

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

---

Факультет історії та філософії

---

Кафедра культурології

---

### **Кваліфікаційна робота**

на здобуття ступеня вищої освіти магістра

**«Сучасне мистецтво крізь призму культури споживання»**

---

**«Contemporary Art Through the Lens of Consumer Culture»**

---

Виконала: здобувачка денної форми навчання  
спеціальності 034 Культурологія

Сапіга Софія Миколаївна

Керівник к.філос.н., доц. Ковальова Н. І. \_\_\_\_\_

Рецензент к.філос.н., доц. Левченко В. Л.

Рекомендовано до захисту:

Протокол засідання кафедри

№ \_\_\_\_ від \_\_\_\_ . \_\_\_\_ . 20 \_\_\_\_ р.

Завідувач(ка) кафедри

\_\_\_\_\_  
(підпис)

\_\_\_\_\_  
(прізвище, ім'я)

Захищено на засіданні ЕК № \_\_\_\_\_

протокол № \_\_ від \_\_\_\_ . \_\_\_\_ . 20 \_\_\_\_ р.

Оцінка \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_  
(за національною шкалою/шкалою

ECTS/ бали)

Голова ЕК

\_\_\_\_\_  
(підпис)

\_\_\_\_\_  
(прізвище, ім'я)

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ПЕРЕДУМОВИ: ТРАНСФОРМАЦІЯ МИСТЕЦТВА ВІД ОБ'ЄКТА ДО СИМУЛЯКРУ</b> .....	8
1.1. Витоки надмірного споживання .....	8
1.2. Феноменологія повтору: життя всередині «мінімальної відмінності».....	18
1.3. Інформаційний надлишок: криза образності та розсіювання значення.....	36
<b>РОЗДІЛ 2. РЕАЛЬНІСТЬ: ЦИФРОВА ДОБА</b> .....	42
2.1. Алгоритм як новий режим влади над увагою.....	42
2.2. Новітній фольклор: естетики, меми та повсякденні практики.....	48
2.3. Диктатура видимості: художник у пастці «економіки уваги».....	55
2.4. Естетика без походження: смерть автора 2.0.....	62
<b>РОЗДІЛ 3. СТРАТЕГІЇ АДАПТАЦІЇ: МЕТАМОДЕРНА ЧУТЛИВІСТЬ</b> .....	69
3.1. Від іронії до нової віри: механізм «поінформованої наївності».....	70
3.2. Український контекст: пошук «світла» в умовах війни.....	75
3.3. Ре-енчантмент як технологія надії.....	82
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	91
<b>СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	95
Додатки.....	108

## ВСТУП

У сучасному світі важко окреслити межу між тим, що належить до «реального життя», і тим, що вважається «онлайном». Медіальна присутність пронизує наше повсякденність: рішення, емоційні реакції, комунікація й навіть способи сприйняття світу формуються у змішаному просторі, де фізичне і цифрове існують у спільному темпоритмі. У цьому ж середовищі перебуває й мистецтво: воно циркулює в новинних стрічках, з'являється у колабораціях з брендами, переходить у формат коротких відео й стає частиною швидкоплинних візуальних трендів. За такої конфігурації образ автономної «високої» сфери дедалі менше відповідає реальному становищу мистецтва в культурі.

Напруження тут виникає між культурним ідеалом та фактичними умовами функціонування. Публічний дискурс наполягає на свободі інтерпретацій, індивідуальності та унікальності творчого жесту, однак механізми платформеної видимості вимагають впізнаваності, повторюваності та здатності художнього твору інтегруватися у формати, задані алгоритмами. Водночас, очікується, що мистецтво зберігатиме сенс, працюватиме з пам'яттю, артикулюватиме досвід і залишатиметься простором емоційної та світоглядної орієнтації. Саме ця суперечність між проголошеною автономією мистецтва та його фактичною залежністю від культури споживання й цифрової медіації становить вихідну **проблематику дослідження.**

**Актуальність** дослідження зумовлена тим, що культура споживання в XXI столітті перестала бути лише економічною моделлю і трансформувалася в тотальну онтологічну рамку, яка структурує час, увагу та самосприйняття суб'єкта. В умовах цифрової «економіки уваги» та екзистенційних викликів (зокрема, повномасштабної війни в Україні) виникає нагальна потреба переосмислити мистецтво як об'єкт естетичної насолоди, а як технологію психічного виживання та інструмент відновлення сенсів («ре-енчантменту») у

фрагментованому світі.

**Мета дослідження** полягає у концептуалізації змін функціонування сучасного мистецтва в умовах пізнього капіталізму та цифрової медіації, а також у виявленні механізмів, завдяки яким художні практики (зокрема в українському воєнному контексті) забезпечують адаптацію інструментарію масової культури до потреб екзистенційного опору.

Для досягнення цієї мети у роботі поставлено такі **завдання**:

- проаналізувати становлення та основні риси культури споживання в пізньому капіталізмі, важливі для розуміння сучасного мистецтва;
- з'ясувати, як у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття трансформуються уявлення про новизну, повтор і авторство;
- охарактеризувати вплив цифрових медіа, соціальних мереж та алгоритмів на статус художнього твору, режими його видимості та глядацький досвід;
- дослідити, як сучасні художні практики реагують на логіку культури споживання;
- окреслити особливості метамодерної чутливості як способу взаємодії сучасного суб'єкта з реальністю в умовах інформаційного перенасичення;
- дослідити специфіку функціонування українських мистецьких практик воєнного часу в середовищі глобальної цифрової культури;
- визначити передумови та форми прояву запиту на «ре-енчантмент» (повторне зачарування світу) як стратегії пошуку смислів у сучасній культурі.

**Об'єктом дослідження** є сучасне мистецтво, що розвивається в умовах культури споживання та цифрових платформ. **Предметом** аналізу виступають зміни статусу цього мистецтва, способи його сприйняття в такій конфігурації, а також ті форми художнього висловлювання, які намагаються поєднати вписаність у цю систему з пошуком щирості всередині неї. Тут також варто

окремо наголосити на специфіці розуміння **категорії суб'єкта** в межах дослідження. «Суб'єкт споживання» розглядається як насамперед медіально сконструйована позиція — користувач, сформований алгоритмічними інфраструктурами та глобальними патернами цифрової культури. Попри відмінності індивідуального досвіду, цей суб'єкт включений у єдине інформаційне поле, де спільні коди (меми, візуальні тренди, формати комунікації) уніфікують способи реакції на дійсність. Такий підхід дозволяє аналізувати домінантні культурні механізми, що структурують колективне несвідоме епохи.

**Хронологічні межі** охоплюють період від кінця ХХ століття до початку 2020-х років, адже в межах цієї роботи саме кінець ХХ століття розглядається як умовний початок сучасного мистецтва (що пов'язано зі змінами в культурній, економічній та медійній структурі). Особлива увага приділена 2010–2020-м рокам, коли платформена організація медіапростору стає визначальною умовою змін споживацького досвіду та функціонування мистецтва.

**Методологічну основу** дослідження становить комплекс міждисциплінарних підходів: історичний метод застосовується для простеження еволюції культури споживання та зміни статусу мистецтва від кінця ХХ століття до сьогодення; герменевтичний та інтерпретативний підходи дозволяють аналізувати теоретичні тексти, авторські висловлювання, кураторські концепції й дискурси; компаративний метод використовується для співставлення модерністських, постмодерних і метамодерних моделей мислення про мистецтво, а також для виявлення структурних відмінностей між ними; елементи дискурсивного аналізу дають змогу дослідити публічні наративи про мистецтво, ринок і споживання, зокрема ті, що формуються в медіа та соціальних мережах; візуальний аналіз застосовується для розгляду конкретних художніх творів і проєктів.

**Теоретичну основу** становлять праці з критики споживання та культурної індустрії (Т. Веблен, К. Маркс, Т. Адорно, М. Горкгаймер, В. Беньямін), концепції постмодерної та «плинної» модерності (З. Бауман, Ж. Бодріяр), дослідження повтору та серійності (Е. Паунд, П. Бюргер, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, Р. Краусс). Важливу роль відіграють сучасні студії платформеного капіталізму (Н. Сірнічек, Т. Гіллеспі, Т. Стріпхас, Ш. Зубофф, Т. Г. Еріксен) і концепція метамодерну (Т. Вермеулен, Р. ван ден Аккер). Для аналізу екзистенційних трансформацій залучено психоаналітичні теорії ідеології та суб'єктності (С. Жижек, Ж. Лакан), концепції гіпероб'єктів та темної екології (Т. Мортон), а також розвідки у сфері філософської антропології (Дж. Лір, Ч. Тейлор).

**Структура** магістерської роботи зумовлена поставленою метою та логікою послідовного розгортання дослідницької проблематики від загальнотеоретичного рівня до аналізу конкретних емпіричних матеріалів. Вона складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Перший розділ окреслює теоретичні передумови дослідження: розглядається становлення культури споживання, її основні риси та зміни у розумінні новизни, повтору й авторства в мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття. Другий розділ присвячений цифровому середовищу як інфраструктурі, що формує нові режими функціонування мистецтва. Аналізуються алгоритми, платформи та економіка уваги, які визначають умови видимості та глядацького сприйняття. Третій розділ містить аналіз конкретних мистецьких практик, у яких проявляються взаємодія культури споживання, цифрової медіації та метамодерної чутливості. Окремо розглядаються приклади сучасного українського мистецтва воєнного часу.

**Наукова новизна** дипломної роботи полягає у комплексній артикуляції метамодерної чутливості як вітальної стратегії адаптації до структурної суперечності між проголошеною автономією мистецтва та його фактичною

залежністю від культури споживання й цифрової медіації. У роботі вперше системно проаналізовано, як логіка «мінімальної відмінності» та алгоритмічна урядовість призводять до темпоральної дисперсії досвіду, спонукаючи суб'єкта до вироблення компенсаторних механізмів — від «поінформованої наївності» до гіпервір'я. Фінальний внесок дослідження полягає у концептуалізації постсекулярного ре-енчантменту як технології онтологічного зшивання та обґрунтуванні феномену «інфраструктурного переприсвоєння» на матеріалі сучасного українського мистецтва воєнного часу. Застосування перспективи практикуючої мисткині дозволило верифікувати ці теоретичні моделі, представивши український досвід як загострений приклад формування колективної суб'єктності на основі радикальної надії.

**Апробація результатів дослідження та особистий внесок:** основні положення магістерського дослідження були апробовані в доповідях на фахових наукових заходах різного рівня. Питання інституційних рамок функціонування мистецтва та інтерпретації художнього жесту в пізньомодерному контексті були представлені в доповіді «Ілюзія сенсу» на Міжнародній науково-практичній конференції «V наукові читання пам'яті Марата Верникова» (24–25 квітня 2025 р.). Тематика тілесності, жіночності та амбівалентності естетичної репрезентації, важлива для подальшого розгортання проблеми метамодерної чутливості й нових режимів афективності, була розвинена в доповіді «Трон Людовізі: жіночність між ніжністю та пристрасстю» на науково-практичній конференції «XIII наукові читання пам'яті професора А. І. Уйомова» (4 квітня 2025 р., м. Одеса). Аспекти, безпосередньо пов'язані з аналізом сучасних українських мистецьких практик у контексті війни, цифрової медіації та культури споживання, були презентовані та обговорені на засіданні студентського наукового гуртка «Герменеус» у доповіді «Сучасні практики українського мистецтва» (1 грудня 2025р., м. Одеса).

## РОЗДІЛ I

### ПЕРЕДУМОВИ: ТРАНСФОРМАЦІЯ МИСТЕЦТВА ВІД ОБ'ЄКТА ДО СИМУЛЯКРУ

У ХХІ столітті споживання перетворилося на домінуючу ідеологію, що пронизує всі аспекти життя – від буденних звичок до високого мистецтва. Нинішнє суспільство рекламує придбання нових речей як шлях до щастя і самореалізації. Художні твори все частіше розглядаються не лише як естетичні об'єкти, а і як товари для масового ринку – їх цінність визначається гучним брендом чи медійною популярністю, а не внутрішньою унікальністю. Виставки мистецтва перетворюються на локації для селфі чи інстаграм контенту, а самі митці нерідко стають знаменитостями, чия творчість продається як частина індустрії розваг. Картини, скульптури й навіть ідеї тепер репродукуються, копіюються і розходяться світом миттєво – часто втрачаючи свою неповторність на шляху до глядача. У результаті ми опиняємось у світі, де люди визначають свій статус через споживання, а культура підлаштовується під логіку ринку. Виникає відчуття, що ми живемо в ілюзії вибору: нам здається, ніби ми вільно обираємо з безлічі товарів і розваг, але насправді наші бажання формуються нав'язаними стандартами споживацької культури. Незалежно від того, чи купуємо ми новий смартфон, чи відвідуємо модний фестиваль – ми діємо за сценарієм, написаним рекламою та мас-медіа. Як же склалося, що споживацька культура набула такої влади і як це вплинуло на мистецтво? Щоб відповісти, звернімося до витоків феномену надмірного споживання та його критики у філософії й культурології.

#### **1.1. Витоки надмірного споживання**

Хоча шаленство споживання зазвичай асоціюється з другою половиною ХХ століття, його інтелектуальні та соціальні витоки сягають значно глибше – принаймні кінця ХІХ століття, коли відбувається стрімка урбанізація, зростання

класу «нових багатих» та поступове відокремлення праці від дозвілля. Міста перетворюються на простори показної присутності — галереї, театри та міські парки стають не лише місцями розваги, а й аренами соціального демонстрування [141, с. 410]. Водночас, починає кристалізуватись новий тип суб'єкта: не просто громадянина, а респектабельного споживача, який підтверджує свою гідність через вибір товарів, а не дій. Економіст і соціолог Торстейн Веблен у своїй праці *The Theory of the Leisure Class* (1899) одним із перших науково окреслив це явище, описавши те, що він назвав «**демонстративним споживанням**» (*conspicuous consumption*) — споживанням, що здійснюється не задля задоволення потреб, а задля публічного враження. Воно постає як форма соціальної мови, де статус визначається не через працю чи моральні чесноти, а через ознаки надлишку [7].

У цьому сенсі, на думку Веблена, навіть дозвілля перестає бути «часом для себе» і стає ритуалом демонстрації. Модерна людина вже не просто купує «річ» — вона купує спосіб бути побаченим, спосіб належати до касты «тих, хто може собі дозволити». Веблен докладно описує, як цей механізм працює на рівні повсякденності: від обідів і напоїв до манер, прикрас, соціальних обов'язків. «In order to avoid stultification he must also cultivate his tastes, for it now becomes incumbent on him to discriminate with some nicety between the noble and the ignoble in consumable goods» [7, с. 74], — пише він, наголошуючи, що навіть смаки та естетичні вподобання перетворюються на інструменти соціального домінування. Розпізнавання «шляхетного» від «вульгарного» у споживанні стає не просто питанням смаку, а вимогою класової гідності [43, с. 6-7].

Цей механізм виявляється особливо дієвим у міському середовищі, де соціальні зв'язки дедалі частіше мають поверховий, уривчастий або випадковий характер. Це ускладнює формування стабільних міжлюдських відносин, заснованих на довірі, співучасті чи солідарності. У таких умовах, коли індивід

майже щодня опиняється під поглядом незнайомців або тимчасових спостерігачів, виникає потреба постійно демонструвати свою «гідність» або соціальну спроможність через зовнішні ознаки. Саме споживання таких знакових об'єктів — від одягу до звичок — стає основним засобом цієї самопрезентації [75, с. 17–19]. За спостереженням Веблена, навіть випадкова взаємодія — «погляд перехожого» — може стати мотивом для демонстративних витрат [7, с. 75-76]. Споживання тут виконує не утилітарну, а комунікативну функцію, і ця функція поступово нормалізується.

Таким чином, поведінка, яка спершу була прерогативою аристократичних класів, набуває характеру універсального стандарту й переноситься на середній клас, що змушений, з огляду на вимоги ринкової культури, постійно підтверджувати свою «респектабельність» за допомогою споживчих практик. Цінність товару дедалі менше визначається його утилітарною функцією, натомість вирішальну роль відіграє його соціальна помітність. Сама ідея достатку втрачає чіткість: споживання стає безперервним, оскільки його мета зміщується з задоволення потреб на підтримання уявного соціального капіталу. Вебленова концепція демонстративного споживання передбачає, що економічна раціональність у цьому контексті замінюється символічною ефективністю. На цьому етапі можна простежити паралель з марксистським аналізом товарного фетишизму, де економічні відносини приховуються за відносинами між речами, а соціальна дійсність набуває речового характеру. Так, у капіталістичній логіці товари перестають бути просто речами, які задовольняють потреби, — вони набувають «соціального життя».

Саме через обмін продукти праці отримують «уніфікований соціальний статус» і стають носіями вартості, яка існує не в матеріальних властивостях об'єкта, а в системі соціальних відносин, що маскуються як властивості речей. Як писав Маркс: «To the latter, therefore, the relations connecting the labour of one individual with that of the rest appear, not as direct social relations between

individuals at work, but as what they really are, material relations between persons and social relations between things» [110, с. 48]. У цьому сенсі демонстративне споживання, описане Вебленом, і фетишизм товару, проаналізований Марксом, сходяться у спостереженні: речі починають діяти як суб'єкти соціального життя, визначаючи становище, престиж або ж загальну «нормальність». Людина дедалі рідше фігурує як автор і учасник, а дедалі частіше — як споживач у системі, де цінність продукується обміном, а не змістом. Умовно кажучи, не ми надаємо сенс речам, а речі — нам [99, с. 72]. Таким чином, критика споживання у Веблена і критика товару у Маркса утворюють два кути однієї призми, крізь яку вже на межі XIX–XX століття проступає образ культури, де соціальне функціонує через об'єкти, а не через міжлюдські зв'язки.

Коли об'єкти починають виконувати не лише утилітарну чи декоративну функцію, а й стають носіями соціальних статусів, це неминуче змінює й саме поле культури. У середині XX століття — особливо в міжвоєнний період і з початком масового виробництва у 1930-х роках — дедалі більше культурних артефактів створюється не задля унікального досвіду чи глибокої рефлексії, а з урахуванням логіки ринку: рівномірності, повторюваності, можливості тиражування та прогнозованого впливу на споживача. Згідно з аналізом Томаса Еріксена у «Тиранії моменту» (2001), технічне виробництво культури вже тоді мало ознаки того, що сьогодні стало нормою — миттєвість споживання, відрив форми від контексту, руйнування глибини на користь швидкодоступності [11]. Так, і мистецтво поступово перестає бути процесом споглядання, а стає потоком сигналів і знаків, інтегрованих у ритм повсякденного споживання [5, с. 128]. У цій системі не лише серійна продукція — меблі, тканини чи книги — створюються відповідно до обмінної логіки, а й самі символи, стилі, теми. Культурні коди починають формуватися ззовні, згори, — рекламною індустрією, масовими медіа, виробничими корпораціями — й дедалі менше ґрунтуються на внутрішньому розвитку спільноти. Культурні об'єкти стають знаками

доступності, включеності у тренд, статусу або актуальності, що відсуває на другий план художника як джерело сенсу, натомість вибудовуючи систему, в якій головною умовою цінності є впізнаваність, відтворюваність і економічна життєздатність образу. У цьому сенсі мистецтво входить у поле загального обігу речей — і починає функціонувати відповідно до його правил.

«Culture today is infecting everything with sameness. Film, radio, and magazines form a system. Each branch of culture is unanimous within itself and all are unanimous together.» [1, p.94]

Коли комерційна логіка остаточно входить у сферу виробництва смислів, формується те, що Теодор Адорно та Макс Горкгаймер у *Dialectic of Enlightenment* (1944, опубл. 1947) назвали «культурною індустрією». Її принципова відмінність від попередніх історичних форм масового мистецтва полягає не просто в масштабі тиражування, а в органічному злитті культурного виробництва з індустріальною та маркетинговою інфраструктурою. Тут не існує автономних «галузей» культури, що розвиваються за власними законами: кіно, радіо, періодика й популярна музика утворюють єдину систему, в якій кожен елемент працює на підтримання загальної стандартизації.

Адорно фіксує ключову характеристику цієї системи: внутрішня однорідність і зовнішня узгодженість — те, що він називає *sameness*. Стандартизація не є побічним ефектом, вона є виробничою нормою. Продукт створюється таким чином, щоб бути взаємозамінним, передбачуваним і впізнаваним ще до моменту споживання. Ця впізнаваність стає гарантією економічної успішності: новий фільм чи пісня не мають «проривати» культурні межі, а повинні відтворювати вже апробовані формули, лише з незначними варіаціями. Функція культури у цьому форматі зміщується з виробництва нових смислів на відтворення знайомих структур бажання. Адорно і Горкгаймер звертали увагу на те, що у культурній індустрії сам акт споживання передбачає

передзнання — глядач «упізнає» сюжет, типажі, фінал ще до початку перегляду, і саме це передбачуване задоволення стає продуктом. Відтак комунікація між твором і аудиторією перетворюється на операцію закріплення звички, а не виклик до інтерпретації чи рефлексії.

У післявоєнні 40–50-ті роки ця логіка проявилася особливо виразно у голлівудській студійній системі. Великі студії — MGM, Paramount, Warner Bros. — вибудували конвеєрне виробництво фільмів, де режисери, сценаристи, актори й технічні команди працювали в межах контрактної вертикалі. Як відзначає Томас Шатц у *Hollywood Genres*, така модель гарантувала не лише стабільний випуск продукції, але й сувору інтеграцію всіх етапів виробництва у єдину ієрархічну систему [136, с. 6–9]. «Контрактна вертикаль» означає, що кожен елемент творчого процесу — від написання сценарію й підбору акторів до зйомок, монтажу та дистрибуції — перебуває під контролем студії як корпоративного центру. Режисери працювали не як незалежні автори, а як частини виробничого механізму; сценаристи розробляли історії у відповідності до чітко визначених шаблонів; актори, закріплені за студією, виконували ролі, що відповідали вже усталеним «екранним амплуа». Така система мінімізувала ризики: кожен фільм мав прогнозовану комерційну віддачу, адже його формула була перевірена попередніми релізами. Проте водночас вона унеможлилювала радикальні експерименти, оскільки будь-яке відхилення від усталених канонів могло зруйнувати очікування глядача і, як наслідок, підірвати економічну ефективність. Іншими словами, така система стала потужним інституційним інструментом стандартизації, який забезпечив не тільки естетичну одноманітність, але й дисциплінування митців (підпорядковуючи їхній творчий потенціал логіці ринку).

У культурологічному сенсі цей механізм можна розглядати як матеріалізацію того, що Адорно назвав «інтеграцією культури в індустріальну логіку»: мистецтво перестає існувати в автономному полі, а починає

функціонувати як виробничий сектор, де інновація має цінність лише в межах допустимого відхилення від шаблону.

Звісно, незалежний кінематограф існував і в цей період; більш того, саме процеси стандартизації та масовізації стали каталізатором його відокремлення від студійної системи. Авторське кіно почало формувати власні естетичні принципи та окрему аудиторію як відповідь на дедалі виразніше перетворення великого Голлівуду на фабрику передбачуваних продуктів. Проте в середині ХХ століття саме студійна модель, орієнтована на максимальну рентабельність, визначала домінуючі форми екранного нарративу. Яскравим прикладом цього є виробнича політика MGM у 1940–50-х роках, коли мюзикли стали майже математичною формулою успіху. Фільми *Meet Me in St. Louis* (1944), *Easter Parade* (1948) та *An American in Paris* (1951) відрізнялися декораціями, часом дії та другорядними персонажами, проте зберігали незмінну композиційну схему: лінійний розвиток любовного чи дружнього конфлікту, серія видовищних музичних номерів як структурні «опори» та обов'язковий фінальний катарсис у вигляді пісні чи танцю (додаток 1). Для глядача це створювало відчуття передбачуваного комфорту, для студії — гарантований економічний результат.

Проте стандартизація вражає не лише рівень сюжету чи архетипових образів, а й саму мову кіно. Як наголошує Едгар Морен у *The Cinema, or The Imaginary Man*, прийоми затухання (fade), розчинення (dissolve) чи накладання (superimposition), що на початку ХХ століття були сприйняті як візуальні одкровення — засоби, здатні відкрити доступ до простору сновидінь, галюцинацій чи миттєвих метаморфоз — у середині століття перетворилися на стандартизовані візуальні маркери [117, с. 145]. Вони втратили елемент непередбачуваності й поетичної сили, ставши частиною технічного синтаксису, який глядач зчитував автоматично, не зупиняючись на його змістовому шарі. Інакше кажучи, кіномова втратила здатність до естетичного «шоку нового» і також почала працювати за логікою умовних знаків, які лише підтверджують

очікування.

Цей процес можна розглядати як зворотний бік технічної досконалості: чим більше кінематограф відшліфовував і уніфікував виразові засоби, тим більше вони знецінювалися в очах глядача, перетворюючись із носіїв емоційної інтенсивності на сигнали для впізнавання. Теодор Адорно розглядає цей феномен ширший як симптом індустріальної здичавілості культури — процесу, в якому унікальність перестає бути цінністю, а безликість стає запорукою популярності. Він влучно формулює: «For a few coins you can see the film which cost millions, for even less you can buy the chewing gum.» [1, с. 126], що демонструє одну з ключових суперечностей культурної індустрії: мистецтво втрачає свою вагу навіть не через відсутність змісту, а через надмірну доступність. Коли доступність стає головним критерієм, вона неминуче девальвує об'єкт — сакральна дистанція, що колись вимагала від глядача зусилля і налаштування, зникає. Твір перестає викликати інтелектуальне напруження чи емоційну глибину, перетворюючись на «споживчий аксесуар», який можна швидко використати та так само швидко забути. У цьому сенсі порівняння фільму з жувальною гумкою не лише іронічне, а й доволі точне: воно вказує на зміну самої моделі культурного досвіду — від тривалого та рефлексивного до миттєвого та утилітарного

Такий режим сприйняття руйнує кордон між твором і глядачем, перетворюючи культурний досвід на невід'ємний елемент повсякденного споживання. Якщо класичне мистецтво вимагало певної «підготовленості» — інтелектуальної, емоційної, естетичної — то масовий культурний продукт середини ХХ століття проектувався так, аби бути миттєво зрозумілим і доступним навіть при частковій увазі. Як писав Адорно, продукція культурної індустрії споживається «alertly... even in a state of distraction», що не є дефектом системи, а її необхідною умовою: твір має працювати навіть тоді, коли глядач не зосереджений, інакше він не виконає своєї функції. На мою думку, саме тут

закладається фундамент для «автоматизованої рецепції», яку пізніше фіксують і культурологи, і соціологи: коли глядацька увага не формується твором, а заделегідь структурована знайомими кодами.

