доопрацьовує після еміграції в США). Тим не менш, від 1970-х років в Україні утворилися більш-менш сприятливі умови для відродження такого давнього українського ремесла як ковальство, яке завдяки творчим ініціативам низки відомих митців, знайомим з технологіями ковальської справи, трансформувались в інноваційний напрям візуальних практик. Цей досвід сьогодні привертає увагу таких аналітиків як С. Роготченко, або Р. Шмагало, інших фахівців, котрі вивчають кореляції ковальства з традиційними видами образотворення, серед них модерністська скульптура (в Україні поєднують ковальські технології та зварювання такі скульптори як Гарнік Хачатрян, Кость Синіцький та інші), також використовують досвід металопластики і кінетичного мистецтва, особливо Олександра Колдера і Ніколаса Шеффера, представники української діаспори в США, зокрема Кость Мілонадіс, Ака Перейма (її роботи з металу перетворюють в поетичні образи народного буття простий сільськогосподарський інструмент). Як доводить в своїх працях Світлана Роготченко, художнє ковальство є одним з небагатьох народних промыслів, що переросло ремісничу фазу власного розвитку до рівня образотворчого мистецтва [5]. Більш того, художнє ковальство почало грати суттєву роль в процесах формування самобутнього образу сучасного міста, що не могло не привернути увагу дослідників цього феномену [6; 7]. Втім і в Україні, як вони зазначають, художнє ковальство зазнає негативного впливу з боку культурної індустрії і бенчмаркінгу. Як констатує Террі Сміт, естетика глобалізму, техносвідомість і спрощення артлексики перетворюють автономні естетично вартісні мистецькі твори на поверхневі кліше «про(ре)гресивних» стратегем посткультури [8, с. 264–268]. І такі негативні процеси в міленіум лише поширюються, зачіпаючи таке явище як джентрифікація, посилюючи прекарізацію митців, перетворюючи зокрема

скульпторів, що мандрують міжнародними симпозиумами задля заробітку, на сервільну обслугу бізнес-інтересів капіталу, що впливає на формотворчу якість проектів та індивідуальні незалежні від ринку мистецьки пошуки [9; 10]. Проблема в тому, що митці, зокрема пострадянських просторів, і в Україні так само, сприймають global public art символом справжньої вільної демократичної творчості, не помічаючи фактичного насилля, через що, за твердженням Вальтера Мігноло, наративи «modernity і postmodernity можуть бути небезпечними», адже містять підміну понять, пропонуючи замість свободи виразу ілюзію неоліберального культуротворення західної цивілізації [11, с. 53–58]. Через те екс-директор австралійського Дослідницького центру глобалізму Мельбурнського університету (Global university of technology, design and enterprise, RMIT, University Melbourne) Манфред Стегер підкреслював: в наш час превалує ідеологія глобалізму, що закарбовує в колективній свідомості її неоліберальне тлумачення глобалізації, і воно «підтримується та стверджується потужними політичними інститутами й економічними корпораціями» [12, с. 113].

Виклад основного матеріалу. У травні 2019 року в Івано-Франківську відбулась міжнародна науково-практична конференція «Художній метал. Візії майбутнього», де окрім того, що митці ділилися власним досвідом кування металу (нержавіюча сталь, залізо, мідь та інше), вироблялася нова парадигма металодизайну, про що доповідав Йозеф Гофмархер, австрійський архітектор і майстер ковальства, фундатор численних симпозиумів з художнього ковальства. Він зокрема повідомив, що в ЄС функціонує «Кільце ковальських міст Європи», яке от вже як 20 років спрямовує зусилля на «збереження ковальської культури живою». А в його рідному австрійському Ібзіці 2016 року засновано трирічний симпозиум «Iron Camp», гаслом яких є «Нові парадигми для металодизайну та ремесла», і де десятки фахівців і експертів обмінюються практично-науковим досвідом металокультури: архітектори, живописці, ковалі,