У цьому механізмі зникає не лише «аура» у беньямінівському сенсі, але й сама ідея дистанції між глядачем і твором: вони вступають у відносини майже «прямої інтеграції», де мистецтво не відділене від фону життя, а є його частиною, подібно до реклами, інтер'єру чи музики у супермаркеті. Це передбачає нову логіку цінності: об'єкт культури все більше оцінюється за здатністю швидко інтегруватися в інформаційний потік і виконати свою комунікативну функцію [35, с. 80-90]. Контраверсійно, глибинний ефект такого явища полягає у поступовому відриві культурних образів від тих реальних контекстів, які колись надавали їм сенс: коли мистецькі твори починають створюватися і сприйматися передусім у координатах ринку — як продукти з прогнозованою емоційною реакцією, контрольованою тривалістю «життєвого циклу» і заздалегідь заданою аудиторією — вони дедалі менше залежать від вихідної події, простору чи досвіду, що їх породив. Образ перестає бути вікном у світ і стає елементом замкненої системи, де нове визначається не через зв'язок із реальністю, а через співвіднесеність з уже відомими знаками та жанровими матрицями.

Так, культурні продукти стають взаємозамінними не лише всередині жанрів, але й між ними: одна й та сама сюжетна матриця може одночасно з'являтися в кіно, літературі, сценічному мистецтві, музиці чи візуальних практиках. Саме в цей період починають формуватися перші стійкі тренди — ті, що пізніше, в епоху глобалізованих медіа, зможуть миттєво охоплювати весь світ, тиражуючи однакові наративи в кожному куточку культурного простору. У 1950–60-х роках таким універсальним кодом стає образ самотнього героя — від вестернів на кшталт *Shane* чи *The Searchers* до джазових імпровізацій Майлза Девіса, від перформансів раннях хепенінгістів до літературних антигероїв Дж.

Д. Селінджера [136, с. 45–48]. Це вже не індивідуальний авторський жест, а формула, яку можна відтворювати безліч разів, змінюючи лише декорації, темпоритм і тональність. Саме такі «мандрівні» сюжети ілюструють механіку культурної індустрії: навіть коли продукт подається як «новий», він існує лише як варіація вже апробованої схеми.

Прискорення виробництва та обігу цих образів лише підсилює цей відрив: кожна нова культурна одиниця апелює передусім до вже відомих символів і кодів, а не до «первинної» дійсності. У результаті виникає середовище, в якому ілюзія змістовності існує автономно — як самопідтримувана мережа знаків, здатна відтворювати себе без жодної зовнішньої події [6, с. 12–14]. На цьому етапі зв'язок із реальністю перестає бути необхідною умовою культурного виробництва. Образи створюються й сприймаються у координатах уже сформованих кодів і жанрових матриць, які виконують роль головного джерела сенсу. Референція до реального світу використовується лише епізодично — як декоративний або правдоподібний елемент, покликаний підсилити довіру до чергової фабульної конструкції.

У цій логіці вирішальним стає те, що Бодріяр називає *the smallest marginal difference* — «мінімальна відмінність» [36]. Новий продукт відрізняється від попереднього настільки, щоб підтримати ілюзію змін, але не настільки, щоб вийти за межі впізнаваного коду. Виникає парадокс - усі ці відмінності теж з часом накопичуються й утворюють власний архів, який стає джерелом наступних запозичень. У результаті система відтворює не лише базові шаблони, а й історію власних модифікацій, замикаючись у колі повторення, де симуляція підтримує сама себе. У пізньому капіталізмі це набуває майже гротескних форм: симуляція починає охоплювати навіть ті деталі, які вже є продуктами симуляції, створюючи багаточисельні копії копій. Іронія полягає в тому, що саме ця нескінченна переробка й є основним джерелом «новизни» в культурній економіці, де пошук сенсу замінено безкінечним уточненням форми —

процесом, що, зрештою, веде не до відкриття нового, а до досконалого відтворення вже відомого [133].

## **1.2 Феноменологія повтору: життя всередині «мінімальної відмінності»**

Попередній аналіз показав, що логіка культурної індустрії веде до парадоксу: новизна у ній існує лише як повторення з мінімальною відмінністю. Те, що ще у ХХ столітті здавалося прогресом — масове виробництво образів, зростання доступності, нескінченні можливості варіювання — виявилось механізмом, де інновація підмінюється ретельним контролем варіацій [70]. У цьому полі «нове» перестає бути проривом чи радикальним жестом і зводиться до чергової ітерації в межах уже знайомої системи знаків.

Однак, повтор не є винаходом капіталістичної серійності, він лежить у самій основі культури. Мистецтво завжди будувалося на впізнаваних схемах, що відтворюються знову і знову: літературні жанри легко розпізнати за притаманними їм мотивами та символами; у музичних традиціях існують сталі мелодійні формули; у візуальному мистецтві – канонічні іконографічні моделі; у драматургії – повторювані сюжетні канони тощо. У цьому сенсі модернізм можна розглядати як показовий випадок: рух, що декларував дистанціювання від традиції, досить швидко виробив набір впізнаваних прийомів та очікуваних жестів. Те, що називалося авангардом, почало функціонувати як один із інституційно закріплених стилів. Як зауважує Пітер Бюргер у *Theory of the Avant-Garde*: «Aestheticism emerges precisely where the avant-garde has become institutionally recognized and reproducible» [47, с. 58]. Перехід від новаторського жесту до культурної норми постає тут типовим механізмом історії: щось створюється, поширюється, стає нормою, а потім «вмирає», поступаючись місцем іншому, «новішому» варіанту нового. Саме ця циклічність і ставить під сумнів очевидність самого поняття радикальної новизни.

Тоді чи можливе взагалі абсолютне новаторство, та «*tabula rasa*», у культурі, яка завжди вже обтяжена пам'яттю форм, жанрів та кодів? Щоб прояснити цю напругу між новизною і повторюваністю, пропоную звернутися до однієї з ключових ідей Жіля Дельоза: повторення — це не зупинка зміни, а її умова. Для нього повтор — не замикання на тотожному, а спосіб актуалізації відмінності. У *Différence et Répétition* він вводить поняття «повторення для себе» (*repetition for itself*), яке радикально ламає уявлення про копію як вторинність [61, р. 24]. Ідея проста: повтор не слідує за оригіналом, не вторить, не підпорядковується, натомість - він створює відмінне. У такій оптиці будь-яке повторення стає унікальним: не тому, що змінився об'єкт, а тому, що змінилася конфігурація зв'язків, у які він вписаний. Тобто повтор — це процес диференціації, а не репрезентації. Усе, що здається повтором, насправді є новим початком — іншим кутом, новим станом, інтенсивністю, яка не може бути повністю передбачена.

Таке мислення продовжується та розвивається в ключовому для постмодерну образі ризоми, який Дельоз і Гваттарі протиставляють дереву. Якщо дерево впорядковує знання і культуру за вертикальною логікою походження й ієрархії, то ризома — це простір без центру, де будь-який елемент може з'єднуватися з будь-яким іншим [63, р. 3–25]. Така структура по суті описує основний принцип культурної організації в постмодерну епоху: знання більше не розгортається послідовно, а множиться, розгалужується, комбінується. Повтор тепер розгортається в полі варіацій, де жодна з версій не має привілейованого статусу, а скоріш діє як автономна подія: вона не вимагає підтвердження через попереднє, не зберігає тяглість минулого, не апелює до авторитету. Натомість варіація працює як зрушення — те, що змінює конфігурацію, навіть якщо повторює знайоме.

Саме в цьому, як на мене, проявляється культурний наслідок ніцшеанської формули «смерті Бога» — зникнення будь-якої трансцендентної точки початку.

Якщо оригінал колись виконував роль сакралізованої точки відліку — авторитету, істини, упорядкування — то сьогодні ця функція втрачена. Ми більше не звертаємось до першого, щоб виправдати наступне. Оригінал перестав бути тим, що надає сенс. Таку думку підтримує і Розалінд Краусс, яка у своїй праці *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985) показує, як серійність радикально змінює поняття «оригіналу». Серія в неї постає як відкрита структура, де значення кожного елемента визначається через співвіднесення з іншими, а не через ідею самодостатнього початку. У цій перспективі авторська «унікальність» постає радше як ефект гри відмінностей, ніж як доказ інтенційності. Оригінал перестає бути точкою витоку і стає моментом у полі варіацій [94, с. 157–163].

Звісно, не кожна художня практика функціонує в межах цієї системи, проте саме повтор і варіація стають основними інструментами взаємодії з глядачем. І далі вже все залежить від художника: чи підкориться він цим механізмам, чи зуміє використати їх як ресурс спротиву. Саме таким жестом спротиву, як на мене, стає музика Філіпа Ґласа — радикальна у своїй повільності, напруженості та здатності виводити слухача з автоматизму сприйняття. Його роботи не функціонують як окремі твори з фіксованою структурою, а як фрагменти серійної композиції, в якій відмінність народжується з поступового нагнітання й комбінації. Так, цикл *Koyaanisqatsi* (1982) можна розглядати як серію пов'язаних частин, де кожна варіація тематичного матеріалу переозначає попередню і готує сприйняття до наступної. У фрагменті *Cloudscape* [158] зтягнуті акорди мідних духових утворюють повільну, циклічну звукову тканину, де зміщення відбуваються ледь помітно, але саме вони формують драматургію слухового досвіду. Поява мелодичного «контуру» після довгого напруження має майже тілесний ефект — не через новий матеріал, а завдяки зміні стану сприйняття.

Ми більше не проходимо твір як лінійний маршрут — початок, розвиток,

висновок — а радше ковзаємо між різними його точками. У цьому режимі досвід фрагментується та множитья: сприйняття постійно переналаштовується, кожного разу відкриваючи нову конфігурацію змісту. Саме це підкреслює Дельоз, посилаючись на Юма: «Repetition changes nothing in the object repeated, but does change something in the mind which contemplates it» [61, p. 70]. Повтор не змінює речі, але змінює того, хто дивиться. І це — головна подія. На мою думку, новизна тут постає як питання модальності, а не матеріальної субстанції. Ми не так вигадуюємо інше, як заново переживаємо вже знайоме — варіація перетворюється на головний механізм оновлення досвіду. Та якщо оновлення досвіду здійснюється переважно в межах знайомого, чи можемо ми справді говорити про новизну? Чи не є ця новизна лише дозволеною інакшістю, про яку писав Бодріяр — контрольованою, безпечною, адаптованою до наших очікувань? [36, p. 151]. У цьому контексті мені також згадується образ туриста, який Бауман вводить як фігуру постмодерного суб'єкта: того, хто бажає досвіду, але без його наслідків [3, с. 77–102]. Сьогодні ми споживаємо «нове» так само, як турист обирає екзотику — за наявності знайомого готелю, англomовного гіда і безпечного маршруту. Варіація в такій системі працює не як руйнування, а як гарантія: вона підтримує ілюзію змін без потреби у справжньому зсуві. Сучасний суб'єкт — турист у ландшафті культури: він подорожує між стилями, жанрами, контекстами, але завжди тримається за своє уявне «домашнє вогнище» — набір стабільних очікувань, смакових звичок, інтерпретаційних рефлексів.

Хоч попередній аналіз уже окреслив, що сучасний споживач охочіше приймає «нове», коли воно корелює з усталеними схемами впізнавання, у сфері мистецтва така динаміка виявляється суттєво складнішою, оскільки сприйняття тут формується як результат взаємодії змістових, формальних, матеріальних, медіальних, контекстуальних та афективних чинників, які разом задають режим видимості твору. За цієї багаторівневої організації доречно залучити семіотичну

модель Нельсона Гудмана, сформульовану у *Languages of Art* (1968), де твір описується як конфігурація різнорідних репрезентативних механізмів — денотації, екземпліфікації, метафоризації, синтаксичної організації та кодування [76, р. 5]. У такій рамці відмінність між творами та інтерпретаціями постає як наслідок того, як саме розподіляються й актуалізуються функції цих символічних режимів у кожному конкретному випадку, тоді як повтор набуває форми варіації у способах означення за умови відносної стабільності іконографії чи формальної схеми. Отже, якщо у Дельоза повтор мислиться як онтологічна умова відмінності, а у Краусс — як принцип естетичної та інституційної організації авангарду, то у Гудмана він набуває статусу проблеми структурної побудови значення в системах символів. Важливо, однак, зафіксувати історичну обмеженість цієї конструкції: вона формувалася до становлення цифрових медіа й платформ як домінантного середовища циркуляції образів, тому у подальшому викладі гудманівський підхід використовується як теоретична основа, що потребує корекції з урахуванням того, що виробництво, обіг і споживання візуальних та звукових форм сьогодні здійснюються в полі культурної індустрії, бодріярівської «мінімальної відмінності» та алгоритмічно організованої уваги.

У продовження цієї логіки вводиться аналітична схема, яка виокремлює шість вимірів, у межах яких повтор структурно вписується у художній досвід: матеріальний, медіальний, часовий, контекстуальний, концептуальний та афективний. Такий підхід передбачає перехід від загальної критики серіалізації й стандартизації до аналізу конкретних механізмів, через які повтор організує спосіб існування твору та режим його сприйняття; відтак кожен із названих вимірів трактовано як окрему аналітичну площину, де фіксуються конфігурації мінімальної відмінності, релевантні для логіки споживання. У цій рамці повтор описується як оператор упорядкування смислів, що узгоджується з гудманівським розумінням символічних функцій і водночас дозволяє врахувати

специфіку індустріально та платформно організованої культури. Звісно, поділ лишається умовним, адже вони не утворюють ієрархії та часто перетинаються, проте саме це сплетіння і застосовуватиметься надалі як методологічний інструмент аналізу конкретних художніх практик — від класичних форм масового мистецтва до сучасних робіт.

**Матеріал.** По-перше, матеріальний вимір дає змогу описати повтор як зміну режиму означення за збереження формальної схеми. Матеріал у цьому контексті охоплює фізичну основу твору та сукупність його властивостей — щільність, фактуру, опір, ступінь стійкості, характер поверхні, — які задають умови появи роботи у просторі й параметри її сприйняття. У культурі споживання ці властивості систематично вбудовуються в соціально-економічні ієрархії: матеріал функціонує як маркер вартості, статусу, «колекційності» чи серійної доступності, тобто виконує роль коду, через який ринок диференціює об'єкти в межах однієї формальної моделі. У термінах Гудмана йдеться про специфічний тип екземпліфікації: твір демонструє власні матеріальні характеристики, і саме вони набувають статусу релевантних ознак, що структурують очікування щодо контексту, ціни та способу обігу [37, р. 5–10]. Така екземпліфікація матеріалу корелює з описаними раніше механізмами демонстративного споживання у Веблена та товарного фетишизму у Маркса: символічна цінність закріплюється за властивостями речі, хоча її джерело формується в системі соціальних відносин і статусних відмінностей. У цьому сенсі матеріальний вимір безпосередньо інтегрується в економіку контрольованого обігу культурних об'єктів.

Далі, аналіз повтору на матеріальному рівні стає показовим у випадках, коли одна й та сама композиційна схема реалізується у різних матеріалах. Скульптурні варіації Генрі Мура (додаток 2), виконані у бронзі, гіпсі та камені, демонструють, як зміна матеріалу переозначає статус і режим присутності форми: бронза корелює з музейною капіталізацією, гіпс асоціюється з робочим

станом і експериментом, камінь — із уявленнями про тривалість і вагу. Цей приклад показує, що матеріальний вибір одночасно структурує інституційний статус роботи і задає спосіб тілесної зустрічі з нею. У термінах перцептивної феноменології Моріса Мерло-Понті матеріал задає тілесні параметри зустрічі з твором: тіло реципієнта фіксує вагу, температуру, потенційний опір поверхні, і через цю тілесну співмірність інституалізується певний тип досвіду сприйняття [116, р. 163]. Повтор форми в іншому матеріалі в такій оптиці описує реорганізацію вже закріпленого досвіду: попередні зустрічі з подібними матеріальними конфігураціями формують фон, на якому навіть мінімальна варіація носія реєструється як зміщення. У поєднанні з дельозівським розумінням повтору як актуалізації відмінності та крауссівським аналізом серійності матеріальний вимір постає як зона керованої варіативності носія за стабільної формальної схеми, де мінімальна відмінність безпосередньо конвертується у символічну й економічну диференціацію. Таким чином, матеріал у структурі повтору виконує функцію регулятора статусу, тривалості обігу й модусу сприйняття, а отже, стає одним із ключових каналів, через які повторювані форми інтегруються в логіку культурного та економічного сортування.

**Медіум.** По-друге, медіальний вимір дає змогу показати, яким чином у культурній індустрії повтор організується на рівні каналів циркуляції образів. Якщо у випадку матеріалу аналіз зосереджувався на варіаціях носія за стабільної формальної схеми, то медіум окреслює сукупність технічних, інституційних та формальних параметрів, що визначають, з якою частотністю, у якому форматі та в якій послідовності твір потрапляє в режим видимості: формат (телебачення, кіно, відео, стрімінг, соціальні мережі), тривалість, стандарти кадру, можливість паузи чи перемотування, умови програмної сітки чи алгоритмічного ранжування. У маклюенівській формулі *medium is the message* наголос переноситься на параметри каналу: саме вони визначають

спосіб доступу до змісту та режим його перцептивної обробки [114, р. 7]. Якщо залучити до цього адорніанську характеристику *sameness* і бодріярівську ідею «мінімальної відмінності», медіум постає як набір технічних та інституційних операцій, що уніфікують умови появи образів і водночас забезпечують контрольовані варіації в межах впізнаваного формату. Формат, тривалість і схема розміщення у сітці чи стрічці заделегідь задають, у якій конфігурації об'єкт буде сприйнятий як «новий». Отже, у медіальному вимірі повтор доцільно описувати як керований багаторазовий показ, у якому частотність та усталена форма подачі виступають основними інструментами розподілу уваги .

Показовим кейсом є *TV Buddha* (1974) Нама Джуна Пайка (додаток 3). Конфігурація «камера — монітор — скульптура» демонструє, як відеомедіум організує повтор у режимі безперервної трансляції: зображення бронзової фігури, що сидить перед екраном, постійно відтворюється у теперішньому часі, утворюючи стабільний канал самоспостереження [84, с. 120]. *TV Buddha* можна розглядати як ранній канонічний випадок, у якому медіум стає предметом рефлексії: вибір відео переводить подію з режиму простої фіксації в режим її повторюваної появи. Цей приклад показує, що медіальна конфігурація виконує роль зв'язки між інституційним статусом роботи (відеоінсталяція у галерейному просторі) та перцептивним досвідом глядача, чия увага організується за логікою споглядання екрана, сформованою телевізійними та кінематографічними практиками. У термінах критики культурної індустрії це означає, що повтор закріплюється в структурі самого медіального середовища: те, що транслюється, існує як подія настільки, наскільки підтримується каналом, розкладом і режимом доступу [52, с. 1–3].

У пізніший період, пов'язаний із цифровими платформами, цей медіальний принцип отримує іншу конфігурацію, проте зберігає базову залежність між повтором і видимістю. Рекомендаційні системи та алгоритми ранжування організують циркуляцію образів так, що посилюється присутність

того, з чим уже відбулася взаємодія (перегляд, лайк, репост), тоді як малореактивний контент швидко зникає з поля уваги. У такій структурі ключовим параметром стає не поодинокій показ, а частотність повернення об'єкта в стрічку. Медіум у цьому випадку охоплює як технічний формат, так і набір процедур селекції, які визначають, що саме потрапляє до реципієнта, з якою регулярністю та в якому оточенні. У зіставленні з матеріальним виміром, де варіації носія структурують статус і тривалість обігу об'єкта, медіальний рівень фіксує, як повтор задає ритм і спосіб появи цього об'єкта перед глядачем. Надалі, у другому розділі, ця платформова організація буде розглянута детальніше; тут же важливо зафіксувати медіум як один із ключових каналів, через які повтор набуває статусу необхідної умови доступу до твору, а медіально зумовлена повторюваність інтегрується в логіку мінімальної відмінності, характерної для культури споживання.

**Час.** По-третє, часовий вимір дає змогу говорити про повтор як про спосіб упорядкування того, коли і на який час елементи твору з'являються у досвіді глядача. У цьому ракурсі мінімальна відмінність пов'язана з незначними зсувами в послідовності та тривалості присутності образів, жестів або звукових структур. Однак, на відміну від попереднього аналізу медіуму та його режимів видимості, часовий аспект можна розглядати як подальшу деталізацію цієї оптики. Так, якщо спиратися на гудманівську семіотичну оптику, час виконує функцію синтаксичного параметра твору: він задає порядок появи сегментів, структурує паузи, визначає частотність повернення мотивів і щільність повтору. У цій точці, на мою думку, важливо поглибити запропоновану теорію ще одним аспектом, який у його підході залишається радше не артикуйованим, – темпоральною позицією автора і процесу створення твору. Відтак часовий параметр діє симетрично щодо двох рівнів: з одного боку, структурує процесуальність виробництва (ритм праці, тривалість жесту, регулярність повернення до мотиву), з іншого – організує режими рецепції (темп перегляду,

можливість паузи, частотність зустрічі з образом чи його документальною фіксацією). Таким чином мінімальна відмінність у часі формується одночасно у площині творчого процесу та у площині споглядання, а конфігурація художнього досвіду залежить від того, якою мірою ці дві темпоральні траєкторії узгоджуються або розходяться.

Цю логіку можна конкретизувати на прикладі окремих художніх практик. По-перше, *Time Clock Piece* (1980–1981) Тейчінга Сіє демонструє, як повтор у часі організовує мінімальну відмінність одночасно на рівні виробництва і подальшої рецепції. Базова одиниця дії – фіксація присутності за допомогою контрольного годинника й фотографії – залишається сталою; відмінність виникає через жорстко заданий ритм: щогодинне виконання жесту протягом року перетворює його на серію, у якій кожен акт фіксується як варіант у стабільній послідовності (додаток 4). Інакше кажучи, змінюється не сам жест, а структура його повторення [88, р. 64]. З боку митця час очевидно структурує дисципліну та ритм життя, що підпорядкований задачі проєкту; з боку глядача, який має справу з документацією, саме ця серійність екземпліфікує витривалість, ригористичність розпорядку, поступову зміну тілесного стану. Отже, на рівні аналізу можна говорити про зміну способу означення за незмінного «алфавіту» жестів: тобто така синтаксична організація серії (через ритм і тривалість) визначає, які характеристики тіла й суб'єкта стають сенсотворчими.

По-друге, для уточнення цієї двошарової структури часу доцільно звернутися до відеоінсталяції Дугласа Гордона *24 Hour Psycho* (1993). У цьому випадку часовий вимір передусім структурує режим рецепції, адже вихідний фільм Гічкока зберігає свій візуальний матеріал, а зміна стосується лише темпу його презентації (додаток 5). Відтак радикальне уповільнення до двадцяти чотирьох годин перебудовує синтаксис твору (через інший розподіл тривалості між тими самими елементами) і таким чином змінює тип глядацького досвіду:

лінійне «прочитання» сюжету стає малоімовірним, натомість твір постає як послідовність окремих зображень, доступних для фрагментарного входження [69, р. 45]. Для реципієнта наративна лінія втрачає статус головного орієнтира, а увага зміщується до локальних елементів кадру — положення тіла, виразу обличчя, характеру руху, переходів між позами. Тут йдеться про реконфігурацію синтаксичного параметра: інший темп повернення тих самих зображень змінює набір властивостей, які вважаються релевантними, висуваючи на перший план затягнутість, паузу, очікування та фрагментарність доступу. Таким чином, на відміну від *Time Clock Piece*, де часовий режим насамперед структурує процесуальність життя художника, *24 Hour Psycho* демонструє, як часові операції з уже відомим матеріалом організують мінімальну відмінність саме на рівні глядацької рецепції і роблять сам спосіб зосередження уваги важливим змістовим параметром твору. Підсумовуючи, часовий вимір повтору в цьому аналізі постає як рівень, на якому мінімальна відмінність залежить від режимів допуску глядача до твору: тривалості контакту, ритму повернення до образу, можливості затримки чи пропуску окремих елементів. У культурі споживання такі режими часу функціонують як форма керування увагою, тому сам час виконує роль фільтра відмінностей [54, с. 45], визначаючи, що саме взагалі набуває шансу бути зареєстрованим як естетичний досвід. Відтак наступний крок аналізу передбачає зосередження на контексті як сукупності інституційних умов показу, через які ця темпоральна селекція вбудовується у ширші соціальні та політичні рамки існування мистецького твору.

**Контекст.** По-четверте, контекст дає змогу описати повтор як зміну умов появи твору, тобто як модифікацію інституційних, просторових та дискурсивних рамок, у межах яких формуються режими видимості. У цьому ракурсі мінімальна відмінність пов'язана з тим, де, ким і для кого твір демонструється, які правила доступу й інтерпретації задаються наперед, які інстанції легітимують або маргіналізують певний тип висловлювання. За

Гудманом, йдеться про зміну системи посилань, у яку включений твір: те саме зображення або дія набувають різних статусів залежно від того, які інституційні індикатори (галерейний простір, тип експозиції, характер коментаря) визначають рамки його денотації, екземпліфікації та символічного кодування. Відтак контекст функціонує як механізм відбору того, які властивості об'єкта актуалізуються як значущі, а які залишаються нейтральними щодо інтерпретації. Галерея, музей, кінотеатр або онлайн-платформа задають правила доступу й тип очікуваної компетентності: спосіб просторової організації, формат супровідних текстів, статус коментатора, режим мовчання чи участі [125, с. 14-15]. Такий режим видимості формує специфічну «економіку сенсу», у якій повторювані процедури пояснення й легітимації стандартизують саму можливість інтерпретації. Отже, контекст доцільно розглядати як внутрішній елемент символічної конфігурації твору, який працює нарівні з матеріальним, медіальним та часовим параметрами.

Відтак перформанс Йозефа Бойса *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) можна розглядати як показовий випадок, у якому оголено сам жест уваги до інституційного пояснення [24, с. 106-109]. Простір галереї, присутність публіки за склом та фігура художника, який звертається до мертвої тварини, утворюють структуру, де ключову роль відіграє не зміст окремих зображень, а практика тлумачення як ритуал (додаток 6). Перформанс демонструє, що акт пояснення функціонує як автономний об'єкт, котрий продовжує існувати навіть за відсутності адресата, здатного до розуміння [151, с. 101]. Тут екземпліфікується вже не «картина» як така, а жанр експертного коментаря: саме він виступає зразком, який культура впізнає та відтворює в різних форматах – від музейної лекції до критичного огляду. На мою думку, така структура корелює з логікою пізнього капіталізму, в якій пояснення та інтерпретація набувають ринкової вартості й перетворюються на ресурс видимості. Інституція в цьому випадку експонує твори одночасно з

демонстрацією власної компетентності, а повторний жест «пояснення» працює як інструмент відтворення її авторитету. У цьому контекст фігура «мертвого зайця» виявляє, наскільки легко адресат інтерпретації замінюється абстрактною фігурою «споживача мистецтва», для якого сенс надходить у готовій, вже інституційно упакованій формі. З огляду на це перформанс Бойса можна трактувати як критичну демонстрацію ситуації, у якій повторювані дискурси тлумачення формують враження змістової глибини за мінімальної зміни базових схем сприйняття.