скульптори, дизайнери, вчені, історики й мистецтвознавці. «Ми запитуємо, чи є ковальська культура просто романтичною нішею? Є вона захопливою лише через гарячий вогонь та виблискуючу магію металу, чи чимось багатим більшим ніж це? Чи може архаїчна техніка відливання гарячого заліза – згинання та розтягування, розколювання та зварювання, перфорації та скручування – дати нам більш креативне розуміння сучасного та майбутнього дизайну для мистецтва та виробів із заліза, для науки та практики? Так ковальство є нішевим ринком. Але ми віримо, що існує величезний потенціал, який ковальська культура може принести суспільству» [13]. Звертала на себе увагу мультидисциплінарність творчого підходу багатьох митців до завдання. Наприклад, чеський скульптор-коваль Радомір Барта, який має замовлення з різних країн світу, поєднує нержавіючу ковану сталь з такими крихкими матеріалами, як гутне скло, кришталь, дерево, каміння (вапняк, мармур, граніт), іноді додає функцію підсвітлення. Причому застосовує таку складну техніку в творах не лише світського визначення, але і сакрального («Хрест» в каплиці дитячої лікарні в Брно), як в інтер'єрах, так і в ландшафті та архітектурно-урбаністичному плануванні об'єктів різного призначення, в тому числі і як самостійна монументально-декоративна композиція садово-паркового призначення («Оливкове дерево», h 310 см, нержавіюча сталь), як станкова композиція тощо («Скат», d 170 см, нержавіюча сталь, граніт). Інший дизайнер-коваль з Німеччини Свен Бауер розповів дуже цікаві технічні подробиці кування заліза і сталі, іноді з ефектом зістарення, або з додаванням фарби, воску, травлення киплячою соляною кислотою чи електротравлення, що все це в підсумку надає матеріалу і текстурі поверхонь дуже оригінального дизайну; а іноді в обхід термічного нагріву і звичної деформації ковкою він добирався бажаної структури електролітом в соляній воді. Майстер каже, що на противагу важкої технології, власне характеру сталі, її вазі, він прагне створити з неї щось справді легке і ніжне. Тому він робить ажурні лампові пла-

фони, або підсвічники, нефункціональні вази, куди неможна наливати воду, але різноманіття декоративних ефектів зістареної сталі заворожує. Образна енграма виробів підсилена до щабеля енергії «впочування» (за В. Воррингером) саме вдосконаленням різноманіття технічних прийомів.

Як зазначає Ірина Чмелик, сучасні скульптори освоїли різні просторові ніші, дистанціюючись від традиційних видів скульптурної практики, яким є наприклад пам'ятник, але з'явилась також інша тенденція зближення з дизайном і маскультурою; проте паркова скульптура тепер поповнюється кованими творами, як в м. Белград, або в Донецьку, де від 2001 до початку війни 2014 року регулярно проводили фестивалі ковальської майстерності. Посилаючись на думку Сергія Полуботька, голови ГО «Свято ковалів», вона підкреслює важливість збереження ковальської культури для сучасного світу, не дозволяючи цьому пласту народного ремесла зникнути, натомість роблячи все можливе аби розкрити величезний, ще прихований, потенціал цього виду мистецтва. Культура ковалів завдяки підтримці громади дала свої унікальні результати, адже від 2003 року, коли відбувся перший фестиваль громади, вже через 6 років проводився Міжнародний фестиваль ковальського мистецтва, який зібрав майже 250 майстрів з 24 країн, і ці показники невпинно зростають [13, с. 75–76]. Тобто, дійсно, сьогодні мистецтво скульптури, кованої зокрема, набуває унікальної мультифункціональної трансдисциплінарності, розгортаючи свої приховані потенціали в «розширеному полі» інтерпретації арт-епістем, де художнє ковальство зайняло сталі позиції. Нажаль, Ірина Чмелик, обережно згадуючи вплив мас-культури на ковальство і скульптуру, не ризикнула заглибитись у критику негативного впливу дескілінгу та ідеології культуріндустрії в арт-царині. Між тим, від міленіуму комодифіковане арт-виробництво у світі сприймають виключно як бізнес, інтегрований в політику і економіку, де капіталізація сфери мистецтва не зацікавлена у підтримці національних інтересів незаангажованого,

справді вільного культуротворення. Бенчмаркінг в мистецтві уніфікує творчій вислів, позбавляючи його духової само-ідентифікаційної сутності, що потребує глибоких досліджень, зокрема в контексті розвитку українського образотворення, котре знецінює свій потенціал у глобалізованих соціально-політичних умовах споживацтва. Тому так важлива позиція у цьому питанні Світлани Роготченко, яка підіймає і шукає вирішення таким проблемам.