Інший тип контекстуального зсуву демонструє фільм Олександра Довженка Щорс (1939). Вихідний візуальний матеріал, жанрові коди та наративна структура зберігають сталість, однак зміна політичної й історичної рамки між радянським і пострадянським періодами переозначає символічний статус зображуваного. Те, що в умовах сталінської доби функціонувало як екземпліфікація героїчного революційного наративу, в незалежній Україні набуває статусу індексу колоніальної політики та ідеологічного контролю над локальною ідентичністю. У гудманівських термінах змінюється система символічного кодування: той самий набір зображень включається в іншу класифікаційну схему, і відтак інший тип відмінності фіксується як релевантний. У цьому сенсі контекст організує повтор через зміну інтерпретативної рамки, яка визнається легітимною для прочитання твору; мінімальна відмінність пов'язана вже з політичним та історичним режимом, у межах якого здійснюється акт перегляду.

У підсумку контекстуальний вимір дозволяє описати повтор як інструмент розподілу значущості всередині стандартизованого культурного поля. Невеликі зміни інституційних параметрів – місця показу, типу мовного супроводу, статусу адресата – впливають на те, які властивості твору починають функціонувати як символічні ресурси. У цій логіці мінімальну відмінність доцільно локалізувати на рівні позиціонування твору в інституційній структурі:

зміщення статусу, формату експонування чи режиму коментування здатні радикальніше трансформувати режим видимості, ніж модифікації внутрішньої форми. На мою думку, саме так специфіка пізньокапіталістичної організації мистецького досвіду проявляється як контроль над режимами видимості: повторювані формати експонування й пояснення задають стандартизовані моделі прочитання та визначають межі того, що може бути сприйняте як «нове» у сенсі. Таким чином контекст постає привілейованим матеріалом для критичних практик, які спрямовують увагу не стільки на вироблення нової форми, скільки на умови її легітимації та циркуляції, роблячи видимими самі механізми інституційного повтору.

**Концепт.** По-п'яте, концептуальний вимір дає змогу описати повтор як роботу з ідеєю, тобто з тією проблемною рамкою, у межах якої твір набуває статусу мистецького твору. У цьому сенсі концепт функціонує як схема постановки питання: він визначає, що саме вважається центральним мотивом, яка тема виноситься на передній план, які зв'язки між образом, матеріалом і контекстом підлягають артикуляції. Уже після цього рівня задаються класифікаційні схеми, жанрові визначення, авторські позиції та інституційні категорії. Відтак мінімальна відмінність пов'язана як з тим, яким чином об'єкт концептуально окреслюється («жест апропріації», «критика образу», «робота з пам'яттю»), так і з тим, до якої групи явищ його зараховано через теоретичні та кураторські маркери — «авторське кіно», «праця з архівом» тощо [123, с. 140]. Якщо виходити з гудманівського розуміння символічних систем, можна стверджувати, що змінюється не стільки форма жесту, скільки принцип його віднесення до певного типу: той самий візуальний або перформативний акт починає слугувати зразком іншої концептуальної категорії і, відповідно, активує інший режим прочитання. У цьому контексті концепт функціонує як інструмент селекції: він визначає, які відмінності між творами фіксуються як змістовно значущі, а які залишаються на периферії сприйняття.

У модерністських і постмодерних практиках саме концептуальний рівень поступово стає основним полем роботи з повтором. Так, жест Марселя Дюшана з Fountain (додаток 7) та іншими ready-made демонструє, як мінімальна інституційна й мовна модифікація (підпис, переміщення в експозиційний простір) переводить об'єкт з категорії «утилітарна річ» у категорію «мистецтво» за незмінних матеріальних параметрів. Аналогічно, практики Pictures Generation (Шеррі Левін, Річард Прінс) показують, що відмінність може організовуватися не на рівні зображення, а на рівні поняттєвого статусу жесту (додаток 8): фотографія функціонує як зразок проблематизації авторства та власності, а не як свідчення певної історичної ситуації [56, с. 75–88]. У подальшому саме такі стратегії, інституційно закріплені як «критичні», фіксуються як стабільні позиції всередині ринку й кураторського дискурсу. На мою думку, це явище показує, як відмінність реєструється не через радикально новий жест, а через те, хто і в якій конфігурації має право послуговуватися усталеними формулами «апропріації» та «критики образу».

У сучасній організації мистецького поля концепт, відтак, дедалі тісніше пов'язаний з економікою споживання, оскільки саме поняттєві рамки функціонують як основний ресурс відмінності. Серіалізм Енді Воргола з його версіями Marilyn чи консервних банок (додаток 9) показовий тут не стільки як коментар до масової культури, скільки як демонстрація того, що формула «мистецтво про споживання» створює впізнавану позицію на ринку та в інституційному полі [46, с. 45]. Інакше кажучи, концептуальна формула («критика мас-медіа», «репрезентація травми», «деколоніальний жест», «партисипативна практика») починає діяти як окремий маркер: вона організує очікування щодо того, яким чином твір має сприйматися і які інтерпретації вважатимуться легітимними [79, с. 48–50]. У цій логіці повтор концептів – через кураторські тексти, фестивальні програми, тематичні виставки – формує стандартизовану «номенклатуру» мистецьких позицій, у межах якої мінімальна

відмінність постає насамперед як варіація вже відомих схем: ще один проєкт про міграцію, ще одна інтервенція в музейний простір, ще одна робота з архівом як матеріалом. Іронія полягає в тому, що подібний дискурс «критичності» функціонує як необхідний елемент сучасної економіки мистецтва, яка, по суті, вимагає від митця чіткого концептуального «лейблу».

У підсумку мінімальна відмінність на концептуальному рівні конструюється через зміщення в системі понять: твір отримує інший статус і іншу траєкторію циркуляції тоді, коли його підводять під іншу концептуальну формулу, навіть якщо матеріальні, медіальні чи часові параметри залишаються майже незмінними. У неоліберальній конфігурації мистецького світу це має безпосередні наслідки: концептуальні рамки функціонують як фільтри доступу до інституційних ресурсів (фінансування, видимість, канонізація), а повторювані категорії забезпечують передбачуваність для ринку та культурної інфраструктури. Таким чином, критичний аналіз концептуального виміру повтору дає змогу показати, якою мірою «мінімальна відмінність» у сучасному мистецтві залежить від того, які саме дискурсивні схеми визнаються легітимними й з якою частотою вони відтворюються в інституційній практиці.

**Афект.** Наостанок, афективний вимір дозволяє описати повтор як модифікацію режимів тілесної залученості, тобто як зміну того, як конфігурація твору реєструється на рівні до-рефлексивних реакцій уваги, напруги, дискомфорту чи емоційного перенасичення. У цьому ракурсі мінімальна відмінність локалізується в інтенсивностях, які продукуються через матеріальні, медіальні, часові, контекстуальні та концептуальні параметри у тілі учасника мистецької ситуації. Вони задають синтаксис і символічне кодування твору, тоді як афект позначає момент переходу цієї конфігурації через поріг чутливості й тим самим актуалізує її як досвід. Для опису цього процесу доцільно розрізняти дві площини афективності: з одного боку, поле авторського тіла, у межах якого формується жест, вибудовується ритм роботи й дисципліна повторення; з

іншого — поле тіла глядача (споживача), у якому вже готова конфігурація параметрів або долає поріг чутливості й закріплюється як пережитий досвід, або розчиняється в загальному потоці сигналів [112, с. 25–27].

По-перше, на боці виробництва афект постає як параметр, який структурує сам процес творення і визначає, що саме для автора стає відчутною зміною. Показовими в цьому сенсі є довготривалі серії автопортретів, де повтор слугує інструментом фіксації зрушень стану [61, р. 70]. Проект Браяна Сондерса, у межах якого протягом тривалого часу створюються множинні автопортрети (додаток 10), пов'язані з різними станами свідомості, демонструє, як незмінна базова схема (обличчя художника) використовується для реєстрації варіацій лінії, кольору, ритму малювання, що корелюють із модифікаціями тілесного і психічного стану. У такій конфігурації повтор перенаправляє відмінність у сферу афективної інтенсивності: фокус зміщується від запровадження нових сюжетів до диференціювання модальностей напруження, розмитості, фрагментації чи, навпаки, надмірної чіткості. З погляду аналізу серія починає функціонувати як індекс, у якому мінімальна варіація фіксує зсув у конфігурації переживання, а не в «темі» зображення; поріг чутливості самого автора поступово зсувається, оскільки повторюваний жест навчальний: він формує здатність розрізняти ті нюанси стану, які без серійної практики залишалися б нерозпізнаними.

По-друге, на боці рецепції афективний вимір проявляється в тому, як повторювані формати взаємодії поступово структурують те, що глядач виносить із ситуації після її завершення [111, с. 25–27]. Перформанси Тіно Сегала з його «сконструйованими ситуаціями» показують, що незмінна рамка події — музейний чи галерейний простір, присутність інтерпретаторів, заданий сценарій контакту — кожного разу генерує інший поріг чутливості для різних учасників. Для одних зустріч із виконавцем залишається епізодом ввічливої розмови, який швидко інтегрується в загальний музейний досвід; для інших ця сама

конфігурація умов фіксується як момент різкої зміни стану — збентеження, емоційного оголення, відчуття залученості в подію, що не вкладається у звичну схему перегляду виставки. У цій оптиці мінімальна відмінність полягає не лише в тому, як саме побудована ситуація, а в тому, чи долає вона для конкретного глядача поріг афективної значущості: чи залишається одним із багатьох музейних епізодів, чи перетворюється на досвід, до якого він повертається подумки вже поза простором інституції. Повторюваність формату — можливість багаторазового розігрування тієї самої сцени з різними відвідувачами — виконує функцію своєрідного тесту чутливості, який демонструє, як одна й та сама структура події продукує широкий спектр залишкових станів, від майже повної байдужості до довготривалого внутрішнього відлуння. Така ситуація постає як концентрована модель ширших механізмів циркуляції культурних продуктів, де стабільний формат події або медіального носія «випробовує» різні тіла на здатність зафіксувати зрушення стану.

У цьому контексті стає помітно, яким чином афективний вимір перетинається з логікою споживання. У публічному просторі, перенасиченому зображеннями, форматами й концептуальними лейблами, інтенсивність зрушення стану дедалі частіше виконує функцію основного критерію розрізнення: твір утримується в полі уваги тоді, коли спричиняє відчутне зміщення — змушує зупинитися, пережити дискомфорт, емоційне перевантаження або коротку терапевтичну розрядку [157, с. 5–7]. Відповідно ринок культурних продуктів формує стабільний запит на гарантований «емоційний ефект». На мою думку, афект у цій структурі виконує роль показника ринкової придатності: він задає межу, після якої мінімальні відмінності в матеріалі, медіумі, часі, контексті та концепті фіксуються як релевантний досвід, тоді як усе, що залишається нижче цього порогу, розглядається як другорядне й легко замінне. Таким чином система пізнього

капіталізму безперервно «тестує» поріг чутливості через множинні спроби викликати ще один, трохи інший афективний відгук, і тим самим перетворює породжену відмінність на ресурс стандартизації.

У підсумку повтор, організований відповідно до вимог ринку й індустріальних форматів, постає базовим режимом функціонування культурного поля: кожен новий твір має запропонувати ще одну варіацію вже впізнаваної схеми — у матеріалі, медіумі, часі, контексті чи концепті — аби залишатися включеним у циркуляцію. Така організація відмінностей забезпечує системі безперервне оновлення за умови збереження структурної передбачуваності, проте водночас поступово виснажує здатність реципієнта розрізняти, які з цих варіацій справді змінюють його спосіб бути з твором [54, с. 45]. Відтак кожен реципієнт змушений конструювати власні критерії значущості в межах масиву формально схожих пропозицій. Саме це поєднання множинності вибору, стандартизованих режимів повтору та обмежених ресурсів уваги окреслює ту межу, від якої надалі доцільно переходити до ширшого аналізу сучасної культури споживання, у якій надлишок фіксується як звичайний режим існування образів.

### **1.3. Інформаційний надлишок: криза образності та розсіювання значення**

Якщо підняти попередній аналіз на більш загальний рівень, стає помітно, що повтор у культурі споживання перестає бути окремим технічним прийомом чи індустріальним інструментом і переходить у режим фонові «онтології» культурного обігу. Те, що в дельозівському горизонті мислиться як умова відмінності, у пізньому капіталізмі функціонує як інфраструктура виробництва бодріярівських «мінімальних відмінностей»: система налаштована не стільки на появу радикально нового, скільки на безперервне породження керованих варіацій [36, с. 151]. Саме ця логіка серійності породжує структурний

надлишок: кількість образів, інтерпретацій та форматів досвіду зростає швидше, ніж здатність суб'єкта їх опрацювати. Образ за таких умов дедалі рідше постає як подія, що потребує символічного зусилля з боку суб'єкта; значно частіше він діє як елемент серії, заздалегідь орієнтованої на тиражування, ремікс і перетікання між медіальними форматами. «Оригінал» у цьому полі втрачає статус джерельної точки й радше фіксується як тимчасовий ефект позиціонування в мережі варіантів. Відтак доречно говорити не стільки про кризу образів, скільки про кризу образності як здатності фіксувати стійкий символічний вузол.

По-перше, надлишок візуальних репрезентацій доцільно описувати через зміну статусу одиничного образу. На рівні семіотики йдеться про перехід від подієвості до модульності: одиничний знак дедалі рідше пов'язується з конкретною ситуацією чи досвідом і дедалі частіше циркулює як «блок», придатний до вбудовування в будь-який інституційний чи медійний контекст. Рекламний мотив, кадр із фільму чи мем у соціальній мережі структурно належать до одного порядку: кожен із них функціонує як одиниця обігу, що не стільки «зображує» реальність, скільки позначає включеність суб'єкта у певний символічний та економічний простір. У цьому сенсі деборівське розуміння «суспільства спектаклю» уточнюється: спектакль постає як форма організації соціальних відносин через образи, де сама видимість набуває статусу автономної цінності [10, с. 16]. Образ уже не виконує роль посередника між суб'єктом і світом, а функціонує як окрема площина, в якій конденсуються товарні, статусні та ідентифікаційні відносини. Відтак зміна статусу образу полягає у переході від репрезентативної функції до ролі самостійного носія «суспільного» – того, що структурує уявлення про нормальність, успішність, належність до спільноти й таким чином закріплює спектакулярну логіку як базовий режим соціальної реальності.

По-друге, до візуального перевантаження додається метадискурсивний

надлишок. Практично кожен культурний об'єкт функціонує сьогодні в полі коментарів, рецензій, оглядів, кураторських есе, рекламних описів і масових «реакцій». У термінах семіотики це можна визначити як посилення означування другого порядку: навколо первинного знака формується густий шар вторинних знакових структур, який задає рамки легітимного прочитання. Інституційні контексти – музей, галерея, фестиваль, стрімінгова платформа – діють як інстанції, що встановлюють, на які теми слід звертати увагу, які наративи сприймати як репрезентативні, які афекти вважати доречними. У результаті твір дедалі частіше виконує функцію приводу для розгортання цих інтерпретаційних рамок, а не джерела непередбачуваного смислового зсуву. У цій перспективі доречно говорити про симуляцію не лише образів, а й інтерпретацій [див. 6]. Суб'єкт стикається вже не з «голим» текстом, який потребує власної герменевтики, а з набором заздалегідь підготовлених траєкторій сприйняття – від кураторських формул до коротких резюме й популярних «пояснювальних» відео. Ці траєкторії виконують функцію економії мислення: вони пропонують готові позиції, до яких можна приєднатися. З огляду на це можна говорити про ефект симульованої критичності: культура постійно продукує враження критичної дистанції, але діапазон фактично доступних позицій залишається структурно обмеженим. Різноманітність існують, однак організовані вони теж за принципом керованої варіативності: суб'єкт радше обирає з каталогу вже наявних стилів прочитання, ніж формує власний інтерпретаційний жест.

По-третє, надлишок інформації переводить культурний досвід у режим селекції. У цій точці показовим стає спостереження Томаса Гіланда Еріксена: інформаційне суспільство організується так, що ключовою компетенцією стає не здатність інтерпретувати, а здатність відсіювати [11, с. 22]. Іншими словами, базова операція зміщується з герменевтичної на фільтраційну. Суб'єкт витрачає переважну частину когнітивного ресурсу не на те, щоб розгорнути потенційну глибину твору, а на те, щоб ухилитися від нескінченного потоку сигналів, які

вимагають уваги. Таким чином переінформованість набуває форми інституційно організованого не-знання: можливість доступу до знання постійно присутня, але рідко реалізується, оскільки час і енергія суб'єкта розподілені між надто великою кількістю претендентів. Для мистецького поля це означає, що комплексні, багат шарові роботи дедалі частіше потрапляють у режим латентного існування: вони є, але не «відбуваються» як досвід.

У культурі, яка безперервно декларує множинність можливостей, сам акт вибору починає функціонувати як джерело напруги. Множинність інтерпретацій, що впливає з серіалізації та інформаційного перенасичення, формує широкий горизонт того, що могло би бути осмисленим, але водночас створює умови, за яких кожне рішення означає відмову від незліченної кількості альтернатив. Для здійснення такої відмови потрібен певний внутрішній орієнтир – система уподобань, інституційна або екзистенційна «віра». Однак саме ця система розмивається під впливом постійної демонстрації нових опцій, що позиціонуються як рівноправні [4, с. 15–18]. У результаті надлишкова пропозиція набуває функції м'якої заборони: не через пряме «не можна», а через ситуацію, в якій будь-яке «можна» виявляється принципово несталим і може бути поставлене під сумнів уже в момент здійснення вибору.

Якщо співвіднести цю конфігурацію з аналізом влади Фуко, можна побачити, що паноптичний механізм, де контроль заснований на внутрішньо інтеріоризованому погляді Іншого [27, с. 250], поступово трансформується у модель, яку Дельоз описував як «суспільства контролю» [62, с. 177–182]. Дисциплінарні інституції, що колись організовували поведінку через нагляд і норму, тепер доповнюються режимами модуляції доступу до можливостей: кредитні рейтинги, облікові записи, рейтингові системи, рекомендаційні алгоритми. У культурі споживання це структурування можливостей набирає вигляду постійного імперативу самовизначення: індивід не просто «може» обирати між форматами досвіду, він має сприймати безперервний вибір як

власний обов'язок. Умовний паноптикон поступається місцем горизонтальній мережі, де контроль реалізується через розподіл шансів на видимість, успіх, впізнаваність.

У роботі Баррі Шварца «The Paradox of Choice» цей механізм описано з психологічного боку: збільшення кількості опцій не веде до відчуття свободи, а продукує афективну конфігурацію хронічної невпевненості та провини [138, с. 20]. Кожне рішення супроводжується уявленням про «кращий» невибраний варіант, а відповідальність за невдоволення покладається на суб'єкта, який мав «усі можливості» й, отже, «сам винен». У термінах психоаналітичної теорії тут можна говорити про специфічну трансформацію суперегового наказу: замість класичного «ти не повинен» суб'єкт чує «ти маєш обирати, самореалізовуватися, знайти свій унікальний шлях» – і саме невідповідність цьому позитивному імперативу породжує почуття провини.

У мистецькому полі це проявляється як на рівні художника, так і на рівні глядача. Художник змушений постійно артикувати й перепозиціонувати свою «концептуальну ідентичність» – тему, метод, формат, тип присутності в інституційних та медійних просторах. Глядач змушений постійно вирішувати, що саме переглянути, на яку виставку піти, як інтерпретувати побачене, яким чином включити це у власну символічну біографію. У підсумку свобода вибору починає діяти як непроговорений імператив. «Обирати» більше не означає можливість, а позначає норму – відсутність вибору або «байдужість» до вибору інтерпретується як дефіцит суб'єктивності, пасивність, невдача. Переживання «це моє» – як маркер внутрішнього присвоєння досвіду – стає проблематичним не лише через надлишок пропозицій, а й через те, що сам образ «я» розщеплюється між різними позиціями, які суб'єкт змушений послідовно займати в інформаційних, соціальних та інституційних контекстах.

Цифрове середовище в цій логіці не запроваджує принципово нових

механізмів, а радикалізує вже наявні. Зображення тиражуються ще до того, як може усталитися досвід «оригіналу», інтерпретації циркулюють до безпосередньої зустрічі з твором, а режими видимості організуються алгоритмічно. Сенс дедалі менше функціонує як цілісна структура, що вибудовується у тривалому часовому горизонті, і дедалі частіше постає як ефект – короткочасне враження, миттєва афективна реакція, зафіксована в метриках залучення. Формується особлива естетика сприйняття, у межах якої поверховість перестає маркувати «недостатність» і починає виконувати роль вихідної умови. Саме з цього стану – надлишку образів, імперативу вибору, фрагментарності та алгоритмічно організованої уваги – доцільно розгортати подальший аналіз цифрової доби, її режимів гіпершвидкості, гіперпомітності та характерної для неї виснаженої, але постійно залученої суб'єктивності [див. 81].

## РОЗДІЛ II

### РЕАЛЬНІСТЬ: ЦИФРОВА ДОБА

Якщо в попередньому розділі повтор і варіація описувалися як базовий механізм сучасної культури споживання, то далі аналіз переходить до того, як цифрові платформи закріплюють цю логіку на рівні повсякденного досвіду. Йдеться про те, як алгоритми рекомендацій, платформи соціальних медіа та економіка уваги конституюють специфічний режим видимості мистецтва і культури загалом. У цій оптиці спочатку розглядається трансформація структур соціальних медіа — перехід від хронологічної стрічки до моделі нескінченного скролу; далі аналіз зосереджується на повсякденних естетиках і мемних практиках, що закріплюються в таких умовах; а також формулюються нові принципи існування ринку мистецтва, де видимість і професійна життєздатність митця прив'язані до логіки поведінкових метрик. Така послідовність аналізу дає змогу описати, яким чином цифрові платформи структурують умови існування мистецтва та переналаштовують зв'язок між автором, твором і публікою.

#### **2.1. Алгоритм як новий режим влади над увагою**

На зламі тисячоліть людство вступило в епоху, яка сприймалася як простір відкритості та демократизації знань. Інтернет розглядався не лише як технічна інновація, а як культурний експеримент зі створення нового типу соціальності, у межах якого обмін знаннями мав стати відкритішим і поступово замінити традиційну ієрархію доступу. На початковому етапі розвитку соціальних мереж (приблизно до 2010 року) цю інтенцію певною мірою було реалізовано: стрічки новин працювали за хронологічним принципом і були обмежені зв'язками між друзями та підписниками [52, с. 14–16]. Відсутність алгоритмічного сортування створювала відчуття ширості й «особистої» взаємодії: користувачі бачили насамперед контент тих, із ким перебували у безпосередньому зв'язку. Стрічка мала чіткий кінець — її можна було

прокрутити до останньої публікації, — що забезпечувало відчуття завершеності перегляду. У цій моделі формувалася культура аматорської ініціативи: користувачі продукували контент без жорсткої прив'язки до професійних стандартів, а досвід сприймався як відносно «особистий» обмін.

Проте вже наприкінці 2000-х ситуація почала змінюватися: саме тоді, як на мене, відбулося ключове зрушення, яке визначило подальший напрямок розвитку цифрового простору. Впровадження механізму нескінченного скролу, вперше масштабовано реалізоване в сервісах на кшталт Twitter і згодом адаптоване більшістю платформ, реорганізувало часову структуру інтерфейсу: внаслідок чого користувач втратив момент, у якому міг би «логічно зупинитися». Зокрема, відповідно до емпіричних даних дослідження Deloitte [див. 64] (2022), користувач Instagram у середньому проводить 28 хвилин на день лише у стрічці, а TikTok — понад 52 хвилини; близько 47 % респондентів зізнаються, що не помічають моменту, коли мали намір припинити перегляд. Відтак, нескінченна стрічка функціонує як інфраструктура, що трансформує увагу з ресурсу, яким користувач розпоряджається, на ресурс, який платформа вимірює й монетизує [157, с. 3–5]. Такий «зсув контролю» можна розглядати як наслідок цілеспрямованого дизайну, зорієнтованого на максимізацію часу перебування в додатку [137, с. 12].

Якісно інший крок відбувається тоді, коли платформа починає добирати контент не на основі соціальних зв'язків, а на основі поведінкових патернів користувача. Так, у 2018 році TikTok вводить систему рекомендацій, засновану на відео незнайомих користувачів. Алгоритм перестав відображати наші соціальні зв'язки — він почав їх замінювати. Сьогодні за даними DataReportal [див. 57] (2023), 63% користувачів TikTok переглядають контент людей, на яких не підписані, а 72% зазначають, що довіряють алгоритму більше, ніж власним пошуковим запитам. Створюється новий тип довіри: ми віримо не людям, а системі, що нібито «знає» нас краще. Саме через алгоритм випадкове

споживання інформації перетворюється на керований досвід, у межах якого межа між автономією вибору і нав'язуваною пропозицією стає дедалі менш помітною [див.: 128].

У такій конфігурації алгоритм виступає не лише технічним посередником між користувачем і контентом, а й інструментом організації публічного простору як такого. Саме на цьому рівні постає питання про те, як змінюється режим публічності, який ще недавно описували в термінах «демократизації доступу». Можна стверджувати, що поява алгоритмічних стрічок створила можливість раптової видимості для невідомих авторів, але водночас цей самий механізм сформував режим жорсткого керування [125, с. 14–16]. Так, соціальні платформи запроваджують «нові модальності видимості», у межах яких навіть активні й технічно компетентні творці залишаються невидимими, якщо їхній контент не відповідає вбудованим критеріям релевантності та залученості [66, с. 15–18]. Свобода розмістити твір у мережі, відтак, не гарантує свободи бути включеним до поля сприйняття.

Саме тут окреслюється базова парадоксальність цифрової доби: декларативна відкритість інтерфейсу функціонує як інфраструктура контролю над доступом до уваги. Тед Стріпхас, аналізуючи музичні й візуальні платформи, описує це через поняття «алгоритмічної культури» — ситуації, у якій обчислювальні процедури визначають не лише послідовність подій, а й ієрархію значень [148, с. 405]. У цій перспективі алгоритми постають нелюдськими агентами-посередниками, що беруть участь у виробництві культурних смислів і смаків, а не обмежуються їх реєстрацією [99, с. 100]. Тобто вони діють як семіотичні інструменти подвійної дії: з одного боку, кодують дані про користувача (через трекінг поведінки та акумуляцію історії взаємодій), з іншого — декодують і структурують доступний йому контент (через рейтинги, рекомендаційні добірки, пріоритизацію форматів), тим самим формуючи знакові структури споживання. Запроваджений у такий спосіб режим

видимості визначає, які об'єкти культури взагалі отримують шанс увійти до зони сприйняття, що саме буде означено як «актуальне» чи «вартісне» — від популярної музики до візуальних образів і новинних наративів.

Таким чином алгоритм набуває статусу інстанції, яка не лише структурує видимість, а й задає контури того, що вважається «реальним» і «значущим», що перегукується з лаканівською тезою про несвідоме [96, с. 100–102]. Якщо в класичній теорії «Великий Інший» артикулював смисли через мову, закон або соціальні норми, то алгоритмічний Інший діє через дані та статистичні кореляції, задаючи нормативність в режимі технічної обробки масивів інформації [55, с. 5]. Така система значною мірою визначає епістемологічні рамки нашого досвіду: те, що ми дізнаємося і на підставі чого ухвалюємо рішення. І таке явище спостерігається всюди, особливо сьогодні, коли війна за увагу досягла свого максимуму. Так, під час перемоги Дональда Трампа на виборах у 2025 році багато представників ліберальних медіа були здивовані, оскільки, залишаючись у власній алгоритмічній бульбашці новин, вони навіть не допускали думки, що результати можуть бути іншими [128, с. 13–15]. У цій логіці доречна позиція Славоя Жижека, який наголошує, що так звані «вільні» рішення суб'єкта часто структуровані заделегідь, оскільки задаються інфраструктурою, яка знає нас краще, ніж ми самі [159, с. 90–92]. У випадку алгоритмів ідеться про те, що вони стають носіями прихованої ідеології: задають структуру бажань і переконань, у межах якої суб'єкт діє, не фіксуючи зовнішнього примусу. Таким чином алгоритм функціонує як онтологічний конструктор соціальної реальності: він формує те, що сприймається як «дане» в нашій свідомості, тоді як його власні операції залишаються схованими між рядками коду.

Ті самі механізми алгоритмічної селекції простежуються у сфері культури та мистецтва. Так, у музичній індустрії платформи на кшталт Spotify збирають дані про прослуховування, співвідносять аудіохарактеристики творів із

демографічними та поведінковими профілями слухачів і на цій основі генерують індивідуальні рекомендації. На перший погляд такий режим персоналізованих рекомендацій може сприйматися як зручний сервіс, однак він не лише структурує слухацькі практики, а й зворотно впливає на виробництво [144, с. 140]. Митці та продюсери, орієнтуючись на алгоритмічні індикатори успіху, можуть вимушено коригувати тривалість треків, композиційну побудову, ритмічні й тематичні рішення, щоб краще відповідати моделям, які підвищують імовірність потрапляння до рекомендованих списків. У такому разі алгоритм стає елементом інституційної рамки мистецького виробництва, фактично виконуючи функцію «редактора» або «куратора», що визначає, які естетичні формати мають шанси на видимість і легітимацію [107, с. 25–27].

Аналогічні процеси спостерігаються в кіно- та серіальному виробництві. Корпорації на кшталт Netflix, спираючись на великі масиви даних про глядацькі звички, перетворюються на «системи підрахунку культури», що прогнозують оптимальні сюжети, жанрові комбінації й хронометраж майбутніх продуктів. Алгоритмічний аналіз тут використовується не тільки для добору рекомендацій, а й для проактивного моделювання нових релізів, що стандартизує культурне виробництво відповідно до показників передбачуваної успішності. Проте, варто наголосити, що така система не творить, а лише консолідує минуле, формуючи своєрідну культурну інерцію, у межах якої інновації стають варіаціями раніше перевірених рішень. Таке явище активно поширюється в сучасній ремікс-культурі, де ті самі естетичні тренди, образи чи стилі постійно відтворюються у нових комбінаціях, створюючи ілюзію новизни [133, с. 20–22]. Саме тому сьогодні так поширені тренди на відтворення естетики 1990-х чи моди 2000-х: алгоритм надає пріоритет знайомому, оскільки воно забезпечує передбачувану реакцію й стабільні показники залученості.

Таке явище поширюється передусім через те, що платформи сьогодні монетизують не окремі одиниці контенту, а час і ступінь залученості

користувача, перетворюючи тривалість перебування в мережі на об'єкт економічного управління. Нік Сірніцек у *Platform Capitalism* (2016) описує цей механізм як форму «алгоритмічного колоніалізму», у якій дані користувачів функціонують як сировина для глобального капіталізму [143, с. 38–40], а корпорації розмежовують між собою не географічні території, а часові й афективні ресурси суб'єктів [163, с. 24]. У цій логіці колоніальний вимір виявляється у встановленні асиметричних відносин контролю над інфраструктурою видимості: платформи задають умови входу в публічний простір, акумулюють результати кожної дії користувача у вигляді даних і конвертують їх у прибуток, тоді як сам користувач отримує переважно символічні дивіденди у формі тимчасової присутності в потоці. З огляду на це культура споживання й мистецькі практики опиняються в позиції структурної залежності: творчі жести, стилістичні експерименти та локальні естетики включаються до масиву експлуатованих даних, а економічна вигода від їхньої циркуляції концентрується в «метрополіях» платформеної економіки, де приймаються ключові рішення щодо конфігурації інтерфейсів і правил доступу до аудиторій. У цій системі тривалість уваги перетворюється на базову одиницю виміру вартості контенту. Кожен такий короткий акт зосередження включається до мікроекономіки видимості, де твір оцінюється не за змістовною складністю, а за здатністю викликати миттєву реакцію. У цій перспективі можна говорити про алгоритмічну економіку часу, у якій ритм сприйняття стандартизується: тривале споглядання або повільне занурення витісняються режимом безперервного переключення між новими початками.

Таким чином формується специфічний тип повсякденного досвіту. Алгоритмічні системи не лише впорядковують інформаційні потоки, а й задають норми того, як суб'єкт орієнтується в часі, порівнює власні практики з поведінкою інших, розподіляє зусилля між працею, дозволенням і творчістю. Звичка до нескінченного скролу, до миттєвих оцінок і до постійної видимості

створює режим, у якому самовідчуття, уявлення про продуктивність і способи естетичного самовираження будуються у відповідності до інтерфейсних сигналів. Саме цей рівень — рівень щоденних жестів, мікропрактик і рутинних способів «бути в мережі» — стає ключовим для подальшого аналізу [див.: 81].

## **2.2. Новітній фольклор: естетики, меми та повсякденні практики**

Коли алгоритмічні системи починають структурувати сприйняття світу й повсякденні вибори, їхня дія виходить за межі суто технічного регулювання інформаційних потоків і набуває ознак онтологічного структурування повсякденного досвіду. Починаючи з 2010-х років, фіксується процес інтеграції цифрових інтерфейсів у базові режими орієнтації суб'єкта в світі [52, с. 14–16]. Те, як ми говоримо, як одягаємося, як вибудовуємо власне тіло і навіть як мислимо, дедалі більше формується за логікою стрічки. Ранні Tumblr-естетики (додаток 11) — ті самі «sad girls» у пастельних тонах, глітч-романтика, гранжеві архівні фото, або ж ранній Instagram з його глянцеvim wellness-щастям — стали першими симптомами цієї зміни [108, с. 60–62].

Саме вони засвідчили тенденцію до фрагментації суб'єктності на набір читабельних для машинного зору сигналів: через те, що алгоритм оперує дискретними одиницями даних (тег, звук, колірна гама), він стимулює формування суб'єктності як сукупності параметрів, придатних до класифікації [123, с. 140–145]. У цьому контексті новітні візуальні естетики (clean girl, dark academia, weirdcore, cottagescore) функціонують як режими соціальної організації та ідентифікації. Кожна з цих естетик становить собою кодифікований набір норм споживання та поведінки, що дозволяє суб'єкту впорядкувати власний образ в умовах інформаційної ентропії [36, с. 120]. Окрім того, приналежність до певної естетики забезпечує те, чого бракує в мережевій самотності: крихітну спільноту, у якій можна бути впізнаним; відчуття інакшості, що не загрожує вигнанням; упевненість, що ти не «видав із тренду»;

і зрештою ілюзію контролю над власним образом у середовищі, де контроль делегований платформам. Ми заганяємо себе в ці категорії не лише зі страху осуду чи бажання подобатися, але й через глибинну втому від надлишку вибору [82, с. 40]. Кожна естетика — це готовий спосіб існування, спрощений шаблон, який дозволяє зібрати розірвані частини власного «я» в щось цілісне й упізнаване.

Дослідження також підтверджують, що візуальний контент із чітко впізнаваними патернами (стабільна композиція, повторювана палітра) отримує пріоритет у рекомендаційних системах завдяки легкості класифікації [124, с. 60]. Відтак, слідування певній естетиці стає адаптивною стратегією виживання в алгоритмічній культурі: воно забезпечує як видимість, так і включеність у мікроспільноти. Естетика у цій конфігурації виконує функцію посередника між структурним тиском платформи, орієнтованої на стандартизацію, та прагненням суб'єкта до диференціації, і тим самим задає рамку, у межах якої особистий стиль стає соціально читабельним. У термінах Генрі Дженкінса це відповідає логіці «співучасної культури» (*participatory culture*), що передбачає сталу участь у спільному виробництві змісту через ремікс, наслідування та варіативне відтворення вже заданих форм [91, с. 3–5]. У такій конфігурації індивідуальний жест розгортається як модифікація впізнаваного шаблону, а самі шаблони формуються на перетині алгоритмічних пріоритетів і колективних практик користувачів.

Для молодих митців, ілюстраторів, фотографів та незалежних творців контенту це означає дуже конкретний тиск: аби їхні роботи «зчитувалися» стрічкою, вони часто свідомо стилізують їх під наявні естетики, будуючи персональний «бренд» як стабільну візуальну формулу [66, с. 16–18]. Відхилення від упізнаваного стилю корелює зі зниженням охоплення; експеримент у такій ситуації набуває статусу ризику невидимості. Відтак виникає негласний канон серійності: стрічка винагороджує послідовність,

кольорову узгодженість, повторюваність мотивів. У цьому контексті показовою є практика української мисткині Ганни Заруми (hannezaruma) [див. 15]. Її роботи доцільно розглядати як послідовне дослідження режимів естетизації цифрового повсякдення. Фотографічні та об'єктні серії, що включають елементи технічної інфраструктури (кабелі, гаджети), апелюють до спільного досвіду користувачів і водночас проблематизують залежність від технологій. Така конфігурація демонструє, як залучення до колективного візуального архіву мережі поєднується з артикуляцією індивідуального висловлювання: повторювані коди масової цифрової культури функціонують як спільна «сировина», а мистецька робота з ними — як механізм диференціації (пошуку власної естетики) всередині алгоритмічно організованого режиму видимості. З огляду на це, кейс Заруми є показовим для описуваної конфігурації, у якій естетика виступає посередницькою ланкою між структурним тиском платформи, логікою споживання та прагненням суб'єкта до відмінності (додаток 12).

У цьому полі подвійного примусу логічно з'являється інша форма спрощеної, але виразної комунікації: інтернет-мем. Перехід від естетик до мемів у цьому аналізі означає зміщення фокусу: якщо платформені естетики впорядковують тіла, образи й стилі життя, то меми впорядковують висловлювання, афективні реакції й схеми інтерпретації. В обох випадках ідеться про адаптацію до режиму перевантаженої уваги, де зміст повинен бути розпізнаний за лічені секунди [53, с. 25–27]. Мем у цій логіці функціонує як мінімальна комунікативна одиниця, здатна одночасно позначати ситуацію, задавати до неї ставлення та пропонувати модель спільного «прочитання». Практика Ганни Заруми виявляється симптоматичною саме тому, що розташовується на межі цих двох вимірів: її візуальні мотиви працюють як впізнавані елементи естетики і водночас тяжіють до мемної циркуляції, тобто до режиму, у якому образ легко відривається від первісного контексту і входить у

ширші обіги повтору та реміксу.

У цьому контексті мені імponує ідея, яку запропонувала Рута Муккупавела. Вона трактує інтернет-меми як жанр сучасної народної творчості: мультимодальні, здебільшого візуальні повідомлення, що циркулюють у численних варіантах усередині спільноти й закріплюють спільні коди досвіду [119, с. 22–24]. У такій перспективі мем постає не як жанр «низової творчості», а як базова одиниця репрезентації сучасності. Саме в ньому перетинаються кілька ключових параметрів теперішнього: швидкість (миттєве поширення), афективна інтенсивність (конденсація гніву, страху, іронії в одному кадрі), економіка уваги (орієнтація на максимально короткий, але сильний жест), варіативність (безперервне породження реміксованих версій одного мотиву), колективність та анонімність (розмитість індивідуального авторства в межах користувачької спільноти [140, с. 14-65]) та функціональність (здатність одночасно знімати напругу й закріплювати спільні коди досвіду). Те, про що офіційні дискурси говорять надто пізно і надто обережно, мем артикулює негайно й непристойно просто.

Особливо виразно ця логіка проявляється в українському контексті після початку повномасштабного вторгнення 2022 року. Війна, будучи екзистенційною подією, розгортається у тому самому медіальному просторі, що й розважальний контент та реклама. Цифрові платформи, спроєктовані для стимулювання споживання, стають інфраструктурою поширення інформації про воєнні злочини та опір. У цій ситуації український контент підлягає тим самим правилам алгоритмічної селекції, що й будь-який інший товар в економіці уваги і саме мемна форма виявляється найбільш ефективним інструментом для подолання інформаційних бар'єрів. Її віральність, швидкість розповсюдження та афективна насиченість дозволяють українському наративу конкурувати за увагу глобальної аудиторії [105, с. 138–140].

Воєнні меми (від «російського військового корабля» до NAFO) таким чином виконують подвійну функцію. На внутрішньому рівні вони діють як терапевтичний механізм та засіб консолідації спільноти, організовуючи спільне проживання травми без зупинки соціальних процесів (можливість працювати, жити чи навіть сміятись) [14, с. 16]. Натомість на зовнішньому рівні вони функціонують як політичні інструменти, що інтегрують свідчення про війну в глобальні стрічки новин у форматі, прийнятному для споживання західним глядачем [50, с. 5–7]. Так, український досвід входить у стрічки людей, які не читають аналітичні звіти і не відстежують новини, але постійно перебувають у TikTok, Instagram чи Twitter/X. Таким чином українські меми стають одним із ключових інструментів, завдяки яким Україна утримує присутність у глобальному інформаційному полі. Крім того, актуалізація війни через меми свідчить про те, що в сучасній культурі навіть граничний досвід насильства та смерті змушений адаптуватися до логіки вірусного контенту, аби бути побаченим. Це підтверджує тезу про тотальність культури споживання, де подія набуває статусу реальності лише за умови її успішної медіації та тиражування [6, с. 120].

Далі аналіз доцільно перевести в площину мистецтва: ті самі меми можна розглядати як візуальні структури, що входять у поле художньої репрезентації та інституційного визнання. Так, символ «русского воєнного корабля» був закріплений не тільки в мережевих жартівливих картинках, а й у вигляді офіційної поштової марки, створеної українським художником і розповсюдженої мільйонним друком (додаток 13); мем «святої Джавеліни» (додаток 14) перетворився на серію мерч-продуктів, а згодом — на монументальне муралістичне зображення в Києві [50, с. 8–10]. У таких випадках мем починає функціонувати як повноцінний візуальний мотив: він входить в інституційні рамки (державні серії марок, міські стіни, виставкові простори), набуває матеріальної форми, стає об'єктом публічних дебатів і

художньої рефлексії. Те, що виникло як повторюване зображення в цифровому середовищі, поступово набуває статусу знака, з яким працюють як художники-ілюстратори, так і сучасні митці, що осмислюють війну чи будь-яку іншу тему в живописі, графіці чи інсталяції. Якщо розглядати взаємозв'язок між інституційним мистецтвом та меметичними практиками системно, можна виокремити три рівні функціонування образу, які демонструють, як логіка споживання пронизує сферу естетичного.

По-перше, меметизація мистецького канону: класичні твори та впізнавані візуальні образи переходять у режим масової циркуляції як готові шаблони реакцій. «Крик» Едварда Мунка [див. 121] у цій оптиці функціонує передусім як універсальний знак екзистенційного перевантаження, придатний до нескінченної реміксації в соціальних мережах і рекламі (додаток 15). «Дівчина з перлинною сережкою» Яна Вермеєра циркулює у вигляді постерів, аватарок, фільтрів, набуваючи статусу «маски», яку можна накладати на будь-який суб'єкт (додаток 16) [120, с. 14]. Художній твір продовжує існувати як елемент колективного візуального архіву, але вже в режимі вторинної семіотики: музейна рамка та історичний контекст відсуваються, а ключовою стає платформена впізнаваність [17, с. 22–24]. У термінах Жана Бодрієра це означає зміщення наголосу з символічної чи естетичної цінності на знакову вартість в системі обміну: образ функціонує як модуль брендингу, його фрагменти легко тиражуються на товарах, в маркетингових кампаніях та цифрових інтерфейсах [36, с. 140–145]. Споживається не досвід твору як цілісного естетичного об'єкта, а меметизований фрагмент як маркер стилю, настрою або статусу.

По-друге, інституціоналізація мему: сам мем стає сировиною та формою для художніх практик. Серія Painted Peper італійського митця Луки Боні (додаток 17) демонструє перенесення нестабільної одиниці мережевого фольклору в площину станкового живопису [див.: 42]. Фігура Pepe the Frog опрацьовується через композиційні схеми бароко та матеріальність олійного

полотна, отримує галерейну експозицію і фіксується в історизувальній оповіді. Відбувається не просто іронічна стилізація, а зміна статусу: анонімний, легко тиражований цифровий образ набуває інституційної легітимації та матеріальної тривалості [76, с. 15–18]. У такій оптиці мистецтво тестує межі між «високим» і «низовим», між унікальним твором і масовим шаблоном, а мем фіксується як носій колективної пам'яті цифрової епохи.

По-третє, мем як інструмент інституційної критики: мемна форма використовується для аналізу владних відносин усередині арт-системи. Інстаграм-проект Сем А [див. 49] @freeze\_magazine є одним із послідовних прикладів цієї логіки (додаток 18). Короткі зображення з мінімалістичним текстом і впізнаваними інтерфейсними шаблонами функціонують як міні-есе, що артикулюють прекарність праці художника, асиметрію доступу до ресурсів, залежність від «невидимих» кураторських рішень, тиск метрик видимості й залученості [77, с. 60–62]. Мова мему виявляється ефективнішою за розлогі теоретичні тексти в тому сенсі, що критика циркулює в тих самих стрічках, де репродукуються виставкові анонси та брендovanі колаборації [115, с. 145]. У цьому випадку логіка споживання контенту використовується для підриву (або принаймні викриття) економічних основ функціонування мистецтва.

Таким чином, аналіз мемної логіки та алгоритмічних естетик дозволяє стверджувати, що в умовах платформеного капіталізму мистецтво та повсякденність інтегруються в єдину систему виробництва й споживання образів. Мем у цій системі виконує роль ключового репрезентативного механізму: через нього прискорюється обіг значень, задаються режими видимості та формуються моделі афективної залученості аудиторії. Для значної частини публіки саме меметизовані форми – скорочені, адаптовані до інтерфейсів фрагменти – стають первинною точкою входу в мистецький контекст, витісняючи музейну, освітню чи академічну медіацію. У цій логіці мемна форма виступає не лише носієм споживчих патернів, а й засобом

саморефлексії мистецької системи, що готує ґрунт для подальшого аналізу ринку мистецтва в культурі платформ.

### **2.3. Диктатура видимості: художник у пастці «економіки уваги»**

У сучасному мистецькому полі стає дедалі важче підтримувати ілюзію, що традиційний порядок — мистецькі академії, галереї, кураторські інституції — зберігає свою регулятивну силу. Інфраструктури цифрових платформ системно переформатовують умови видимості, спричиняючи те, що можна назвати алгоритмічним перерозподілом естетичного суверенітету. Те, що колись визначалося тривалими теоретичними дискусіями, інституційним каноном і повільним кураторським жестом, нині залежить від параметрів ранжування, швидкості реакцій аудиторії та передбачуваної читабельності зображення в автоматизованому потоці.

Платформа постає як новий суб'єкт культурної влади, що керує не смислами, а доступом до них. Хіто Штайерль слушно описує цей режим як «політику зображень», у межах якої домінування здійснюється через управління потоками даних, а не через експліцитний інституційний контроль [146, с. 20–22]. Сучасна візуальність лише формально здається постінституційною; насправді ж алгоритм — це версія інституції, доведена до технічного абсолютизму: він не дискутує, не аргументує, не пояснює — він сортує. І робить це значно ефективніше за класичні структури мистецької влади [130, с. 3]. Важливим аспектом цієї трансформації є логіка *predictive governance* — керування поведінкою на основі передбачення, а не прямої заборони. Алгоритм не просто фіксує вподобання, а реконструює модель «ймовірної реакції» користувача, постійно коригуючи пропозицію контенту. У цьому сенсі платформи функціонують як те, що в сучасній теорії називають *soft architectures of control*: м'які, але наполегливі інфраструктури, які налаштовують умови

досвіду так, щоб максимально зменшити ймовірність зіткнення з непрогнозованим [163, с. 40–42]. Несподіване, надто складне або концептуально «незручне» мистецтво стає структурно невидимим не тому, що його хтось прямо забороняє, а тому, що воно погано вписується в логіку передбачуваної залученості.

У такому середовищі художник опиняється у стані подвійної залежності: формально «вільний» від галерей, він одночасно цілком підпорядкований алгоритмічній логіці видимості та споживання. Як демонструє Борис Гройс у «In the Flow», художник сьогодні існує не стільки через твір, скільки через власну медійну циркуляцію [79, с. 14–16]. Відсутність у потоці перетворюється на символічну смерть: твір без видимості не вступає в культурний обіг, не накопичує значення, не формує дискурсу. У цьому сенсі алгоритм не просто модифікує мистецьке поле — він визначає, чи матиме художник право на культурну присутність. Можна сказати, що платформи працюють за принципом *pattern recognition*: вони виявляють повторювані візуальні й поведінкові шаблони, що вже продемонстрували ефективність, і посилюють їх. Те, що не має чітко кодувального патерну, маргіналізується. Саме тому естетики, які відхиляються від усталених схем — надто повільні, надто концептуальні, надто некомфортні, — системно втрачають шанси на видимість [54, с. 45–48]. Мистецтво, яке прагне розриву, критичного жесту чи негативної естетики, опиняється в особливо вразливій позиції: воно конфліктує не тільки з інституційними очікуваннями, а й із самим технічним ядром платформи.

Не менш показовою є трансформація класичної моделі «галерея — колекціонер — художник». Згідно з даними щорічних звітів Art Basel & UBS Art Market Report [див. 113], традиційний галерейний сегмент поступово втрачає монополію на легітимацію: частка онлайн-продажів і прямих угод між митцями та покупцями зростає, тоді як галереї дедалі частіше виконують функцію

брендових фільтрів, а не відкритих майданчиків пошуку нового. Інституції дедалі більше тяжіють до репродукції власних внутрішніх ієрархій, надаючи перевагу вже відомим іменам, усталеним біографіям та прогнозованим траєкторіям [142, с. 150–155]. Попри риторику відкритості, галерейний сегмент функціонує як закрита екосистема, де диплом магістра витончених мистецтв (MFA) виконує роль вхідного квитка. Освіта в певних школах, участь у конкретних резиденціях, коло наставників — усе це стає частиною невидимого чек-листа, що визначає, чи взагалі буде робота «прочитана» куратором. Галерея у такій конфігурації функціонує радше як бренд-індикатор, що підтверджує належність митця до певного класу культурних агентів, а не як інституція ризику й відкриттів. Цю тенденцію добре артикулював нью-йоркський критик та художник Джеррі Сальц, який у своїх колонках для *New York Magazine* неодноразово наголошував на тому, що інституційний ландшафт Нью-Йорка де-факто перетворився на «закриту систему циркуляції між кількома MFA-програмами» [див.: 134]. Він підкреслює, що більшість помітних виставок у місті складаються з випускників лише кількох елітних шкіл — *Yale School of Art*, *Columbia University* та *School of the Art Institute of Chicago* — і що куратори рідко звертають увагу на митців поза цим освітнім контуром [див.: 142].

Навіть у власній практиці, як мисткиня, я неодноразово стикалася з тим, що інституційна риторика «відкритості» функціонує радше як декларативний жест. У реальності відбір здійснюється на основі соціального, а не художнього капіталу: належність до певного середовища, наявність «правильної» освіти або рекомендації від уже відомих митців. Порада «просто розвивайте свої соцмережі» стає способом делегувати митцеві відповідальність за структурну закритість: якщо тебе не бачать, це нібито твоя провина, а не проблема системи [115, с. 5–7]. Звісно, що на цьому тлі платформи часто сприймаються як альтернатива. Однак відсутність формальних бар'єрів не означає відсутності контролю [86, с. 20]. Видимість у цифровому середовищі можлива лише за

умови інтенсивної самопрезентації. Митець стає перформативною одиницею, а не автором у класичному розумінні [66, с. 15]. Ідентичність перетворюється на товар, а біографія — на ринковий інструмент. Формуються чіткі нарративні очікування щодо митця: він має бути не просто компетентним професіоналом, а носієм певної історії — травматичного досвіду, екзотизованого походження, «натхненної бідності» або, навпаки, успішної самореалізації [77, с. 60–62]. Правильно сконструйований образ митця часто продається краще, ніж самі твори: саме він забезпечує пізнаваність, вписаність у тренди, придатність для репрезентації в медіа. У цій логіці художник стає носієм брендованої суб'єктивності, а не автономним автором. У цьому місці формується вже не лише естетична, а й чітко економічна залежність: якщо на попередньому рівні йшлося про право на культурну присутність, то тут ідеться про право на професійну життєздатність — видимість перетворюється на умову доходу, а не просто на символічний капітал [38, с. 75].

Такий ритм формує складний і виснажливий режим праці, у якому художник виконує ролі маркетолога, фотографа, сценариста, дизайнера й менеджера [38, с. 75]. З власного досвіду - ведення соцмереж давно перестало бути простим інструментом комунікації з глядачем: воно стало обов'язковою умовою виживання [66, с. 22]. При чому алгоритм не пробачає пауз: зниження активності одразу інтерпретується як «неактуальність». У результаті творча робота нерідко підпорядковується вимогам регулярності: важливо не те, наскільки інтенсивний творчий процес, а те, наскільки інтенсивною є публічна видимість. Саме тут виявляється структурна омана платформної «демократичності». Алгоритм редукує мистецтво до того, що Штайерль назвала б візуальним прототипом — зображенням, придатним для швидкого розпізнання та передбачуваного залучення [146, с. 38]. Звідси — перевага фрагментованих, легко комутованих форм: короткі TikTok-відео з «процесом малювання», естетизовані фотографії кераміки на Etsy [див. 18], нескінченні

мудборди Pinterest, де твори розчиняються в довгих рядах формально споріднених зображень. Фрагментація стає умовою алгоритмічної видимості: те, що не вкладається у короткий, «кліпований» формат, майже не має шансів бути підтриманим платформою [107, с. 40–42]. Складність, повільність, багат шаровість, контекстуальна насиченість — усе це стає «небажаними характеристиками», які знижують шанси на просування. Усе більша кількість митців визнає, що починає працювати у форматах, які легко репрезентувати на екрані смартфона: вертикальні відео, серійні зображення, адаптовані до стрічки, «універсальні» об'єкти, що добре виглядають у будь-якому інтер'єрі. Ці рішення подаються як відповідь на «смаки аудиторії», хоча насправді вони є відповіддю на вимоги інтерфейсу й алгоритму. У такий спосіб алгоритм стає ко-автором, впливаючи на вибір матеріалів, масштабу, палітри.