У своїй критичній позиції згадувана дослідниця спирається на аргументи, наведені Іхабом Хассаном. Зокрема неспокій від аналізу диз'юнкції (розриву традицій епістем) модерних і постмодерних прагнень серйозно бентежили Іхаба Хассана, і свої думки він висловив у відомій праці наступним чином: «Але факт у більшості розвинутих суспільств залишається фактом: як мистецький, філософський і соціальний феномен, постмодернізм повертається до відкритого, грайливого, оптативного, тимчасового (він відкритий у часі, а також у структурі чи просторі), до диз'юнктивних або невизначених форм, дискурсу іронії та фрагментів, «білої ідеології» відсутності та розривів, бажання дифракцій, звернення до складних артикульованих мовчань. Постмодернізм повертається до всього цього, але передбачає інший, якщо не антитетичний, рух до всепроникних процедур, повсюдних взаємодій, іманентних кодів, медіа, мов. Таким чином наша Земля, здається, потрапила у процес планетаризації, трансгуманізації, навіть, коли вона розпадається на секти, племена, фракції всіх видів. Так само тероризм і тоталітаризм, розкол і екуменізм викликають одне одного, а влада самоліквідується, навіть, тоді, коли суспільства шукають нових підстав для влади. Хтось може задатися питанням: чи є в нашому середовищі якась вирішальна історична мутація, яка включає мистецтво та науку, високу та низьку культуру, чоловічі та жіночі принципи, частини та ціле, залучаючи Єдине та Множинне, як звикли казати досократики? Чи розчленування Орфея свідчить не більше, ніж про потребу розуму зробити ще одну конструкцію мінливості життя та людської смерт-

ності? Та яка конструкція лежить вдалині, позаду, всередині цієї конструкції?» [14]. Таким чином, шлях трансформації парадигми модернізму від образної арт-лексики до формальної, що розширило позитивістську палітру арт-вислову і загрожує водночас дескінгом у ковальстві і скульптурі, готуючи шлях post-постмодерністській парадигми як тріумфу культуріндустрії, це є шлях від утопічних ілюзій авангарду до посткультурної пост-етнічної техно-свідомості сучасності (що критикував Ганс Бельтинг). Невипадково канадський філософ-аналітик Тобі Ролло у 2017 році констатував: прогрес у напрямку сучасного раціонального суспільства є небезпечним, та є серйозні підстави незалежним критикам бути стурбованими через можливість повторення ситуації з виправдування науковцями чергової інволюції культури, особливо «у сучасних умовах зростання фашизму та авторитаризму» [15]. Нажаль історія повторюється, а українство і людство знову вивчає урок, що погано засвоїли: втрата комодифікованою культурою трансцендентних суджень, за Т. Адорно і М. Горкгаймером; або втрата колективною свідомістю через заполітизовану ідеологію консюмеризму «принципу надії», за Е. Блохом, веде цивілізацію до колапсу. Тим не менш українські науковці намагаються виправити ситуацію, публікуючи низки статей і монографій [6; 10; 16; 17]. Зокрема Світлана Роготченко, повідомляючи про результати дослідження ковальського мистецтва у контексті формування образу сучасного міста на міжнародній науковій конференції у Полтаві, та згадуючи Парк кованих фігур у Донецьку, торкалась і негативних ефектів впливу на ковальство бенчмаркінгу. Втім, казали давні пращури, натякаючи на металевий лабрис: істина має два боки, тож в наш час поширений відомий вираз Ф. Гельдерліна «вихід там, де небезпека», що для ковальства означає: те джерело що сприяло розвитку художнього ковальства як образотворчого мистецтва має і інший ефект, редукції фаховості. Таким чином залишається актуальним риторичне запитання Пітера Бюргера стосовно некоректного використання постмодерним суспільством