У цьому контексті показовими є відеороботи художника Brian Huntress [див. 89], який у своїх Instagram-перформансах буквально оголює механіку сучасних алгоритмів (додаток 19). Він свідомо працює у форматі «процесуального відео», але радикально переозначає його: перетворює звичні ролики зі зйомкою малювання на іронічні інтервенції, додаючи гіпертрофовану озвучку, що імітує стилістику вірального контенту. Його відео демонструють, як художник змушений адаптуватися до вимог алгоритму — не для того, щоб розважати, а щоб узагалі залишатися видимим [див.: 140]. Це яскравий приклад того, як перформативність стає не художнім вибором, а вимогою інтерфейсу, який визначає, які форми мистецької присутності вважаються «допустимими» у культурному полі.

Не менш драматичною є економічна складова. Платформи пропонують автономію — можливість самостійного продажу, прямої комунікації з аудиторією, оминати консервативні інституції [39, с. 24]. Але водночас вони створюють режим алгоритмічної експлуатації, де праця митця редукується до

нескінченного підтримання видимості [150, с. 80]. Нестабільність алгоритмів, ризик блокування, необхідність існувати в режимі постійної продуктивності формують середовище хронічної тривожності та професійного вигорання [82, с. 55]. Це особливо помітно у випадках художників, які продають роботи через Instagram або Etsy: так, у 2022–2023 роках низка незалежних керамістів у США повідомляла про прямі економічні втрати після одного «провального» тижня (The Etsy Strike). Відзначалося, що алгоритм різко скорочував покази їхніх товарів у пошуку Etsy, що зменшувало кількість замовлень на 40–70%. Художники описували ситуації, коли за тиждень продажі падали з десяти-дванадцяти виробів до нуля, а відновлення видимості вимагало або різкого збільшення частоти публікацій (до двох-трьох постів і кількох «сторіз» щодня), або зниження цін нижче собівартості, щоб алгоритм знову позначив товар як «привабливий для покупця» [див.: 127]. Таким чином платформа виступає середовищем, у якому економічна стабільність митця безпосередньо залежить від його здатності підтримувати сталу, майже фабричну інтенсивність видимості.

У цьому місці іронічно проявляється феномен, який у спільності незалежних митців отримав неофіційну назву *algorithmic trolling*. Йдеться про ситуації, коли здається, що платформа буквально «дражнить» автора: щойно художник знижує темп публікацій або дозволяє собі кілька годин мовчання, алгоритм демонстративно обрізає охоплення, ніби нагадуючи, хто саме тут контролює правила гри [143, с. 95]. В Instagram навіть жартують (використовуючи ті ж меми, до речі), що достатньо на день вимкнути Wi-Fi — і твої вироби втрачають здатність потрапити в чужі стрічки. Художник у такій конфігурації змушений співіснувати з алгоритмом як із вибагливим роботодавцем, який не визнає ні вихідних, ні творчої втоми.

Отже, описана конфігурація ринку мистецтва в культурі платформ

демонструє, що доступ митця до аудиторії формується в режимі операційної залежності від технічної інфраструктури. Механізми, які декларуються як розширення можливостей самостійної репрезентації, у практичному вимірі функціонують як система нормування поведінки: підтримання видимості, регулярність публікацій, відповідність формату вимогам інтерфейсу перетворюються на необхідні умови професійної життєздатності. У підсумку художник існує у режимі подвійної роботи: створення твору та створення умов його видимості [143, с. 100].

У цьому контексті алгоритм постає не лише як інструмент сортування контенту, а як селекційний і формотворчий механізм, що впливає на параметри самого мистецького продукту. Пріоритизація певних форматів, тривалостей, типів візуальної «читабельності» означає, що частина рішень, пов'язаних із формою твору, ухвалюється з огляду на сумісність із логікою платформи. Виходить, що алгоритм фактично виконує функцію ко-автора: він визначає, які типи образів мають шанси бути залученими до обігу, в яких комбінаціях ці образи циркулюватимуть і яку тривалість матиме їх присутність у публічному полі. Твір набуває форми результату взаємодії між художньою стратегією та алгоритмічною селекцією, а авторська позиція вбудовується в розподілену систему прийняття рішень.

З огляду на це, проблема авторства в платформному середовищі набуває не лише соціологічного, а й онтологічного виміру. Те, що в теоретичному розділі описувалося як криза оригіналу, за умов алгоритмічної циркуляції образів функціонує як технічна норма: зображення обробляється системою як модуль семіотичного обігу, придатний до копіювання чи реміксу. Авторська унікальність перетворюється на змінний параметр у вимірі платформеної видимості. Така ситуація створює підґрунтя для подальшого аналізу сучасного авторства: необхідно простежити, яким чином у цих умовах переозначаються

статус твору, межі індивідуальної відповідальності та режими присвоєння в культурі масового реміксу [33, с. 146].

#### **2.4. Естетика без походження: смерть автора 2.0**

Саме така конфігурація — де зображення функціонує передусім як зручний модуль, — відкриває подальший вимір кризи авторства. Якщо раніше художній стиль був унікальним виявом особистості митця, то сьогодні, в умовах нескінченного технічного повторення, стиль перестає бути лінійною еманациєю суб'єкта і конституюється як ризоматичний асамбляж, відкритий до нескінченної циркуляції [63, с. 25]. Таке явище простежується не лише в структурі мемної творчості, де автор апріорі неважливий, а й у практиках художників, що опиняються звинуваченими у «плагіаті», через що відбувається розмивання меж між запозиченням, цитуванням і піратською циркуляцією образів [101, с. 30–32]. Надалі пропоную детальніше зупинитися на феномені піратства — як на історичному, так і на культурному явищі, а також розглянути, якими є його сучасні прояви.

Наприкінці 1990-х Napster став точкою відліку нової епохи піратства: він трансформував уявлення про музику як про щось, чим можна «оволодіти», у сторону спільного, тиражованого, безкоштовно доступного [102, с. 5–7]. Попри судові позови від звукозаписних компаній та припинення діяльності у 2001 році, Napster сформував нову культурну норму — сприйняття музики як ресурсу вільного обміну, де авторські права сприймаються як перешкода, а не гарантія справедливості. Такий епістемічний зсув слід трактувати як перформативний акт політичної онтології, що розщепив юридичний суб'єкт власності та емпіричний суб'єкт володіння. Відтак, Napster став символом краху моделі централізованого контролю над культурним продуктом і водночас зародженням нового цифрового уявлення про власність, у якому твір належить не автору, а обігу [101, с. 80–85]. Такий зсув поступово перекинувся з музичної індустрії на

інші сфери — зокрема на візуальне мистецтво. Ідея про твір як про щось тиражоване й перетворюване на «файл» стала новим стандартом: спершу у вигляді завантажень, а згодом — у вигляді потокового доступу. Один із найбільш яскравих прикладів — функціонування стрімінгових платформ, які систематично ігнорують авторські права, особливо щодо незалежного кіно чи документалістики. Відтак діджиталізація змінила спосіб доступу до мистецтва та радикалізувала саму ідею легітимності володіння: авторське право втратило моральну очевидність і дедалі частіше стало сприйматися як застарілий бар'єр у світі безперервного обміну.

Ще одним прикладом сучасного піратства є випадки масового копіювання незалежних арт-об'єктів великими брендами. Мережа Zara неодноразово звинувачувалась у відтворенні малюнків незалежних ілюстраторів без дозволу, як-от у випадку художниці Tuesday Bassen [див.: 34]. Її роботи, використані без згоди, з'явилися на одязі та аксесуарах бренду, а відповідь від компанії полягала в тому, що її стиль не є достатньо впізнаваним, аби хтось міг пов'язати його з нею особисто (додаток 20). У подібній логіці, де стиль редуковано до статистичного патерну, автор не зникає фізично, але втрачає юридичне й культурне право на свою мову, оскільки мова ця вже інкорпорована до загального потоку циркуляції. У цифровому просторі прикладів ще більше: на платформах на кшталт Pinterest чи Behance користувачі масово копіюють візуальні рішення один одного, перетворюючи їх на базу для нового, часто без вказівки першоджерела [91, с. 85–88]. Ілюстрації, сторітелінг, шрифти, навіть цілі інтерфейси — все функціонує в умовах гібридного «натхнення» та реплікації. Якщо взяти до уваги культуру скріншотів як таку, стає очевидно: йдеться не лише про інструмент збереження інформації, а про новий режим візуального споживання і циркуляції. Кожен користувач мережі миттєво «знімає» кадр з екрана — будь то сторінка сайту, ігровий момент чи фрагмент фільму — і розміщує його у власному візуальному полі. У цьому акті немає

задекларованого наміру крадіжки, однак відбувається структурне знецінення джерела: зображення фіксується в новому контексті, з новою історією, а первинний автор втрачається в ланцюзі пересилань [145, с. 14–16].

Формується те, що в термінах Жана Бодріяра можна означити як симулякр — образ, який не просто не має походження, але й активно передує будь-якій гіпотетичній «реальності», створюючи «естетику без походження» [6, с. 12]: композиції створюються не на основі унікального *poem*, а шляхом накладання, мікшування й варіативної реплікації вже готових візуальних патернів. Можна відмітити, що це є практичною реалізацією сформульованих раніше принципів споживчої культури, адже такий тип візуального функціонування дедалі менше покладається на авторську інтенцію і дедалі більше — на швидкість, релевантність, цитованість. У такий спосіб піратство перестає описуватися як винятковий акт проти системи й починає позначати сам режим розповсюдження контенту, де кожне зображення є частиною більших візуальних потоків.

Саме тут, у скріншотах, мудбордах і репостах, народжується та конфігурація функціонування візуального, у якій споживач автоматично виступає куратором і творцем, а отже, мимовільним піратом. Той, хто зберігає, вирізає, поєднує й пересилає зображення, фактично формує нові ланцюги обігу, у межах яких автор уже не функціонує як центральне джерело, а переходить у режим тіньової присутності [33, с. 146]. У такій структурі циркуляції художник дедалі частіше переживає власну практику як роботу з уже інтерналізованими фрагментами: образи з чужих робіт, стрічок Pinterest, соцмереж утворюють фон, з якого складається його власне бачення. У цьому контексті піратство постає не стільки етичним вибором, скільки результатом самої організації досвіду: будь-який новий образ конструюється в полі, насиченому попередніми зображеннями, і неминуче резонує з ними [56, с. 80]. За таких умов руйнування фігури художника набуває внутрішнього характеру: йдеться про втрату не лише

впевненості в оригінальності стилю, а й у можливості мати стиль як відносно цілісну, відмежовану від чужих патернів конфігурацію. Фрагментованість цифрового досвіду проникає в структуру творчого жесту й зсуває акцент із інтенції на комбінаторику вже наявних елементів. Автор дедалі частіше сприймає себе як вузол компіляції, навіть коли намагається максимально «вберегти своє». У підсумку право говорити від першої особи опиняється під питанням: «я» митця функціонує як розщеплена, алгоритмічно фільтрована позиція, занурена в поле, де оригінальність набуває статусу статистично малоймовірної події [43, с. 468]. У такому режимі щирий жест уже не забезпечує очевидного відчуття особливої присутності автора й дедалі частіше зчитується крізь призму накопичених візуальних форм.

Відтак у цьому контексті доречно окреслити зміну режиму сприйняття авторства. У модерному мистецькому горизонті фігура автора виконувала майже сакралізовану функцію: художник надавав твору «аури» у беньямінівському розумінні та задавав емпатичний вектор його прочитання для глядача [5, с. 130–132]. Однак в епосі, коли образ стає суто цифровим патерном, ця інстанція авторської присутності істотно послаблюється. Навіть коли візуальні форми впізнавані, їх походження пов'язується вже не з конкретною біографією, а з роботою алгоритму, натренованого на великих сукупностях зображень. У такій конфігурації те, що традиційно описували як стиль — сукупність світоглядних, технічних та інтуїтивних рішень митця, — набуває статусу технічного патерну. Як показують дослідження в галузі комп'ютерного зору (Noah Snavely, Aude Oliva, Fei-Fei Li), стиль у контексті алгоритмічної обробки постає як набір атрибутів, які система здатна розпізнавати, виокремлювати й модульно відтворювати [65, с. 250–260]. У цьому сенсі, стиль перестає бути лінійною еманациєю суб'єкта і конститується як ризоматичний асамбляж (Дельоз і Гваттарі), постійно відкритий для множинних і несанкціонованих інверсій.

Автоматизоване творення, отже, оперує стилем як сировиною: вихідний художник формує лише частину вхідних даних, а подальшу конфігурацію образу здійснює машина [131, с. 15]. Таким чином, роль активного творця переходить до програмних моделей, які інкорпорують стилізовану копію в ланцюг виробничої серіалізації. У цьому контексті можна говорити про новий тип піратства — структурного та масового, що полягає в алгоритмічній екстракції естетичної вартості з масивів культурного архіву. Про це також свідчить прецедентний позов компанії Getty Images проти Stable Diffusion, що продемонстрував масштаби залучення мільйонів захищених зображень до алгоритмічного навчання [див.: 72]. Величезні масиви фотографій і графіки зміщуються, сегментуються й переобчислюються без участі традиційного суб'єкта, відповідального за їх зміст. У результаті автор опиняється зайвим: він уже не керує розробкою стилю, оскільки алгоритм самостійно комбінує і сортує те, що колись побачив.

По суті, перед нами — фігура художника нового часу: безсонного, нескінченно продуктивного, позбавленого емоційної вразливості, але озброєного доступом до нескінченних референтів. Він, подібно до митця, працює з уже наявними творами, варіює стилі, комбінує знайдене, однак діє в режимі технічної надпродуктивності, що мінімізує афективне й етичне напруження творчого жесту [111, с. 30–32]. Йдеться про високотехнологічну естетичну компіляцію, у межах якої авторство функціонує як слабо позначена вхідна змінна в алгоритмічній системі, а швидкість генерування образів перетворюється на ключовий критерій їхньої «придатності» до обігу. Наразі дедалі помітнішою стає тенденція до сакралізації такого безупунного художника. У культурній уяві III, який у початкових описах фіксувався як інструмент, дедалі частіше постає як надлюдський творець, продукт людської вигадки, що водночас окреслює її межу [59, с. 350]. Його надзвичайна продуктивність наближається до конструкції, яку релігійні системи вкладали у

фігуру Бога: всюдисущість, всезнання та безперервна продуктивність, що, однак, позбавлена трансцендентної основи. Окрім того, ШІ не вимагає натхнення, не реагує на втому чи критику та залишається «чистим» алгоритмом, що обробляє культурну реальність швидше, ніж триває людський акт її усвідомлення. У цій логіці платформений культурний порядок організується навколо фігури ШІ-творця, яка поступово набуває статусу вищої інстанції: саме вона задає параметри ритму й масштабу візуального виробництва та виконує функцію орієнтира для інших режимів творчої діяльності.

Показово, що тисячі, а то й мільйони людей щодня віддають перевагу зображенням, згенерованим ШІ, замість робіт художників. Замовникові легше створити візуал через генеративний сервіс: немає потреби домовлятися, чекати, коригувати — достатньо сформулювати текстовий запит. ШІ не захворіє, не піде у відпустку, не зірве дедлайн і не ініціює розмову про гонорар; система видає результат за секунди. У такий спосіб алгоритм закріплюється як приваблива альтернатива автору, особливо для візуальної індустрії, де пріоритетом стає швидкість і стандартизована впізнаваність. Водночас, залишається відкритим питання: чи справді такі зображення здатні викликати порівнянну інтенсивність відгуку в глядача і чи можлива глибша емпатія до образу, за яким не стоїть жодна конкретна історія.

Хоч машини дедалі впевненіше опановують репертуар емоційних стилів і здатні переконливо симулювати афективну інтенсивність, їхня робота позбавлена власного досвіду. Створені ШІ зображення не пов'язані з пам'яттю, соромом, тугою, почуттям провини чи відповідальності; вони не вбудовані в життєвий час конкретного суб'єкта. У цьому контексті доречно говорити про онтологічну межу: йдеться про різницю між формою, що обчислюється на основі масиву даних, і жестом, який укорінений у біографічній та тілесній тривалості [116, с. 165]. Коли ефект технологічної новизни поступово втрачає

здатність утримувати увагу, естетичний фокус зміщується до конфігурацій, у яких фіксуються сліди зусилля, помилки, напруження руки, що працює з матеріалом. У цьому контексті матеріальність і ручна робота набирають ваги як специфічний режим опору алгоритмічній логіці [30, с. 10–12]. Фізична тривалість процесу, ризик незворотного жесту, сліди часу на поверхні об'єкта формують режим присутності, який складно редукувати до цифрового патерну чи алгоритмічної варіації. Як зауважує Еріка Балсом, подібні об'єкти можна описати як «прописані часом» і структурно несумісні з логікою нескінченної реплікації JPEG-файла [32, с. 22–24]; їхня цінність пов'язана з фіксацією конкретної, невідтворюваної конфігурації людського зусилля. У цій оптиці тілесність функціонує як інстанція, що окреслює межі алгоритмічної творчості й вказує на ті виміри естетичного досвіду, які не переводяться в формат статистично оброблюваних даних.

Таким чином, реакцію на автоматизоване творення, цифрові плагіати та деперсоналізацію авторства доцільно описувати як мета-естетичне звернення до унікального, ручного, свідомо «ризикованого» у своїй недосконалості творення — у тих зонах, де алгоритмічним системам складно переконливо моделювати ефект «живої» присутності. У цій логіці криза авторства, спричинена безконтрольним розмноженням образів і посиленням ролі машин, трансформується у глибші культурні пошуки. Рушійною силою виступає метамодерна чутливість, яка поєднує прагнення до щирості та відкритості з ясним усвідомленням умов сучасного цифрового середовища [152, с. 15].

## РОЗДІЛ ІІІ

### СТРАТЕГІЇ АДАПТАЦІЇ: МЕТАМОДЕРНА ЧУТЛИВІСТЬ

Упродовж попередніх розділів ми окреслили низку симптомів, які дозволяють констатувати фундаментальний зсув у режимах естетичної рецепції: від домінування алгоритмічної урядовості до фрагментації перцептивного досвіду. Усе це — прояви глибшої культурної трансформації, що розгортається не лише в мові мистецтва, а й у самому способі бути і бачити. З огляду на це, зазначені трансформації, що охоплюють механізми серіалізації образів та нові форми цифрової тілесності, не можуть бути вичерпно описані винятково в категоріях постмодерної іронічної дистанції чи модерністської телеології прогресу [153, с. 2–4]. Натомість, ми маємо справу з формуванням специфічної епістемологічної ситуації, де споживання візуального контенту стає не просто економічною операцією, а формою екзистенційної практики.

Відтак, логіка третього розділу вибудовується навколо гіпотези, що сучасна культура функціонує в режимі метамодерної осциляції — стану «між», що легітимізує одночасне співіснування взаємовиключних позицій: наївності та поінформованості, щирості та цитатності [152, с. 6–8]. Важливо наголосити: у межах запропонованої оптики, такий стан не є спробою повернення до архаїчної «справжності»; радше йдеться про складну реконфігурацію суб'єкта, який, перебуваючи всередині капіталістичної логіки споживання, винаходить нові механізми афективної причетності. Таким чином, метамодерна чутливість розглядається тут як адаптивний механізм культури, що дозволяє суб'єкту зберігати здатність до емпатії в умовах тотальної симуляції. Далі ми спробуємо деконструювати цей механізм через аналіз ключових категорій сприйняття (які вже фігурували в першому розділі), що зазнають мутацій у цьому новому епістемологічному горизонті.

### 3.1. Від іронії до нової віри: механізм «поінформованої наївності»

Для експлікації глибинної природи зазначеного осциляційного простору є необхідним перехід від опису зовнішніх проявів до аналізу внутрішніх структурних механізмів естетичного сприйняття. У цьому контексті слід зазначити, що саме в умовах капіталістичної прискореності та постійної вимоги комодифікації афекту традиційні естетичні категорії, які слугували стабільними опорами модерної та постмодерної інституційної рамки (матеріал, медіа, час, контекст, концепт та афект), зазнають найбільш радикальної мутації [103, с. 45–48]. Відтак, у метамодерному дискурсі ці поняття втрачають характер стабільних констант, яким вони володіли у попередніх парадигмах, оскільки їхня валентність визначається логікою споживання та необхідністю генерації постійного емоційного резонансу. У цій логіці, вони набувають властивостей динамічних змінних, які не лише осцилюють, але й вступають у взаємоперетин та інтерсекційність. Саме тому подальший аналіз вимагає декомпозиції цих категорій, аби прояснити, яким чином їхня нестабільність перетворюється на онтологічну умову для появи нової форми автентичності та етичного включення у сучасних репрезентативних механізмах.

Переходячи до декомпозиції, слід розпочати з категорії матеріалу, чия роль є показовою для онтологічного зсуву. Якщо цифрова епоха, здавалося б, диктує імператив дематеріалізації, то сучасна художня практика демонструє зворотний рух — до так званого «онтологічного реалізму». Така тенденція, теоретично обґрунтована в працях представників спекулятивного реалізму (зокрема, Грема Гармана та Джейн Беннетт), передбачає визнання за об'єктами власної агентності [87, с. 15–20]. Відтак, матеріал перестає бути пасивним носієм форми, перетворюючись на активного учасника естетичної події. У цьому контексті концепція «живої матерії» (*vibrant matter*), запропонована Беннетт, є фундаментальною: вона постулює, що неживі об'єкти (зокрема, природні субстанції) мають внутрішню енергію та здатність до впливу, що

вимагає від суб'єкта формування нової етичної чутливості до «речовості світу» [37, с. 5–7]. Саме тому матеріал переходить із площини лише візуального сприйняття до царини температурного, текстурного та опірною досвіду [139, с. 120]. Яскравим прикладом такої ре-матеріалізації є практика майстерні Gorn (Юрій Мирко та Богдан Кривошея) [див. 18]. Їхня робота з керамічними масами у серіях «Храми» та «Тіні» виходить за межі декоративності чи постмодерної стилізації під ремесло, оскільки глина тут виступає як медіум, що чинить опір і має власну темпоральність (додаток 21). Відмовляючись від іронічної дистанції, Gorn актуалізують етичний вимір взаємодії з речовиною, у цій логіці матеріал «говорить» не як метафора, а як автономна сутність. Відтак, споживання мистецького об'єкта трансформується: акцент зміщується з візуального володіння образом на тактильне співбуття з річчю. До того ж, такий зсув стає формою терапевтичного уповільнення, що є прямою реакцією на акселерацію сучасної культури [54, с. 38–40]. Тобто із посиленням онтологічного статусу матеріалу, паралельно відбувається ревізія категорії часу та історії як невіддільного контексту твору.

Метамодерна темпоральність артикулює відмову від лінійності прогресу, що була властива модерністській ідеології, одночасно здійснюючи деконструкцію постмодерного тезису про «кінець історії». Натомість, цей режим конститується логікою горизонтальної спадковості й реприсвоєння (re-appropriation): культурний архів функціонує як відкрита семіотична база, де твори минулого перебувають у стані динамічної змінності і доступні для подальшої перезапису [44, с. 18–22]. Художники вступають у діалог з культурним архівом, використовуючи його як матеріал для перезавантаження змісту через зміну суб'єктності. Таким чином, формується ситуація переміщення форми, коли класичний образ умовно зберігає імперську чи канонічну композицію, проте його носій отримує іншу політичну, культурну й естетичну валентність.

Хрестоматійним прикладом, що ілюструє цей механізм реприсвоєння, є полотно Kehinde Wiley «Napoleon Leading the Army over the Alps» (2005) [див.: 156]. Використовуючи композиційну схему Жака-Луї Давіда, художник здійснює заміщення суб'єктності — фігура імператора трансформується у тіло афроамериканського чоловіка в сучасному спортивному вбранні (додаток 22). Слід зазначити, що цей жест являє собою повноцінну актуалізацію імперської пози: форма не руйнується, але її новий носій надає їй етичної ваги та підриває білий європейський канон, іманентно вбудований у логіку музейного споживання. Така перспектива структурно пов'язана з фрагментацією історичної пам'яті, що зумовлена вже згаданою акселерацією цифрового обміну, алгоритмічною серіалізацією образів і функціонуванням архіву за логікою бази даних [108, с. 55–58]. Саме тому історичні візуальні коди зараз циркулюють як елементи «Pinterest-культури», тобто як гнучкі модулі миттєвого присвоєння й перекодування.

У цій логіці флюїдного контексту та реприсвоєння завершальний вимір метамодерної чутливості стосується співвідношення концепту й афекту, які функціонують як одні з найбільш комодифікованих параметрів культурного досвіду. Саме на цьому рівні постає парадоксальне питання: яким чином можлива артикуляція щирості як афективного переживання в умовах структурно заданих режимів постановочності та симуляції? Якщо постмодерн вичерпав можливості критики, деконструюючи саму можливість віри в автентичність [90, с. 12], то метамодерн пропонує альтернативну стратегію, яка полягає у свідомому прийнятті штучності як необхідної умови для виникнення нової щирості [92, с. 198–200]. Відтак для опису цього діалектичного зсуву виявляється недостатньою суто соціологічна чи естетична критика. Доцільно залучити психоаналітичну рамку, яка дозволяє показати, яким чином ідеологія продовжує діяти тоді, коли суб'єкт «знає правду» про її механізми.

Власне, у цьому контексті особливо продуктивною постає концепція

фетишистського заперечення (*fetishist disavowal*), запропонована Славоєм Жижеком [161, с. 45–48]. Формула «Я добре знаю, але все ж таки...» (*Je sais bien, mais quand même...*) описує не лише клінічний механізм, а й певну етичну конфігурацію суб'єкта в режимі гіперспоживання [106, с. 9–12]: ідеологічна структура організує очікування так, що від індивіда вимагається збереження афективної здатності навіть ціною вольового ігнорування власного знання. Таким чином, суб'єкт усвідомлює сконструйований характер образу, проте здійснює вольовий жест згоди «вірити» у переживану емоцію, яка виникає в межах цієї прозоро усвідомленої конструкції.

Показовою ілюстрацією цього механізму в художньому полі виступає інсталяція Олафура Еліассона «*The Weather Project*» (Tate Modern, 2003) [68, с. 30–35]. Робота функціонує як демонстративно штучна конструкція: глядач бачить туман, металеві ферми, технічне світло та дзеркальну стелю, тобто має безпосередній доступ до умов «обману» (додаток 23). Водночас, зал заповнюється поведінковими сценаріями, що нагадують реакцію на «справжнє» сонце: люди лягають на підлогу, завмирають у спогляданні та фіксують досвід фотографіями [40, с. 220]. У термінах фетишистського заперечення ця ситуація демонструє специфічний розподіл між знанням і вірою: глядач знає про технічну сконструйованість «неба», але поводить ся так, ніби має справу з автентичним досвідом світла та спільної присутності. І все ж, інсталяція організує простір, у якому раціональне розуміння штучності й афективне залучення не скасовують одне одного, а співіснують як два рівні однієї й тієї самої події.

Саме ця одночасність усвідомлення й добровільної віри наближає «*The Weather Project*» до метамодерної осциляції: естетичний досвід тут структуровано так, що суб'єкт зберігає критичну рефлексію щодо умов показу, але все ж ухвалює рішення «дозволити собі» піднесення, спільність і майже контемплативну щирість. Як на мене, цей механізм є прямим втіленням

«подвійної рамки» (double frame), у межах якої фіктивність не заперечується, а іманентно включається в переживання, стаючи умовою для виникнення нового типу автентичності. У цій логіці метамодерна щирість перестає асоціюватися з наївністю, трансформуючись у свідомий етичний жест, спрямований на протидію знеціненню через відновлення афективного резонансу [155, с. 192]. Звісно, що зазначена тенденція екстраполюється і на цифровий простір, де перформативність онлайн-ідентичності — як наслідок алгоритмічної фрагментації та серіалізації себе як контенту — створює передумови для феномену «постіронічної щирості». Цифровий суб'єкт, ділячись особистими станами через дистанційовану форму мемів чи жартівливих наративів, використовує симуляцію як захисний механізм, що легітимізує прояв справжнього емоційного змісту в середовищі тотальної іронії [93; 140, с. 30–32].

Більше того, дія «подвійної рамки» виходить за межі художніх практик та онлайн, структурно інтегруючись у повсякденні режими споживання й тим самим позначаючи системний зсув у сучасній культурі. Показовою в цьому контексті є концепція Славоя Жижека про «каву без кофеїну»: сучасний капіталізм пропонує продукти, позбавлені їхньої «злоякісної» субстанції (пиво без алкоголю, вершки без жиру, солодке без цукру), що дає змогу суб'єктові підтримувати форму насолоди без зустрічі з травматичним ядром реального [162, с. 10–12]. У контексті нашого дослідження споживання симулятивних продуктів — таких як безалкогольні вина чи рослинні аналоги м'ясної продукції — функціонує як наочна ілюстрація метамодерного етичного компромісу. Тут «подвійна рамка» працює як інструмент узгодження етичного концепту (відмова від насильства над тваринами, увага до здоров'я) з тілесним афектом (задоволення від смаку, підтримання усталених соціальних практик) [132, с. 80–82]. Суб'єкт добре усвідомлює, що має справу з технологічно сконструйованим заміником (або, як кажуть в народі, з симулякром), проте свідомо входить у цю ігрову рамку, приймаючи смакову та візуальну імітацію за

«достатньо справжнє» задля збереження культурного ритуалу чи звичної соціальної конфігурації.

Зрештою, у виборі вегетаріанця або людини, що обирає тверезість, прослідковується не стільки самообман, скільки здатність утримувати етичні принципи без відмови від сенсорного задоволення. Парадоксальність полягає у тому, що штучність об'єкта стає гарантом щирості наміру: конструкція не скасовує реальність, а робить її придатною для відповідального проживання [див.: 23, 25]. У підсумку, метамодерна чутливість артикулюється як всеохопна стратегія адаптації в умовах гіперспоживання, де здатність суб'єкта осцилювати між знанням про симулякри та вірою у власні відчуття стає єдиним можливим способом збереження цілісності досвіду — як у просторі високого мистецтва, так і в рутині повсякденного життя [82, с. 35].

У відносно безпечних ліберально-капіталістичних контекстах ця стратегія розгортається переважно в межах варіативності стилів споживання: етичні, екологічні чи тілесні дилеми «перекладаються» у мову мікробиборів — від типу молока для кави до форматів турботи про власне тіло й медійну дієту. Однак, з іншого боку, таке функціонування метамодерної конфігурації можливе лише за умови неартикульованої захисної дистанції — презумпції базової безпеки та стабільності інфраструктури. Відтак постає ключове для цього дослідження питання: як функціонує ця система «подвійної рамки», коли вона виходить за межі захищеного середовища й стикається з прямою екзистенційною загрозою [100, с. 105–120]?

### **3.2. Український контекст: пошук «світла» в умовах війни**

Переходячи до аналізу українського воєнного контексту, ми фіксуємо, що метамодерна стратегія не анулюється, а зазнає радикальної структурної трансгресії, породжуючи феномен, який можна визначити як симуляцію вищого порядку [див.: 6]. Якщо у мирних, стабільних соціокультурних системах

описаний вище механізм «подвійної рамки» функціонував як етичний компроміс — дозволяючи суб'єкту споживати форму без контакту з її травматичним ядром — то в умовах війни цей механізм змінює свій онтологічний статус. Власне, споживчі практики перестають бути базовим принципом організації ідентичності, трансформуючись у захисний периметр повсякденності: вони стають інструментом перформативного утримання нормальності в умовах розпаду символічного порядку [20, с. 138].

Така зміна стає особливо показовою, якщо розглядати її через мікропрактики рутинного споживання, які в цьому контексті доцільно трактувати не як побутові епізоди, а як онтологічні маркери. Скажімо, практика замовлення кави на рослинному молоці у закладі, що працює від генератора після ракетного обстрілу, може слугувати емпіричним кейсом такої конфігурації. Формально зберігається семіотична оболонка мирного часу (варіативність вибору, етичний жест відмови від тваринного продукту, естетика сервісу), однак смислове навантаження цієї сцени зазнає інверсії. Власне, кава на рослинному молоці тут виконує функцію симулякру безпеки [129, с. 45]. Сам акт специфікації замовлення (тип молока, температура, додаткові інгредієнти) в умовах, коли базові параметри виживання — електрика, тепло, фізична цілісність — перебувають поза контролем, стає способом тимчасового конструювання суб'єктності. Як на мене, йдеться про спробу накласти структуру довоєнного габітусу на реальність катастрофи, відтворити форму «нормального дня» в умовах системної ненормальності [73, с. 50–52].

Інакше кажучи, симулятивним елементом постає вже не стільки сам споживчий продукт, скільки презумпція безперервності життя, яку уособлює простір кав'ярні як тимчасово стабілізована зона — своєрідний «дім», до якого може повернутися турист у бауманівському розумінні [3, с. 80-90]. Метамодекна щирість проявляється тут не у наївній вірі в безпеку, а в афективній прив'язаності до ритуалу, що підтримує мінімальне відчуття цілісності «я».

Суб'єкт чітко усвідомлює хиткість ситуації (зовнішня рамка воєнної загрози), але здійснює вольове зусилля підтримувати внутрішню рамку ритуалу, приймаючи цю сцену як тимчасово «нормальну». Власне, рутинне споживання в такій конфігурації набуває статусу екзистенційної опори, а не лише елементу стилю життя. У цій логіці конструйованою, штучною та симулятивною стає сама презумпція безперервності життя, яку уособлює кав'ярня, тоді як метамодерна щирість проступає не в наївності, а у відчайдушній афективній прив'язаності до ритуалу.

Водночас, така логіка свідомого «конструювання прихистку» переноситься з побутової сфери у простір мистецької рефлексії, де знаходить візуальне втілення в інсталяції Дар'ї Молокоєдової «Халабуда» [див. 21]. Об'єкт, змонтований із гуманітарного одягу та підручних матеріалів, функціонує як модель тимчасового дому, зібраного посеред радикального руйнування (додаток 24). Інсталяція не стільки репрезентує воєнну реальність, скільки моделює афективну структуру перебування в ній: показує, як суб'єкт вибудовує умовну внутрішню межу з фрагментів побуту (одяг, ковдри), щоб хоча б частково відокремити власний простір від тотальності зовнішньої загрози [31, с. 4]. Умовна «ненадійність» текстильної конструкції тут принципова: вона експлікує розрив між фактичною вразливістю та необхідністю підтримувати мінімальний символічний порядок [9, с. 300].

Втім, слід розуміти, що цей символічний прихисток є лише тимчасовою конструкцією. Локальні ритуали забезпечують амортизацію афекту, але не можуть зупинити ерозію реальності. Справа в тому, що матриця повсякденності, сформована в межах ліберально-капіталістичних режимів споживання, виявляється структурно нерелевантною для умов війни, а її тимчасове відтворення через знайомі практики не усуває онтологічного розриву [26, с. 150]. Інакше кажучи, суб'єкт усвідомлює кінцевість власних ресурсів виживання, тож ситуація виходить за межі індивідуальної психологічної

компенсації та потребує розголосу. Відтак, проблема переходить у площину необхідності зовнішньої інституційної та медійної артикуляції. До того ж, тут постає потреба трансцендувати приватний травматичний досвід у публічний простір, що спричиняє колізію між гіперреальністю травми та режимом гіперспоживання зображення [2, с. 30–32].

Таким чином, український опір розгортається у межах «інфраструктурного захоплення» (infrastructure hijacking): механізми, спроектовані для алгоритмічного утримання уваги споживача та продажу лайфстайлу (Instagram, TikTok, світовий арт-ринок), переприсвоюються як канали екзистенційного свідчення [163, с. 15]. У цій конфігурації «економіка уваги» задає додатковий рівень тиску: травматичний досвід ризикує бути комодифікованим як специфічний товар жанру trauma porn для західного глядача-споживача, що закріплює трагедію в рамках серіалізації та естетичної нормалізації [16, с. 80–82]. Йдеться про такий режим циркуляції, за якого чужий біль структурується як медійний контент: досвід насильства подається у вигляді коротких, формально подібних фрагментів, оптимізованих під алгоритмічну селекцію та утримання перегляду. Власне, український митець опиняється між двома видами тиску: з одного боку, діє етичний імператив свідчити про досвід насильства, з іншого — відповідальність за збереження статусу цього свідчення як реального та щирого.

У зв'язку з цим, як відповідь на загрозу комодифікації болю в українському мистецтві поступово формуються практики, які радикалізують метамодерні інтенції й шукають способи говорити про травму як про тривалий, втілений досвід. Це, своєю чергою, вимагає специфічної дослідницької оптики, здатної фіксувати художні стратегії, що працюють із травмою як з екзистенційним процесом, а не з набором зображень. Йдеться про ситуативні, часто інтуїтивні практики, які постають як реакція на структурну обмеженість прямої репрезентації насильства й задають інший режим роботи. Хоч

первинний контакт глядача з такими творами у більшості випадків відбувається через екран, внутрішня структура цих практик орієнтована на виміри досвіду, які виходять за межі цифрової серіалізації та апелюють до процесів дотику, тривалості та спільної присутності. Надалі пропоную розглянути детальніше.

Послідовний аналіз вимагає розпочати з матеріального виміру, оскільки саме він задає базовий рівень відновлення цілісності досвіду після екзистенційного розпаду. Якщо у підрозділі 3.1 матеріал уже окреслювався як відносно автономний об'єкт (у перспективі спекулятивного реалізму, що протистоїть акселерації й відновлює тактильний вимір сприйняття), то у воєнному контексті він набуває іншого статусу й перетворюється на носія вітальності — такого, у якому запускаються й підтримуються процеси біологічного відновлення [37, с. 10]. Отже, постає завдання подолати подвійну пасивність матерії: по-перше, матеріал має вийти з логіки товару (як відчуженої форми, що підлягає комодифікації); по-друге, необхідно подолати фіксацію на статусі руїни (що функціонує як меморіал небуття й архітектурно закріплюють фінальність знищення). За таких умов матеріал доцільно розглядати як агента регенеративних процесів — суб'єкта, через який артикулюється вітальний імператив у відповідь на фізичне руйнування.

Показовим тут є проєкт Олі Штейн [див.: 29], реалізований в Одеському художньому музеї: художниця використовує ґрунт із вирви від влучання ракети як основу для контрольованого біологічного процесу (додаток 25), у якому триває ріст грибниці та розгортається органічна трансформація [див. 28]. Введення біологічних агентів перетворює матеріал на процесуальний ресурс, у якому фіксується не лише факт насильства, а й динаміка регенерації, нового життя. Архітектурний простір музею в такій конфігурації прочитується як «тіло культури», здатне до загоєння. Саме тут формується те, що можна окреслити як темпоральний суверенітет суб'єкта: глядач залучається до процесу, який триває незалежно від зовнішнього хаосу та підтверджує дію біологічного імперативу

життя. Таким чином задаючи тривалість природних циклів як противагу алгоритмічній миттєвості медійної серіалізації й травматичній акселерації.

Наступний крок аналізу стосується того, як у воєнному контексті в ці самі режими виявляється включеним людське тіло. З огляду на це, доцільно застосувати перспективу акторно-мережевої теорії Бруно Латура, у межах якої тіло розглядається не як ізольований об'єкт конструювання цифрової ідентичності, а як конфігурація взаємопов'язаних людських і не-людських агентів [99, с. 45–48]. Так, у ситуації структурної загрози змінюється сам режим тілесного досвіду: корпус втрачає статус самодостатньої «одиниці» й описується як проникна межа та простір обміну. Тут внутрішнє й зовнішнє (суб'єкт і ґрунт, шкіра й ландшафт) взаємно впливають одне на одного, де ґрунт чи екосистема набувають статусу повноправного актора (actor) у процесі екзистенційного опору [85, с. 55]. Відтак, стратегією виживання стає поглиблена вкоріненість у території: фізична близькість до землі та включеність в екосистемні зв'язки формують альтернативний режим стійкості, оскільки не-людські елементи забезпечують необхідну темпоральну та матеріальну опору [98, с. 50].

Такий онтологічний зсув фіксується, зокрема, у практиці Олі Єрмеєвої, у циклах робіт, де людська фігура зображена у стані взаємного переплетення з ґрунтом, деревами, корінням [див. 12]. Візуальні мотиви моделюють стан, у якому можливість тривати пов'язана з радикальною вкоріненістю. Тіло тут набуває властивостей розгалуженої системи й виконує роль посередника між людським часом і тривалістю природних процесів (додаток 26). Через таку конфігурацію артикулюється довгий часовий горизонт природи, що опонує прискореному, травматичному часу військової агресії. З огляду на це, тіло концептуалізується як територія, яка чинить опір відчуженню: формується зона тілесного суверенітету, у межах якої невідчужуваною опорою стає біологічний зв'язок із землею. Мистецька практика, відповідно, описує не лише стан

вразливості, а й структуру активного екзистенційного опору, у якому життєві імперативи екосистеми використовуються як контр-ресурс щодо політики знищення.

Ідучи далі, кульмінаційний вимір українського метамодерного досвіду можна окреслити на рівні спільної дії та партисипативних практик. У цьому контексті мистецтво функціонує як інституалізація простору для формування соціальних зв'язків і колективної суб'єктності, тоді як виробництво об'єктів виступає елементом ширшого процесу спільної роботи [40, с. 250]. Показовим емпіричним кейсом є діяльність колективу «Прикарпатського театру», який об'єднує учасників задля створення макетів власних домівок [див. 22]. Такий процес доцільно описувати як практику політичної онтології: через моторну працю рук і спільну дію формується мова колективного переживання, що не потребує прямої вербалізації, а простір «дому» реконструюється як умова подальшого артикулювання спільної волі (додаток 27).

Для теоретичного опису такого явища звернімося до Славоя Жижека щодо матеріальності віри. У його інтерпретації віра постає не як внутрішній стан, що передує дії, а як ефект ритуалу: суб'єкт починає вірити, оскільки повторює певну матеріальну практику [160, с. 30-40]. Ба більше, у воєнному контексті ця теза набуває особливої екзистенційної ваги. Спільні дії — плетіння сіток, будування макетів, волонтерські події — функціонують як перформативні механізми генерації віри у майбутнє, а не як результат уже сформованої впевненості в перемозі [95, с. 20–30]. У цій логіці мистецька практика в «Прикарпатському театрі» може бути витлумачена як матеріальний ритуал: колективне збирання моделі дому формує горизонт його можливої реальної відбудови. Таким чином, спільна мануальна праця та ширші ритуально повторювані дії виходять за межі соціальної солідарності, конституюючись як технологія онтологічного зшивання (*ontological suturing*) [139, с. 286]. У цьому контексті зшивання працює через горизонтальні, ризоматичні зв'язки [63, с. 12],

які є анти-фрагментаційним імперативом: вони відновлюють соціальну цілісність і відчуття співприсутності, що є необхідною умовою для формування нової форми віри та можливості жити далі.

Саме така оптика робить можливим висновок про специфіку українського метамодерного досвіду. По суті, він функціонує як онтологічна структура виживання — режим, що дозволяє колективній суб'єктності утримувати цілісність досвіду в умовах системної кризи. У цій логіці, метамодерн є стратегією для співіснування жахливого досвіду та цілющих практик. Отже, ця позиція не продукує ані структурної стабільності, ані гносеологічної ясності, проте забезпечує можливість діяти так, ніби майбутнє все ще можливе. Український метамодерн, відтак, конституюється як колективний простір, де щоденна діяльність формує «пакт уявної перемоги». Інакше кажучи, прослідковується вольове зусилля діяти з презумпцією неминучості відбудови й перемоги, попри всю травматичність наявного досвіду. Власне, жест віри, укорінений у колективній солідарності та матеріальності ритуалу, і постає тим «магічним світлом» (як афективна інтенсивність спільної дії), яке дозволяє витримати присутність у «чорній прірві». Врешті-решт, цей режим генерації надії безпосередньо формує теоретичні й емпіричні параметри для аналізу постсекулярного імпульсу, запропонованого у наступному підрозділі [100, с. 147].

### **3.3. Ре-енчантмент як технологія надії**

Окреслений у попередньому підрозділі режим генерації надії слід інтерпретувати як симптом фундаментального зсуву — входження культури у стан постсекулярності. Важливо відмітити, що цей стан розглядається не як релігійний ренесанс чи повернення до архаїки, а як вимушена функціональна адаптація. Вона стає необхідною в той момент, коли секулярна картина світу — з її ставкою на раціональне планування, лінійний прогрес та інституційну

стабільність — виявляє свою структурну неспроможність гарантувати онтологічну безпеку [149, с. 25]. Саме цей системний дефіцит і породжує постсекулярний імпульс — прагнення віднайти нові точки опори там, де логіка безсила. Відтак, афективна інтенсивність, яку ми метафорично означили як «магічне світло», на теоретичному рівні маркує процес ре-енчантменту (re-enchantment) — повторного зачарування світу [129, с. 10–12].

Актуалізацію магічного мислення та запиту на онтологічну стійкість у першій чверті XXI століття доцільно інтерпретувати як системну реакцію на кризу темпоральності в умовах пізнього капіталізму [70, с. 16]. Ця криза зумовлена конвергенцією гіпероб'єктів (Тімоті Мортон) — явищ, що володіють такою просторово-часовою в'язкістю та масштабом (кліматична катастрофа, глобальні пандемії, перманентні війни), що когнітивно перевантажують індивіда та структурно руйнують лінійну логіку прогресу [118, с. 25–30]. У зіткненні з цією перманентністю гіпероб'єкта суб'єкт втрачає здатність мислити майбутнє як прозорий простір раціонального планування. Відтак, горизонт подій стає непрозорим, загрозливим і принципово нефіналізованим, що вимагає онтологічної компенсації через звернення до позараціональних механізмів.

Передумови цього зсуву формувалися поетапно. По-перше, досвід пандемії з її локдаунами, обмеженням мобільності та раптовим оголенням біологічної вразливості тіл продемонстрував крихкість тих інфраструктур, які раніше сприймалися як samozрозумілий фон — медицини, логістики, праці, взаємної присутності [82, с. 40]. По-друге, прискорення технологічних змін і пов'язані з ним цифрові перетворення створили режим постійної онлайнної залученості, у якому суб'єкт одночасно перебуває в надлишку інформації й у дефіциті орієнтирів [45, с. 10]: алгоритмічні стрічки, ринки уваги та економіка даних фрагментують досвід на короткі епізоди з високим афективним навантаженням і низькою здатністю до інтеграції у тривалу біографію [162, с. 55–58]. По-третє, кліматичні катастрофи й політичні зсуви, включно з війнами

та кризами демократій, підірвали довіру до стабільності інституцій і до уявлення про майбутнє як лінійну траєкторію прогресу. У сумі ці фактори окреслюють ситуацію, де надлишок товарів, сервісів, зображень і можливостей поєднується з дефіцитом смислу, довіри та відчуття спільного горизонту. Культура споживання підтримує майже безперервний потік речей і образів, які обіцяють комфорт, самореалізацію й «власний шлях», водночас закріплюючи досвід фрагментованості та тимчасовості: великі наративи, що колись структурували уявлення про історію та прогрес, розсипаються на множину приватних «бульбашок» досвіду, а правда постає як поле конкуруючих версій [3, с. 110–115]. Як наслідок, формується гостра функціональна потреба у відновленні онтологічної зв'язності світу через звернення до позараціональних механізмів.

За таких умов український досвід повномасштабної війни лише радикалізує цей глобальний процес, переводячи його в регістр граничного досвіду. Коли раціональні стратегії планування втрачають ефективність перед обличчям абсурдності насильства, суб'єкт вдається до символічного мапінгу реальності, шукаючи опертя в категоріях, що виходять за межі секулярної логіки. Більше того, соціологічні дані про зростання суб'єктивної релігійності українців після 2022 року (за даними опитувань, 29% українців відзначили зростання власної релігійності [див.: 8]) доцільно тлумачити не як просте повернення до інституційної релігії, а як пробудження постсекулярного імпульсу — запиту на смисл, здатний утримувати світ «зібраним» в умовах руйнування [147, с. 22]. Війна, знищуючи матеріальні структури, парадоксальним чином візуалізує невидимі інфраструктури співприсутності — духовні та афективні зв'язки, які не дають суб'єктові розпастися наодинці з травмою. Водночас, український досвід повномасштабної війни не лише радикалізує цей глобальний процес, а й трансформує його функціонально. Якщо в умовних межах «глобального заходу» ре-енчантмент часто постає як

культурний вибір чи споживча ніша (як реакція на дефіцит смислу в умовах надлишку товарів), то в Україні він стає екзистенційною необхідністю. Це не просто прагнення до чудесного, а функція утримання суб'єктності та колективної цілісності перед обличчям безпосереднього руйнування матеріального та соціального світу. Таким чином, віра переходить із режиму естетичного чи психотерапевтичного додатку до статусу онтологічного імперативу.

Окрім того, можна відзначити, що формуються специфічні інструменти афективної стабілізації, які виконують роль матеріальних якорів віри. Їх можна описати як повсякденні технології ре-енчантменту, що переводять абстрактне відчуття довіри до світу у керований набір жестів, об'єктів і мікроритуалів [20, с. 142]. Такі інструменти задають режим взаємодії з травматичною реальністю: вони кодифікують дозволені способи переживання страху, провини й надії, упорядковують ритм очікування, вписують окремого суб'єкта у ширшу конфігурацію «ми». У цьому полі стає зрозумілою поява феномену «нових оберегів» в окопах, зокрема дитячих малюнків, що зберігаються поруч із раціями чи аптечками (додаток 28): значущість цих зображень визначається передусім їхньою здатністю підтримувати відчуття життєвості, тоді як естетичний вимір відступає на другий план. Аналогічно, можна навести приклад з іншого поля - унікальна циркуляція згенерованих штучним інтелектом текстів молитов (додаток 29) у локальних чатах чи спільнотах (що розвилася після доступності ШІ) [107, с. 50]. Що таким чином демонструє, як сакральний статус поступово прив'язується до спроможності організувати спільний афект, структурувати тривогу й консолідувати спільноту — замість фіксації на його походженні. У підсумку віра дедалі менше організується довкола єдиного канону й дедалі більше — довкола множини повторюваних практик, які забезпечують мінімальну онтологічну опору.

У цій площині формується феномен DIY-духовності (Do-It-Yourself

spirituality) — режиму віри, що функціонує за логікою бріколажу. Суб'єкт не успадковує цілісний догматичний корпус, а конструює індивідуальну систему орієнтирів, синтезуючи фрагменти традиційних релігій, мотиви езотерики, психотерапевтичні наративи та елементи попкультури [129, с. 80–85]. Будь-який елемент — від ритуальної практики до науково-фантастичного образу — може стати складовою особистого *sacrum* за умови його включення в досвід значущої події [19, с. 136].

Однак, оскільки базовою рамкою сучасного досвіду залишається ринок, цей постсекулярний запит майже миттєво підлягає комодифікації. У цій площині комерціалізація атрибутів ритуальності — книжки-інструкції з «маніфестації реальності», маркетплейси з езотеричними наборами, кристалами й «інструментами намірів» — реалізує симулятивний модус ре-енчантменту [20, с. 145]. Ринок трансформує духовний запит на асортимент товарних форм, у яких об'єкт функціонує як диференційний знак у термінах Жана Бодріяра: володіння «правильним» артефактом сигналізує про включеність до певної культурної матриці (наприклад, «усвідомленого» споживання) й відмежовує від «профанної» маси [36, с. 140]. Більш того, механізм дії цієї «товарної магії» можна глибше описати через концепт інтерпасивності, розроблений Робертом Пфаллером та Славоем Жижеком [132, с. 45–48]. Споживач купує ритуальний предмет не лише як декор, а як автономного агента, якому делегується функція віри. Об'єкт «вірить», «працює» й «відчуває» замість суб'єкта, звільняючи останнього для участі в інтенсивних економічних та соціальних режимах [159, с. 110]. Ритуал стає формою афективного аутсорсингу й інструментом економії психічної енергії: у рамках когнітивного капіталізму віра екстеріоризується, переноситься на матеріальний (або цифровий) носій, що дозволяє суб'єкту залишатися функціональним у профанному світі.

У цій конфігурації відбувається специфічна інверсія: сакралізується сама система споживання. Якщо раніше релігійний культ санкціонував окремі

об'єкти, то тепер ринковий обмін наділяє досвід статусом реальності. Здатність системи конвертувати будь-який, навіть інтимний екзистенційний запит у відчужувану товарну форму починає сприйматися як прояв її квазі-божественної влади впорядковувати хаос. Магазин езотерики чи алгоритмічна стрічка стають новими «місцями сили», де через акт споживання відбувається прилучення до символічного порядку, а сам товар виконує функцію своєрідного таїнства, що поєднує суб'єкта з Великим Іншим ринку. При цьому комерційна оболонка показова не лише як ознака профанації, а й як симптом: масова культура фіксує легітимність прагнення до чудесного та інституціоналізує його у формі стандартизованих пакетів. Придбання езотеричного об'єкта починає виконувати функцію семіотичного мандата на духовне переживання: матеріальний носій легітимізує претензію на контакт із трансцендентним, перетворюючи розмиту віру на відчутний, соціально конвертований актив (додаток 30).

Паралельно, постсекулярний імпульс реалізується через ще одне масове явище - колективну імаджинацію. Глобальні фентезійні наративи (кіновсесвіти Marvel, світи Дж. Р. Р. Толкіна, «Зоряні війни» чи «Гаррі Поттер») давно вийшли за межі індустрії розваг, функціонуючи як *fiction-based religion* [58, с. 25]. Відтак вигадані наративи надають суб'єктам моральні мапи для навігації в кризовій реальності, де традиційні ідеології втратили переконливість. Покоління, що соціалізувалося в умовах розчарування в політичних утопіях та інституціях, використовує моделі Гогвортсу, Середзем'я чи Галактичної Республіки як структуровані моральні поля, де добро не зникає в іронії, а солідарність має онтологічну вагу. Ідучи далі, фанатські практики — від косплей-фестивалів (додаток 31) до написання фанфіків — слід розглядати не як ескапізм, а як партиципативну міфотворчість [20, с. 146]. Інакше кажучи, залучення до вигаданого стає онтологічною практикою: колективна гра в уявній світі тренує афективний апарат («м'яз зачарування»), відновлюючи здатність

суб'єкта до віри та емпатії, яка була атрофована роками постмодерного цинізму [91, с. 22].