споживацтва досвіду історичного авангарду як його граничну формалізацію, і тому чи варто було радикально відмовляти естетичній автономії творів: «Виходячи з досвіду хибної деавтономізації мистецтва, варто поставити питання, чи бажано взагалі зняття автономного статусу і чи не забезпечує розрив між мистецтвом і життєвою практикою той простір свободи, всередині якого можливі альтернативи існуючому стану справ» [18].

Висновки. Художнє ковальство останні двадцять років доводить успішність реалізації проекту «розширеного поля» скульптури в соціокультурних ландшафтах сучасності. Разом з тим масовізована гібридизація теорії та практики в контексті global public art насаджується культуріндустріальною логікою транснаціонального арт-ринку, яким керує глобалізований капітал, перетворюючи

мистецтво, митця і аналітика на банальний товар, що потребує перегляду в українському соціокультурному вимірі оціночних критеріїв «розширеного поля» з позицій трансцендентальної естетики, тим паче що кордоцентризм і християнська калокагатія історично складають основу української ментальності. Ситуація поширення в скульптурі і художньому ковальстві стратагем бенчмаркінгу, підтверджує правоту Гела Фостера: капітал поглинає всі способи виробництва, зокрема арт-виробництво, підтримуючи масовізовану свідомість, насаджуючи дизайн-об'єкти у презирливій деструкції культурно-мистецького буття, що негативно впливає на скульптуру і на ковальство, ставлячи на порядок денний фахівців питання опору девальвації пластичної культури в потоці «тотальної дизайнізації».

Література:

1. Krauss, Rosalind E. (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England. https://monoskop.org/images/6/62/Krauss_Rosalind_E_1979_1985_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf
2. Turner, Tom. (1996). *City as Landscape: a post-Postmodern view of design and planning*. Spons.
3. Foster, H. (2002). *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London, New York: Verso.
4. Gompertz, William Edward. (2012). *What Are You Looking At? 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye*. Penguin.
5. Rohotchenko, S. (2021). Transformation of traditional craft into modern artistic blacksmithing // *Scientific journal paradigm of knowledge*. No. 2(46). P. 53–72. [https://doi.org/10.26886/2520-7474.2\(46\)2021.4](https://doi.org/10.26886/2520-7474.2(46)2021.4)
6. Роготченко, С. (2016). Ковальське мистецтво у контексті формування образу сучасного міста // *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: Архітектура, естетика + екологія + економіка*, Полтава 3–5 жовтня 2016 р. Полтава: ПНТУ ім. Ю. Кондратюка. С. 117–118.
7. Rohotchenko, S., Rohotchenko, O., Zuziak, T., Kizim, S., Shynin, O. (2021). Information and Communications Technology in the Professional Training of Future Professionals in the Field of Culture and Art // *Postmodern Openings*. No. 12(3). P. 134–153. <https://doi.org/10.18662/po/12.3/332>
8. Smith, Terry. (2009). *What Is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press.
9. Léger, Marc James. (2017). *Good*. In: *Good Effort*. Stavanger: Rogaland Kunstsenter, Norway. P. 8–17.
10. Protas, Maryna. (2022). Socio-philosophical critique of the global public art's visual order: the context of national self-identity. *American Journal of Art and Design*. Volume 7, Issue 1, March. P. 29–38. DOI: 10.11648/j.ajad.20220701.15
11. Mignolo, Walter D. (2011). *The darker side of western modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham & London: Duke University Press.
12. Steger, Manfred B. (2003). *Globalization: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
13. *Художній метал. Візії майбутнього*. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції 3–4 травня 2019 р. Івано-Франківськ. Україна. / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ, Громадська організація «Свято ковалів».
14. Hassan, Ihab. (1987). *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio State University Press.
15. Rollo, Toby. (2017). *DRAFT — Democratizing Critical Theory: Beyond the Metaphysics Voice and the Ontogenetic Turn*. Political Science, University of British Columbia. Draft paper for presentation at the 2017 Annual Meeting of the Association of Political Theory. <https://www.academia.edu/34191543/>