На мою думку, ця міфотворчість здійснюється не лише «знизу» у фанатських спільнотах, а й структурно запроваджується цифровими платформами, однак спів-автором міфу постає алгоритм. Те, що Маслов описує як партиципативну міфотворчість, у платформеному середовищі набуває інфраструктурного виміру: рекомендаційні системи не просто фільтрують контент, а здійснюють активне управління нарративним обігом. Вони задають ієрархію видимості, детермінують, які нарративи отримують право на тривалу циркуляцію, а які маргіналізуються в інформаційному шумі. Відтак, алгоритм функціонує як інстанція, що верифікує «життєздатність» міфу. Більше того, на рівні повсякденного досвіду ця алгоритмічно модульована міфологія закріплюється через рутинні повторювані жести, які можна означити як алгоритмічну ритуальність: технічна інфраструктура платформ організує день через цикли гортання стрічки, перевірки сповіщень, оновлення сторінки [48, с. 60–62]. Механічна репетитивність цих жестів виконує функцію темпорального зшивання: в умовах розпаду часу на дискретні моменти шоку ритмічні взаємодії з інтерфейсом створюють мінімальний досвід неперервності й контролю. Недаремно деякі дослідники цифрової культури порівнюють свайп із перебором молитовних чоток: кожна взаємодія з екраном функціонує як очікування відповіді або ж мінімального полегшення, що тепер адресоване не священикові, а рекомендаційній системі.

В українському контексті ця натренована здатність до імаджинації набуває ознак гіпервір'я (hyperstition) — концепту, запропонованого теоретиками кіберкультури (група CCRU, Нік Ланд) для опису фікцій, які роблять себе реальними через інтенсивність колективної віри та циркуляцію в культурних каналах [97, с. 38]. Український цифровий простір функціонує як інкубатор таких «оперативних фікцій»: запозичені з поп-культури коди («орки»,

«Мордор», «світло проти темряви») не просто метафорично описують ворога, а структурують саму реальність війни, задаючи їй міфологічний масштаб і мобілізуючий потенціал. Разом з тим, механізм демонструє, як масова культура перебирає на себе функції сакрального: вона перетравлює травматичні події, переводить їх у символічні фігури, а потім через ці ж форми повертає людям відчуття дієздатності. Подібну логіку можна простежити й у побутових мемах воєнного часу. У цьому вимірі мему можна розглядати як низову інфраструктуру гіпервір'я: вони працюють як оперативні фікції, що через багаторазове відтворення й афективне підкріплення поступово закріплюють певні сценарії майбутнього як правдоподібні й бажані [105, с. 142]. Так, повторювані образи «смішного» або приреченого ворога, фігури незламності чи повернення додому формують меметичні сценарії, у межах яких війна мислиться як процес, здатний завершитися перемогою. Підсумовуючи, глобальні фентезійні наративи та низові практики гіпервір'я, таким чином, репрезентують сучасний режим мистецької рефлексії, де естетична форма не лише відображає травму, а й активно бере участь у міфотворчості, забезпечуючи онтологічне зшивання досвіду.

Власне, саме синтез ре-енчантменту, споживчих практик та такої мистецької рефлексії укорінює в українському контексті специфічний режим колективної суб'єктності. Він спрямований на вольове утримання символічного горизонту майбутнього всупереч емпіричній реальності руйнування і може бути описаний через категорію радикальної надії (*radical hope*) Джонатана Ліра [100, с. 123]. Йдеться про надію, що не зводиться до пасивного очікування кращого, а функціонує як онтологічний імператив: вона орієнтована на майбутнє благо, яке ще не має чіткої форми, але постулюється як необхідна умова продовження культурного існування. З цієї перспективи сучасний ре-енчантмент трансформується з ескапістської стратегії у технологію онтологічного зшивання: зіткнувшись із ситуацією, де воєнна травма та ринкова логіка

синхронно фрагментують досвід, колективний суб'єкт відновлює цілісність тканини реальності через горизонтальні, ризоматичні зв'язки [63, с. 22]. У цьому режимі ключовими категоріями стають довіра та співприсутність, а партиципаторність (описана раніше в підрозділі 3.2) — фундаментальним принципом організації досвіду. Відтак, смисли не циркулюють як готовий «контент» для пасивного споживання, а виробляються в процесі спільної дії, що закріплюється імаджинативним протоколом: повторювані жести уяви, що синхронізують внутрішні світи множини індивідів, формують спільне поле досвіду, що можна співвіднести з новою формою віри.

У підсумку магію XXI століття доцільно інтерпретувати як механізм онтологічного ремонту: вона залучає ті самі інфраструктури, які вибудувала культура споживання — платформи, бренди, візуальні естетики, — але перепризначає їх на підтримання зв'язків, ритмів і довготривалих зобов'язань. Тож, можна говорити про незавершеність проєкту пізнього капіталізму: навіть у його найінтенсивніших режимах суб'єкти продовжують генерувати віру, будувати локальні форми сакрального та випробовувати нові формати онтологічної солідарності (зокрема, в діджиталізованому середовищі) [147, с. 100–102]. Остаточна конфігурація цієї віри не є заданою зазделегідь і щоразу розігрується на рівні практик: у тому, до яких знаків ми прислухаємося, які ритуали підтримуємо і в якому світі — алгоритмічно організованому, спільнотному, традиційному чи гібридному — погоджуємося продовжувати жити.

## Висновки

Узагальнюючи результати проведеного дослідження, можна сказати, що проблематика сучасного мистецтва, розглянута крізь призму культури споживання, виходить далеко за межі мистецтвознавчого дискурсу.

На вихідному рівні аналіз показав, що в умовах тотальної комодифікації відбулася катастрофічна інфляція категорії Нового: під тиском ринкового імперативу художній жест підпорядкувався логіці «мінімальної відмінності» (у термінах Ж. Бодріяра). Для класифікації цього процесу в роботі було виведено систему вимірів — матеріального, медіального, часового, контекстуального, концептуального та афективного, — яка демонструє, як саме ця відмінність функціонує на семіотичному рівні. Зокрема, було встановлено, що новизна тепер продукується не через радикальний розрив, а через варіативну рекомбінацію цих параметрів: зміна матеріалу за збереження форми, зміщення інституційного контексту або маніпуляція часовими режимами сприйняття стають достатніми умовами для легітимації твору як «нового». Таким чином, повтор перестає бути ознакою вторинності, а стає базовим механізмом організації художнього досвіду, де афективний вимір виконує роль фінального фільтра значущості. Як наслідок, такий процес семіотичного виснаження призвів до того, що культура почала продукувати не смисли, а знаки, позбавлені референції до реальності, а суб'єкт споживання, опинившись у цьому дзеркальному лабіринті, втратив здатність розрізняти справжню потребу від нав'язаного бажання, що стало першим етапом розпаду його внутрішньої цілісності.

Водночас, розвиток цієї тенденції у цифровому середовищі набуває загрозливих масштабів онтологічної фрагментації. Насамперед, перехід мистецтва на цифрові платформи радикально змінив темпоральну структуру існування: алгоритмічні медіа, діючи як агенти темпоральної дисперсії,

розщеплюють час на атомізовані кванти (скролінг, кліки), унеможливаючи тривалу концентрацію. Це призводить до ерозії наративної ідентичності: суб'єкт більше не сприймає життя як цілісну історію, а існує в режимі перманентного «тепер», фрагментуючи себе на окремі частинки досвіду (естетики) та репрезентації (меми). Більше того, дослідження доводить, що алгоритм виступає не лише медіатором, а ко-автором художнього процесу: в епоху нейрмереж творча суб'єктність розчиняється в автоматизованій генерації. Робота також обґрунтовує, що сама логіка функціонування цифрового мистецтва неминуче передбачає «піратство» та неліцензійне запозичення, перетворюючи практику художника на постійне оперування симулякрами. Таким чином, «смерть автора» набула буквального технічного виміру: людина залишається наодинці з відчуттям власної замінності в потоці контенту, що стає фінальним акордом епохи алгоритмічної урядовості.

Однак дослідження виявило, що людська психіка не капітулює перед цією тотальною відчуженістю, а виробляє складні компенсаторні механізми опору. Саме тут в роботі фіксується перехід до метамодерної структури почуттів, яка інтерпретується не як естетична примха, а як вітальна необхідність. Суб'єкт, виснажений цинізмом ринку та безкінечною іронією постмодерну, інтуїтивно прокладає шлях до «нової щирості». Цей рух, власне, характеризується стратегією «поінформованої наївності»: індивід зберігає повну когнітивну ясність щодо штучності та сконструйованості цифрових образів, але свідомо здійснює вольовий акт «вторинної віри» в них. Як наслідок, використовуючи психоаналітичну оптику (концепт фетишистського заперечення), було доведено, що така позиція дозволяє зберігати умовну психічну стабільність: знаючи про порожнечу симулякрів, людина все одно обирає шукати в них «знаки долі» чи «відповіді Всесвіту», оскільки її серце вимагає символічної опори, яку раціональний світ надати не здатен.

Граничної екзистенційної ваги та теоретичної глибини ці процеси

набувають в аналізі українського контексту війни. Саме тут, де культура споживання зіткнулася з реальністю фізичного знищення, відбулася радикальна трансформація всіх соціальних механізмів. У ході дослідження було обґрунтовано феномен «інфраструктурного переприсвоєння» (infrastructure hijacking): інструментарій, створений пізнім капіталізмом для розваг та відчуження (соціальні мережі, меми, брендинг), який українське суспільство трансформувало у знаряддя екзистенційного опору та солідарності. Споживчі практики — від ранкової кави під час блекауту до донатів через банківські додатки — втратили свій гедоністичний зміст і набули статусу ритуалів онтологічної безпеки. Таким чином, вони стали тими «швами», що фізично утримують тканину повсякденності від остаточного розпаду. Мистецтво ж у цій ситуації вийшло за межі репрезентації травми, ставши практикою «онтологічного зшивання»: через роботу з матеріальністю та спільну дію воно відновлює розірвані зв'язки буття, перетворюючи пасивне страждання на активну волю до життя.

Кульмінаційним висновком роботи є концептуалізація феномену ре-енчантменту як безальтернативної умови збереження людяності в епоху катастроф. Адже в ситуації зіткнення з «гіпероб'єктами» війни, коли раціональні горизонти планування колапсують, культура закономірно звертається до «радикальної надії» (Дж. Лір). Таке поняття в дослідженні трактується як активна перформативна практика: діяти так, ніби майбутнє є відкритим і світлим, всупереч усій емпіричній темряві сьогодення. Саме тут відбувається наукова легітимація того, що на рівні метафори ми називаємо «магією». По суті, це здатність людського духу генерувати символічний надлишок — віру, любов, ніжність і турботу — в умовах тотального матеріального дефіциту та загрози смерті. Важливо, що це не втеча в ілюзії, а технологія створення альтернативної гравітації, яка дозволяє спільноті не розпастися в ентропії насильства.

Виявлені закономірності окреслюють нові горизонти для розуміння функцій культури в кризових станах. Зокрема, перспективним вектором подальших розвідок є екстраполяція принципів «нової щирості» у площину архітектури та урбаністики. Ключовим викликом, який мене цікавить, тут постає збереження історичних слідів травми («шрамів міста») без їхньої музеєфікації. Цей процес маркує парадигмальний перехід від статичної меморіалізації до динамічної ревіталізації простору: руїна перестає бути об'єктом травматичної фіксації, трансформуючись у точку відліку нового вітального сценарію. Така оптика актуалізує архітектуру співучасті як дієвий механізм повернення простору до життя, а не його консервації.

Врешті-решт, фінальний синтез проведеного аналізу дозволяє стверджувати, що ми є свідками народження нової, постсекулярної форми віри. Її джерелом стає не трансцендентна вертикаль релігійних догм і не диктат ринкової ефективності, а горизонтальна іманентність — живий, пульсуючий простір співприсутності між людьми. Власне, саме віра, яка народжується у волонтерських хабах, у тиші бомбосховищ, у спільній творчості та взаємній підтримці, доводить, що проект Людяності залишається незавершеним і відкритим до переписання навіть у найтемніші часи. Таким чином, головним підсумком роботи є висновок про те, що культура, пройшовши крізь спокусу споживання та жах війни, повертається до своєї первинної, деміургічної функції. Відтак у світі, розібраному на фрагменти, людина виявляє в собі здатність творити диво власноруч: зшивати розірвану реальність нитками тієї самої сміливості й ніжності, без яких, як показало дослідження, психіка не витримує тиску порожнечі. Саме ці якості надають суверенну силу освітлювати навіть найтемніші історичні прірви й перетворювати уламки старого світу на основу для нової, спільної казки буття.

## СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т., Горкгаймер М. Діалектика Просвітництва. Філософські фрагменти / пер. з нім. І. Іващенко. Київ : Ніка-Центр, 2011. 288 с.
2. Батлер Дж. Фрейми війни. Чиї життя оплакують? / пер. з англ. Ю. Міщенко. Київ : Медуза, 2016. 280 с.
3. Бауман З. Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства / пер. з англ. І. Андрущенко. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 109 с.
4. Бауман З. Плинні часи: життя в добу непевности / пер. з англ. А. Марчинського. Київ : Критика, 2013. 176 с.
5. Беньямін В. Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності // Вибране / упоряд. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Львів : Літопис, 2002. С. 123–165.
6. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхуна. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
7. Веблен Т. Теорія дозвільного класу / пер. з англ. С. О. Васильченка. Київ : Літопис, 2017. 368 с.
8. Війна і Церква. Церковно-релігійна ситуація в Україні 2022–2023 рр. : інформ. матеріали / Центр Разумкова. Київ, 2023. URL: [https://razumkov.org.ua/images/2023/02/13/2022\\_Religiya\\_SITE.pdf](https://razumkov.org.ua/images/2023/02/13/2022_Religiya_SITE.pdf) (дата звернення: 11.12.2025).
9. Гнатюк О. Відвага і страх. Київ : Дух і Літера, 2015. 496 с.
10. Дебор Г. Суспільство спектакля / пер. з фр. О. Яременка. Київ : Free Press, 2015. 168 с.
11. Еріксен Т. Г. Тиранія моменту. Швидкий і повільний час в інформаційну добу / пер. з англ. В. Дмитрука. Львів : Кальварія, 2004. 196 с.
12. Єремєєва О. Серія робіт «Коріння/Тіло» [Електронний ресурс]. URL: <https://olayeriemieieva.com> (дата звернення: 11.12.2025).

13. Єрмоленко В. Плинні ідеології. Ідеї та політика в Європі XIX–XX століть. Київ : Дух і Літера, 2018. 480 с.
14. Забужко О. Найдовша подорож. Київ : Комора, 2022. 168 с.
15. Зарума Г. Офіційне портфоліо [Instagram-профіль]. URL: <https://www.instagram.com/hannezaruma/> (дата звернення: 11.12.2025).
16. Зонтаг С. Спостереження за болем інших / пер. з англ. Я. Стріхи. Київ : ist publishing, 2023. 144 с.
17. Зонтаг С. Про фотографію / пер. з англ. Я. Стріхи. Київ : МОКСОР, 2024. 244 с.
18. Майстерня Gorn. Офіційне портфоліо [Електронний ресурс]. URL: <https://gornceramics.com/uk/souls/> (дата звернення: 11.12.2025).
19. Маслов І. Залучення до вигаданого як онтологічна практика: фанатська культура в постсекулярному світі // Докса. 2025. № 2(43). С. 134–147.
20. Маслов І. Ре-енчантмент у добу постностальгії: трансформації сакрального в постсекулярній культурі // Докса. 2024. № 2(42). С. 134–147. URL: <http://doksa.onu.edu.ua/article/view/333063> (дата звернення: 11.12.2025).
21. Молокоєдова Д. Інсталяція «Халабуда» [Електронний ресурс]. URL: <https://secondaryarchive.org/artists/daria-molokoiedova/> (дата звернення: 11.12.2025).
22. Прикарпатський театр. Колективна практика: Будівництво домів [Електронний ресурс]. URL: <https://postimpreza.org/texts/teatr-iak-vichna-kolaboratsiia> (дата звернення: 11.12.2025).
23. Сапіга С. М. Загублені серед фрагментів // IV Верниковські читання : матеріали наук. читань пам'яті Марата Верникова / відп. ред. В. Л. Левченко. Одеса : Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2024. С. 99–101.

24. Сапіга С. М. Ілюзія сенсу // V Верниковські читання : матеріали наук. читань пам'яті Марата Верникова / відп. ред. В. Л. Левченко. Одеса : Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2025. С. 106–109.
25. Сапіга С. М. Фрагментована людина: між насолодою та пусткою, від спраги до безсилля : кваліфікаційна робота бакалавра / Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. Одеса, 2024. 79 с. URL: <https://dspace.onu.edu.ua/items/5e811008-5280-4167-9086-8b6e09b81c48> (дата звернення: 11.12.2025).
26. Снайдер Т. Шлях до несвободи: Росія, Європа, Америка / пер. з англ. Г. Герасим. Львів : Човен, 2018. 392 с.
27. Фуко М. Наглядати й карати. Народження в'язниці / пер. з фр. П. Тарашука. Київ : Основи, 2020. 392 с.
28. Штейн О. Ти годуєш їх, вони годують тебе. Нічого спільного / Одеський національний художній музей [Електронний ресурс]. URL: <https://www.ofam.ua/exhibitions/ti-goduiesh-yih-voni-goduyut-tebe-nichogo-spilnogo> (дата звернення: 11.12.2025).
29. Яковленко К. (упоряд.). Чому в українському мистецтві є великі художниці. Київ : PinchukArtCentre, 2019. 224 с.
30. Adamson G. The Invention of Craft. London : Bloomsbury, 2013. 288 p.
31. Agamben G. State of Exception. Chicago : University of Chicago Press, 2005. 104 p.
32. Balsom E. After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation. New York : Columbia University Press, 2017. 296 p.
33. Barthes R. The Death of the Author // Image, Music, Text. New York : Hill and Wang, 1977. P. 142–148.
34. Bassen T. Official Instagram Profile. URL: <https://www.instagram.com/tuesdaybassen/> (дата звернення: 11.12.2025).

35. Baudrillard J. For a Critique of the Political Economy of the Sign. St. Louis : Telos Press, 1981. 214 p.
36. Baudrillard J. The System of Objects. London : Verso, 1996. 224 p.
37. Bennett J. Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham : Duke University Press, 2010. 200 p.
38. Berardi F. «Bifo». The Soul at Work: From Alienation to Autonomy. Los Angeles : Semiotext(e), 2009. 232 p.
39. Berlant L. Cruel Optimism. Durham : Duke University Press, 2011. 356 p.
40. Bishop C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London : Verso, 2012. 390 p.
41. Böhme G. Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics // Thesis Eleven. 1993. Vol. 36, Issue 1. P. 113–126.
42. Boni L. Painted Pepes: The Baroque Frog. URL: <https://ninf.io/article/The-Meme-as-Masterpiece:-Luca-Boni%E2%80%99s-Painted-Pepes-43> (дата звернення: 11.12.2025).
43. Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge : Harvard University Press, 1984. 613 p.
44. Bourriaud N. Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World. New York : Lukas & Sternberg, 2002. 96 p.
45. Bridle J. New Dark Age: Technology and the End of the Future. London : Verso, 2018. 304 p.
46. Buchloh B. H. D. Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966 // Andy Warhol: A Retrospective. New York : MoMA, 1989. P. 39–61.
47. Bürger P. Theory of the Avant-Garde. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984. 135 p.
48. Campbell H. A. Digital Religion: Understanding Religious Practice in New Media Worlds. London : Routledge, 2013. 288 p.
49. Cem A. @freeze\_magazine [Instagram profile]. URL: [https://www.instagram.com/freeze\\_magazine/](https://www.instagram.com/freeze_magazine/) (дата звернення: 11.12.2025).

50. Chayka D. The Saint Javelin of Ukraine: How a Meme Became an Icon // The Atlantic. 2022. URL: <https://thefix.media/2023/01/20/how-saint-javelin-grew-from-a-meme-to-raisin-g-2-million-for-ukraine/> (дата звернення: 11.12.2025).
51. Cherepanyn V. The War of Images and the Images of War [Електронний ресурс] // e-flux journal. 2022. Issue 126. — Режим доступу: URL: [https://www.academia.edu/313951/Images\\_of\\_War\\_and\\_the\\_War\\_of\\_Images](https://www.academia.edu/313951/Images_of_War_and_the_War_of_Images) (дата звернення: 11.12.2025).
52. Chun W. H. K. Updating to Remain the Same: Habitual New Media. Cambridge : MIT Press, 2016. 272 p.
53. Citton Y. The Ecology of Attention. Cambridge : Polity Press, 2017. 220 p.
54. Crary J. 24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep. London : Verso, 2013. 133 p.
55. Crawford K. Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence. New Haven : Yale University Press, 2021. 336 p.
56. Crimp D. Pictures // October. 1979. Vol. 8. P. 75–88.
57. DataReportal. Digital 2023: Global Overview Report. URL: <https://datareportal.com/reports/digital-2023-global-overview-report> (дата звернення: 11.12.2025).
58. Davidsen M. A. The Spiritual Tolkien Milieu: A Study of Fiction-based Religion. Aarhus : Aarhus University Press, 2014. 250 p.
59. Davis E. TechGnosis: Myth, Magic, and Mysticism in the Age of Information. Berkeley : North Atlantic Books, 2015. 480 p.
60. Dean J. Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive. Cambridge : Polity Press, 2010. 140 p.
61. Deleuze G. Difference and Repetition. New York : Columbia University Press, 1994. 350 p.
62. Deleuze G. Postscript on the Societies of Control // Negotiations: 1972–1990. New York : Columbia University Press, 1995. P. 177–182.

63. Deleuze G., Guattari F. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1987. 632 p.
64. Deloitte. 2022 Digital Media Trends, 16th Edition: Toward the Metaverse // Deloitte Insights. URL: <https://www.deloitte.com/us/en/insights/industry/technology/digital-media-trends-consumption-habits-survey/summary.html> (дата звернення: 11.12.2025).
65. Deng J., Li F.-F. et al. ImageNet: A Large-Scale Hierarchical Image Database // IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR). 2009. P. 248–255.
66. Duffy B. E. (Not) Getting Paid to Do What You Love: Gender, Social Media, and Aspirational Work. New Haven : Yale University Press, 2017. 328 p.
67. Eco U. *The Open Work* / trans. A. Cancogni. Cambridge : Harvard University Press, 1989. 288 p.
68. Eliasson O. *The Weather Project*. London : Tate Publishing, 2003. 160 p.
69. Ferguson R. Douglas Gordon. Los Angeles : Museum of Contemporary Art, 2001. 200 p.
70. Fisher M. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester : Zero Books, 2009. 81 p.
71. Franck G. The Economy of Attention // *Journal of Sociology*. 2019. Vol. 55, Issue 1. P. 8–19.
72. Getty Images. Getty Images Statement [Press Release]. 2023. URL: <https://newsroom.gettyimages.com/en/getty-images/getty-images-statement> (дата звернення: 11.12.2025).
73. Giddens A. *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge : Polity Press, 1984. 402 p.
74. Gillespie T. The Relevance of Algorithms // *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society*. Cambridge : MIT Press, 2014. P. 167–194.

75. Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life. New York : Anchor Books, 1959. 259 p.
76. Goodman N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis : Hackett Publishing Company, 1976. 277 p.
77. Graw I. High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture. Berlin : Sternberg Press, 2009. 246 p.
78. Groys B. Art Power. Cambridge : MIT Press, 2008. 180 p.
79. Groys B. In the Flow. London : Verso, 2016. 208 p.
80. Gumbrecht H. U. Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford : Stanford University Press, 2004. 200 p.
81. Han B.-C. Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power. London : Verso, 2017. 96 p.
82. Han B.-C. The Burnout Society. Stanford : Stanford University Press, 2015. 60 p.
83. Han B.-C. The Disappearance of Rituals: A Topology of the Present. Cambridge : Polity Press, 2020. 110 p.
84. Hanhardt J. Nam June Paik: The Worlds of Nam June Paik. New York : Guggenheim Museum, 2000. 272 p.
85. Haraway D. Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene. Durham : Duke University Press, 2016. 312 p.
86. Harcourt B. E. Exposed: Desire and Disobedience in the Digital Age. Cambridge : Harvard University Press, 2015. 368 p.
87. Harman G. Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything. London : Penguin Books, 2018. 336 p.
88. Heathfield A., Hsieh T. Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh. Cambridge : MIT Press, 2009. 384 p.
89. Huntress B. @brianhuntress [Instagram profile]. URL: <https://www.instagram.com/brianhuntress/> (дата звернення: 11.12.2025).

90. Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1991. 438 p.
91. Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York : New York University Press, 2006. 336 p.
92. Kelly A. The New Sincerity // Postmodern Culture. 2010. Vol. 20, Issue 2. P. 197–208. URL: [https://www.academia.edu/27052100/The\\_New\\_Sincerity](https://www.academia.edu/27052100/The_New_Sincerity) (дата звернення: 11.12.2025).
93. Konstantinou L. Cool Characters: Irony and American Fiction. Cambridge : Harvard University Press, 2016. 336 p.
94. Krauss R. E. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge : MIT Press, 1985. 307 p.
95. Kurkov A. Diary of an Invasion. London : Mountain Leopard Press, 2022. 304 p.
96. Lacan J. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (The Seminar of Jacques Lacan, Book XI). New York : W. W. Norton & Company, 1998. 304 p.
97. Land N. Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007. Falmouth : Urbanomic, 2011. 680 p.
98. Latour B. Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy. Cambridge : Harvard University Press, 2004. 320 p.
99. Latour B. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford : Oxford University Press, 2005. 312 p.
100. Lear J. Radical Hope: Ethics in the Face of Cultural Devastation. Cambridge : Harvard University Press, 2006. 208 p.
101. Lessig L. Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy. New York : Penguin Press, 2008. 352 p.
102. Liebowitz S. J. File Sharing: Creative Destruction or Just Plain Destruction? // Journal of Law and Economics. 2006. Vol. 49, Issue 1. P. 1–28.
103. Lipovetsky G. Hypermodern Times. Cambridge : Polity Press, 2005. 176 p.