16. Протас, Марина. (2020). *Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи*. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.
17. Baker, Michael. (2012). Dialogue on Modernity and Modern Education in Dispute. *Policy Futures in Education*. Volume 10. Number 1. P. 30–50. <http://dx.doi.org/10.2304/pfie.2012.10.1.30>
18. Bürger, Peter. (1974). *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

References:

1. Krauss, Rosalind E. (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England. https://monoskop.org/images/6/62/Krauss_Rosalind_E_1979_1985_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf
2. Turner, Tom. (1996). *City as Landscape: a post-Postmodern view of design and planning*. Spons.
3. Foster, H. (2002). *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London, New York: Verso.
4. Gompertz, William Edward. (2012). *What Are You Looking At? 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye*. Penguin.
5. Rohotchenko, S. (2021). Transformation of traditional craft into modern artistic blacksmithing // *Scientific journal paradigm of knowledge*. No. 2(46). P. 53–72. [https://doi.org/10.26886/2520-7474.2\(46\)2021.4](https://doi.org/10.26886/2520-7474.2(46)2021.4)
6. Rogotchenko, S. (2016). Kovalske mistetstvo u konteksti formuvannya obrazu suchasnogo mista // *MaterIali mizhnarodnoyi naukovo-praktichnoyi konferentsiyi: Arhitektura, estetika, ekologiya, ekonomika*, Poltava 3–5 zhovtnya 2016. Poltava: PNTU Im. Yu. Kondratyuka. S. 117–118.
7. Rohotchenko, S., Rohotchenko, O., Zuziak, T., Kizim, S., Shynin, O. (2021). Information and Communications Technology in the Professional Training of Future Professionals in the Field of Culture and Art // *Postmodern Openings*. No. 12(3). P. 134–153. <https://doi.org/10.18662/po/12.3/332>
8. Smith, Terry. (2009). *What Is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press.
9. Léger, Marc James. (2017) *Good*. In: *Good Effort*. Stavanger: Rogaland Kunstsenter, Norway. P. 8–17.
10. Protas, Maryna. (2022). Socio-philosophical critique of the global public art's visual order: the context of national self-identity. *American Journal of Art and Design*. Volume 7, Issue 1, March. P. 29–38. DOI: 10.11648/j.ajad.20220701.15
11. Mignolo, Walter D. (2011). *The darker side of western modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham & London: Duke University Press.
12. Steger, Manfred B. (2003). *Globalization: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
13. *Hudozhniy metal. Viziyi maybutniogo*. Materiali Mizhnarodnoyi naukovo-praktichnoyi konferentsiyi 3–4 travnya 2019. Ivano-Frankivsk. Ukrayina. / Institut problem suchasnogo mistetstva NAMU, Gromadska organizatsIya «Svyato kovaliv».
14. Hassan, Ihab. (1987). *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio State University Press.
15. Rollo, Toby. (2017). *DRAFT – Democratizing Critical Theory: Beyond the Metaphysics Voice and the Ontogenetic Turn*. Political Science, University of British Columbia. Draft paper for presentation at the 2017 Annual Meeting of the Association of Political Theory. <https://www.academia.edu/34191543/>
16. Protas, Maryna. (2020). *Mystecztvo postkultury: tendenciyi, ryzyky, perspektyvy* [The art of postculture: trends, risks, prospects]. Kyiv: Instytut problem suchasnogo mystecztva Nacionalnoyi akademiyi mystecztv Ukrayiny.
17. Baker, Michael. (2012). Dialogue on Modernity and Modern Education in Dispute. *Policy Futures in Education*. Volume 10. Number 1. P. 30–50. <http://dx.doi.org/10.2304/pfie.2012.10.1.30>
18. Bürger, Peter. (1974). *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.