104. Lovelock J. *Novacene: The Coming Age of Hyperintelligence*. Cambridge : MIT Press, 2019. 160 p.
105. Makhortykh M., Yezerova D. War memes and the digital transformation of Ukrainian resistance // *Media, War & Conflict*. 2023. Vol. 16, Issue 2. P. 135–154.
106. Mannoni O. *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*. Paris : Seuil, 1969. 319 p.
107. Manovich L. *AI Aesthetics*. Moscow : Strelka Press, 2018. 60 p.
108. Manovich L. *Instagram and Contemporary Image*. New York : Released under CC license, 2017. 138 p.
109. Manovich L. *The Language of New Media*. Cambridge : MIT Press, 2001. 354 p.
110. Marx K. *Capital: A Critique of Political Economy*. Vol. 1. London : Penguin Classics, 1990. 1152 p.
111. Massumi B. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham : Duke University Press, 2002. 328 p.
112. Massumi B. *The Politics of Affect*. Cambridge : Polity Press, 2015. 250 p.
113. McAndrew C. *The Art Basel and UBS Global Art Market Report 2024*. Basel : Art Basel & UBS, 2024. 270 p.
114. McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York : McGraw-Hill, 1964. 359 p.
115. McRobbie A. *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge : Polity Press, 2016. 224 p.
116. Merleau-Ponty M. *Eye and Mind // The Primacy of Perception*. Evanston : Northwestern University Press, 1964. P. 159–190.
117. Morin E. *The Cinema, or The Imaginary Man*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2005. 295 p.
118. Morton T. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2013. 240 p.

119. Muktopāvela R. Folklore in the Digital Age: Traditional Culture and New Media // Digital Folklore / ed. by O. Lialina, D. Espenschied. Stuttgart : Merz & Solitude, 2009. P. 20–32.
120. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Screen. 1975. Vol. 16, Issue 3. P. 6–18.
121. Munch E. The Scream [Painting]. Oslo : National Gallery, 1893..
122. Navas E. Remix Theory: The Aesthetics of Sampling. Wien : Springer, 2012. 185 p.
123. Ngai S. Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting. Cambridge : Harvard University Press, 2012. 352 p.
124. Noble S. U. Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism. New York : New York University Press, 2018. 256 p.
125. O'Doherty B. Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space. San Francisco : Lapis Press, 1986. 113 p.
126. O'Neil C. Weapons of Math Destruction: How Big Data Increases Inequality and Threatens Democracy. New York : Crown, 2016. 272 p.
127. **Palmer A.** Etsy sellers eye forming a union after going on strike [Электронный ресурс] // CNBC. 2022. April 16. — Режим доступа: URL: <https://www.cnbc.com/2022/04/16/etsy-sellers-eye-forming-a-union-after-going-on-strike.html>(дата звернення: 11.12.2025).
128. Pariser E. The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You. New York : Penguin Press, 2011. 304 p.
129. Partridge C. The Re-Enchantment of the West: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture. London : T&T Clark, 2004. 220 p.
130. Pasquale F. The Black Box Society: The Secret Algorithms That Control Money and Information. Cambridge : Harvard University Press, 2015. 320 p.
131. Pasquinelli M. The Eye of the Master: A Social History of Artificial Intelligence. London : Verso, 2023. 352 p.

132. Pfaller R. *On the Pleasure Principle in Culture: Illusions Without Owners*. London : Verso, 2014. 192 p.
133. Reynolds S. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London : Faber and Faber, 2011. 458 p.
134. Saltz J. *How to Be an Artist*. New York : Riverhead Books, 2020. 144 p.
135. Saltz J. *Zombies on the Walls: Why Does So Much New Abstraction Look the Same?* // *Vulture*. 2014. URL: <https://www.vulture.com/2014/06/why-new-abstract-paintings-look-the-same.html> (дата звернення: 11.12.2025).
136. Schatz T. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. Philadelphia : Temple University Press, 1981. 297 p.
137. Schüll N. D. *Addiction by Design: Machine Gambling in Las Vegas*. Princeton : Princeton University Press, 2012. 456 p.
138. Schwartz B. *The Paradox of Choice: Why More Is Less*. New York : Harper Perennial, 2004. 265 p.
139. Sennett R. *The Craftsman*. New Haven : Yale University Press, 2008. 336 p.
140. Shifman L. *Memes in Digital Culture*. Cambridge : MIT Press, 2014. 216 p.
141. Simmel G. *The Metropolis and Mental Life* // *The Sociology of Georg Simmel*. New York : Free Press, 1950. P. 409–424.
142. Singerman H. *Art Subjects: Making Artists in the American University*. Berkeley : University of California Press, 1999. 330 p.
143. Srnicek N. *Platform Capitalism*. Cambridge : Polity Press, 2016. 120 p.
144. Sterne J. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham : Duke University Press, 2012. 360 p.
145. Steyerl H. *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*. London : Verso, 2017. 256 p.
146. Steyerl H. *The Wretched of the Screen*. Berlin : Sternberg Press, 2012. 198 p.

147. Stiegler B. *The Re-Enchantment of the World: The Value of Spirit Against Industrial Populism*. London : Bloomsbury, 2014. 140 p.
148. Striphas T. Algorithmic Culture before the Internet // *European Journal of Cultural Studies*. 2015. Vol. 18, Issue 4–5. P. 395–412.
149. Taylor C. *A Secular Age*. Cambridge : Belknap Press, 2007. 896 p.
150. Terranova T. *Network Culture: Politics for the Information Age*. London : Pluto Press, 2004. 184 p.
151. Tisdall C. *Joseph Beuys*. New York : Guggenheim Museum, 1979. 288 p.
152. Van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. (eds). *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. London : Rowman & Littlefield, 2017. 266 p.
153. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on Metamodernism // *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2. P. 1–14.
154. Virilio P. *The Information Bomb*. London : Verso, 2000. 160 p.
155. Wallace D. F. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction // *Review of Contemporary Fiction*. 1993. Vol. 13, Issue 2. P. 151–194.
156. Wiley K. *Kehinde Wiley: A New Republic*. Brooklyn : Brooklyn Museum, 2015. 192 p.
157. Wu T. *The Attention Merchants: The Epic Scramble to Get Inside Our Heads*. New York : Alfred A. Knopf, 2016. 416 p.
158. YouTube. Koyaanisqatsi – Cloudscape [Відеозапис] / Музика: Philip Glass. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=7a2K4pcAFIM> (дата звернення: 11.12.2025).
159. Žižek S. *The Plague of Fantasies*. London : Verso, 1997. 320 p.
160. Žižek S. *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*. Cambridge : MIT Press, 2003. 190 p.
161. Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*. London : Verso, 1989. 256 p.
162. Žižek S. *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates*. London : Verso, 2002. 168 p.

163. Zuboff S. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York : PublicAffairs, 2019. 691 p.

## Додатки

1. Візуальна подібність фільмів Meet Me in St. Louis (1944), Easter Parade (1948) та An American in Paris(1951) відповідно.



2. Henry Moore. Recumbent Figure (1938–1939).



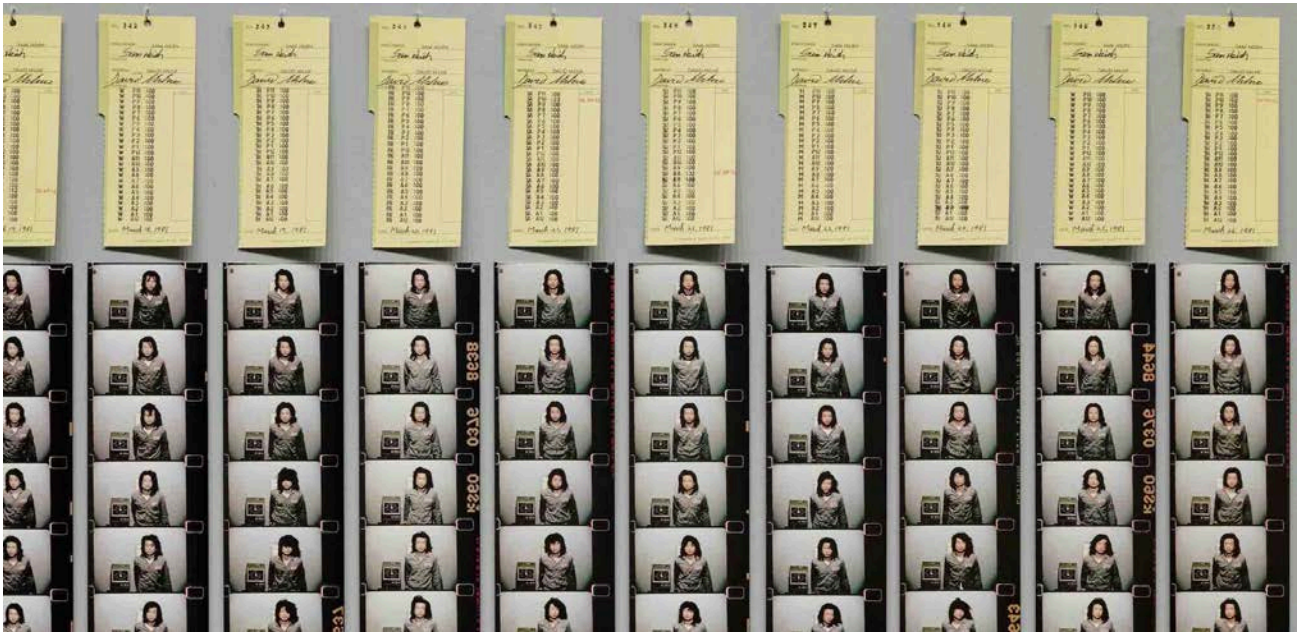
3. Nam June Paik. TV Buddha (1974).



Nam June Paik. TV Buddha (2002).



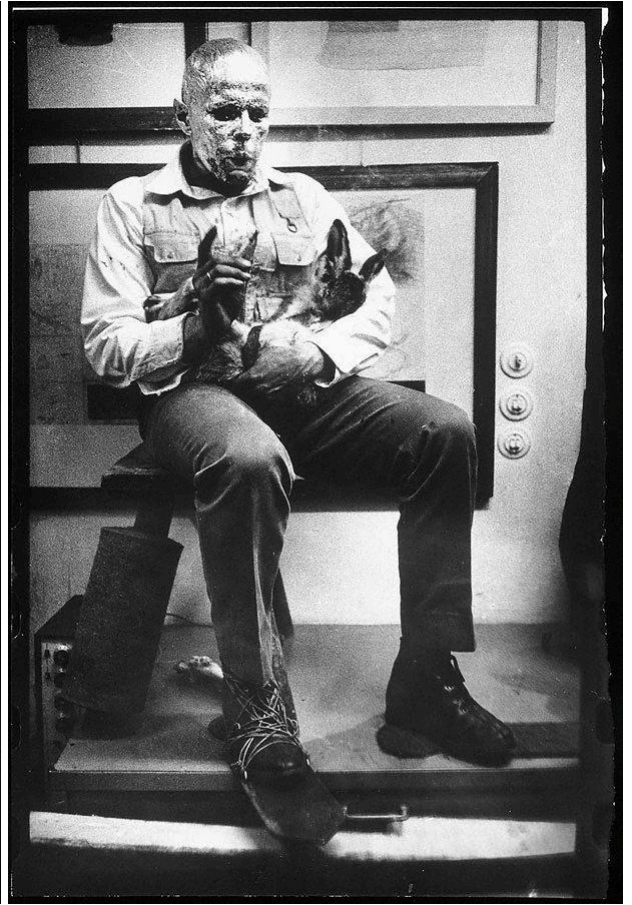
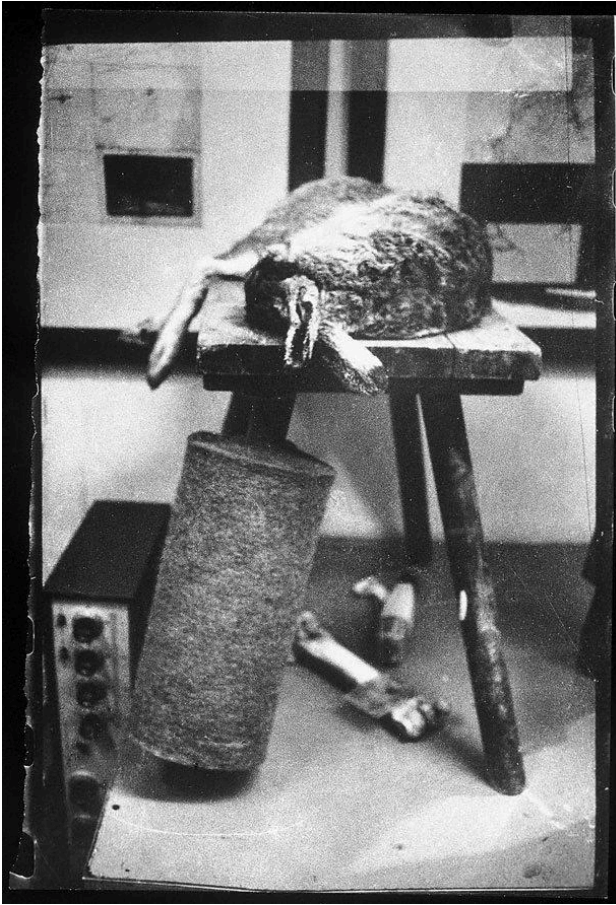
4. Tehching Hsieh. Time Clock Piece (1980–1981).



5. Douglas Gordon. 24 Hour Psycho (1993).



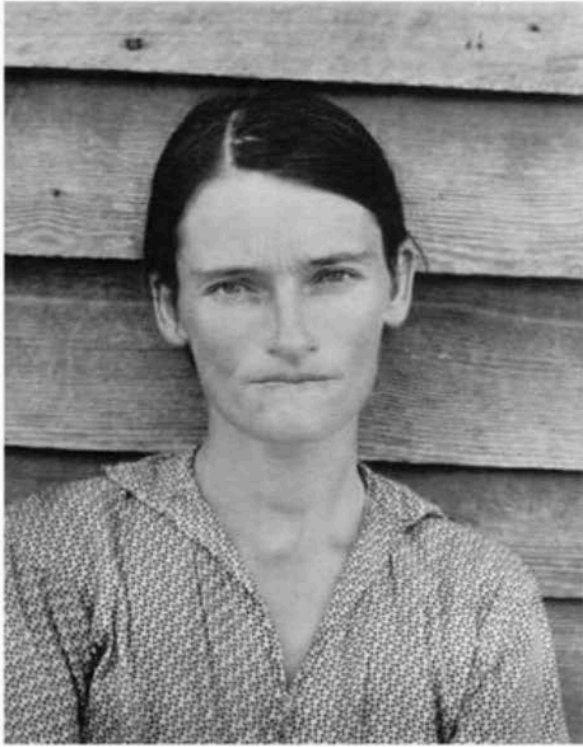
6. Joseph Beuys. How to Explain Pictures to a Dead Hare (1965).



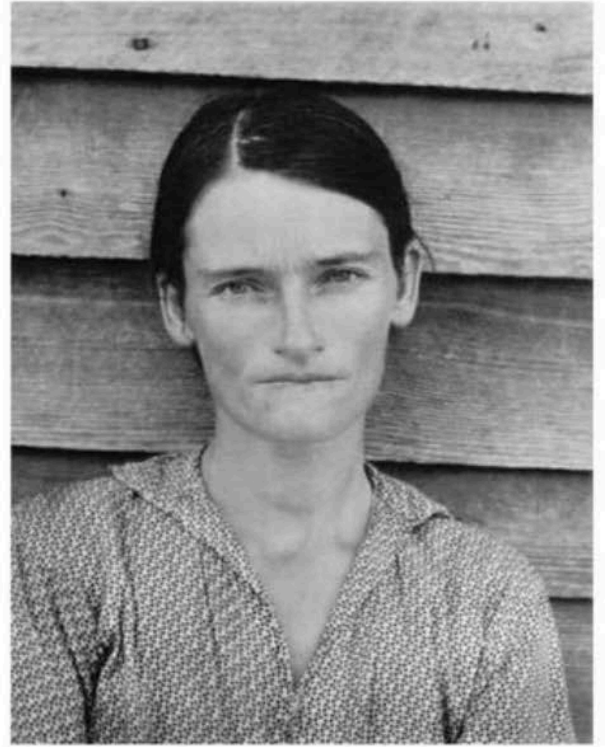
7. Marcel Duchamp. Fountain (1917).



8. Pictures Generation, Sherrrie Levine. After Walker Evans (1981).



Walker Evans  
Alabama Tenant Farmer Wife, 1936  
Gelatin silver print



Sherrrie Levine  
After Walker Evans 1981

9. Andy Warhol. Marilyn Diptych (1962).



Andy Warhol. Campbell's Soup Cans (1961-1962).



10. Bryan Lewis Saunders. Self-Portraits While on Drugs (1995–2001).  
 Пара №1: метамфетамін vs. морфін.



Пара №2: справжній абсент vs. мікстура від кашлю (дві пляшки).

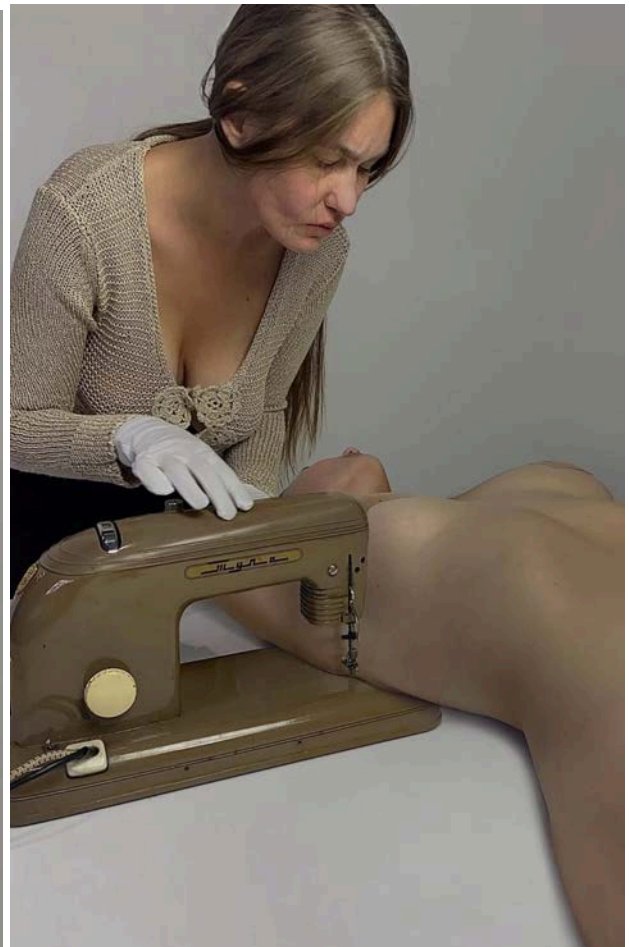
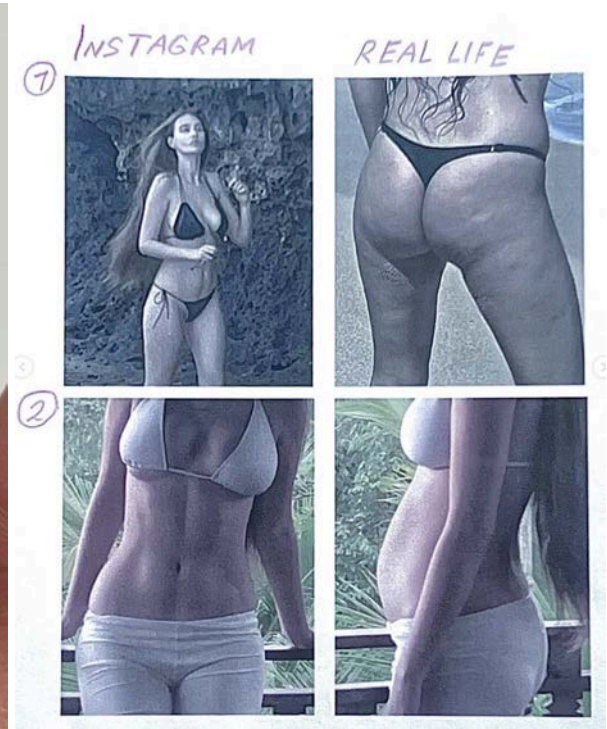


Пара №3: кокаїн vs. псилоцибінові гриби.





12. Hanne Zaguma. Цифрова естетика (2020–2024).



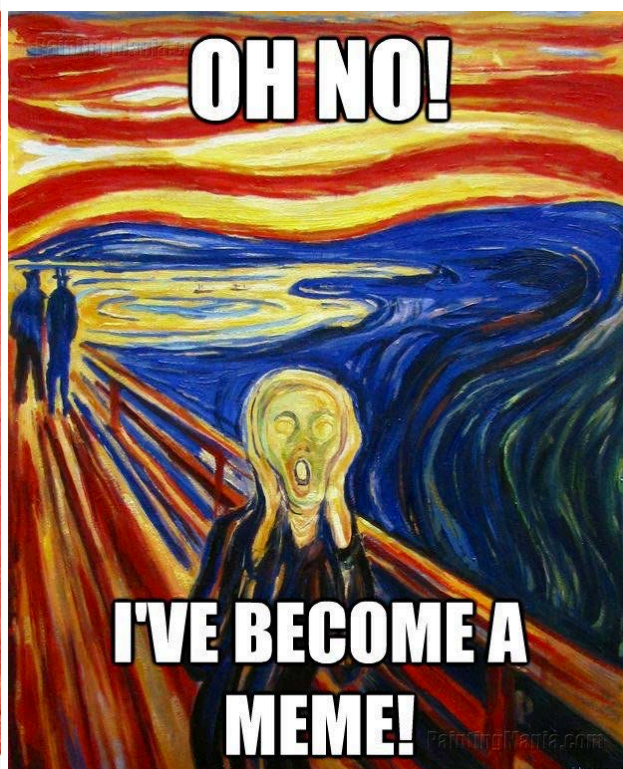
## 13. Медіа-феномен «Русский военный корабль, ...» (2022).



14. Медіа-феномен «Свята Джавеліна» (2022).



15. Мем на основі роботи Edvard Munch. The Scream (1893).



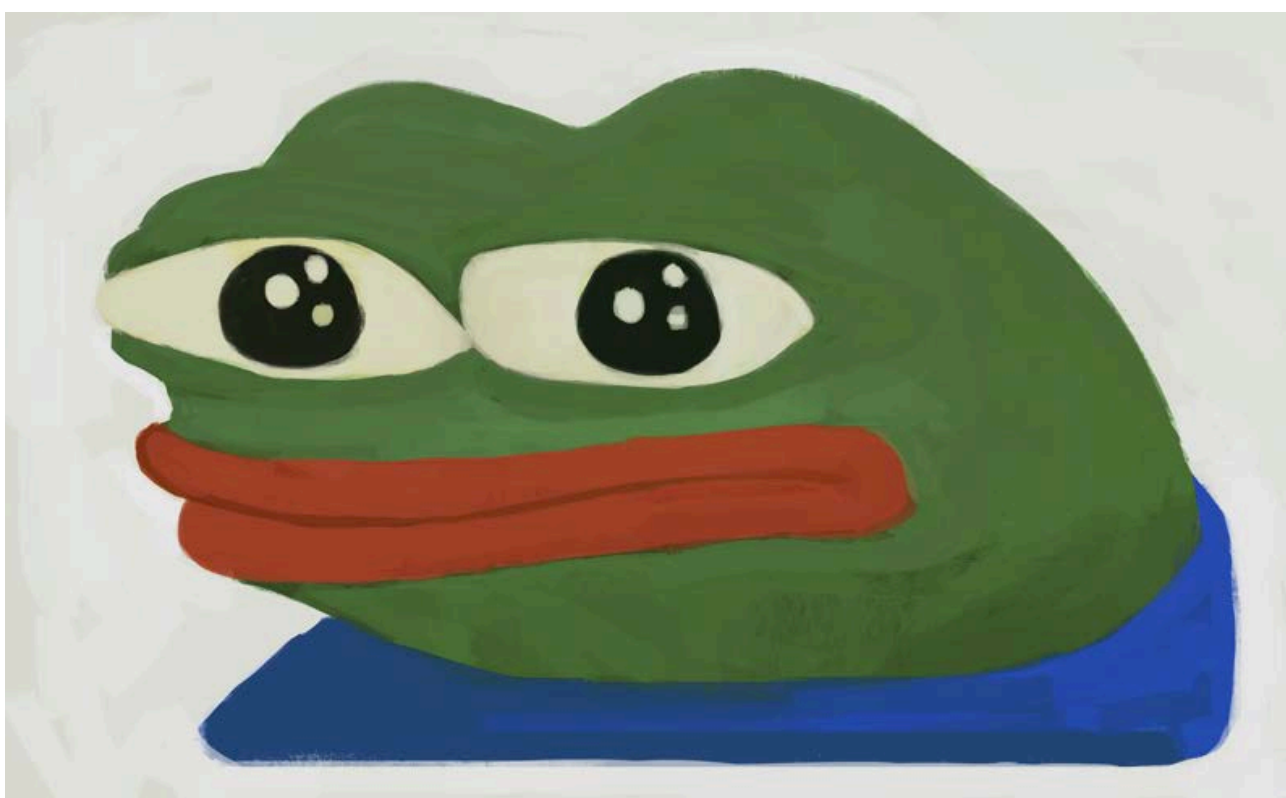
**GUYS, I HAVE A THEORY!**



16. Мем на основі роботи Johannes Vermeer. Girl with a Pearl Earring (близько 1665).

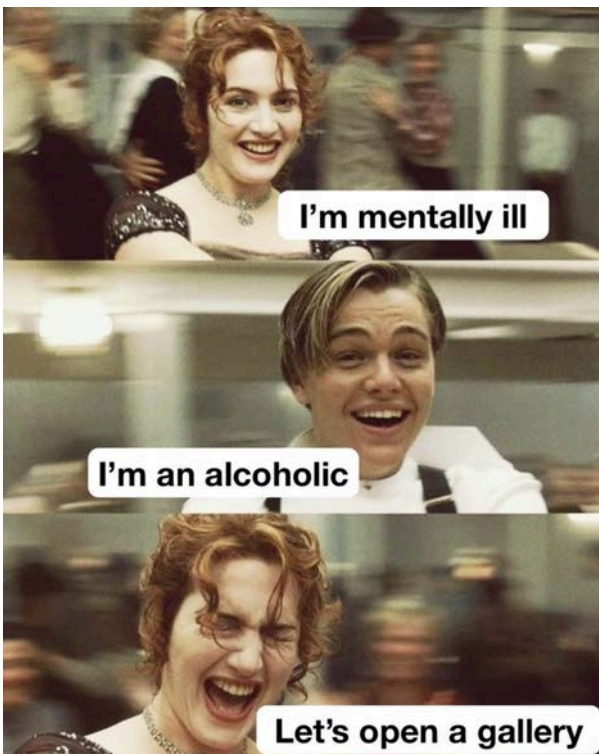


17. Luca Boni. Painted Pepes.

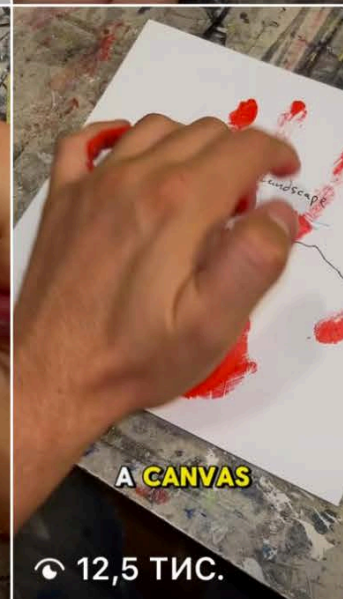
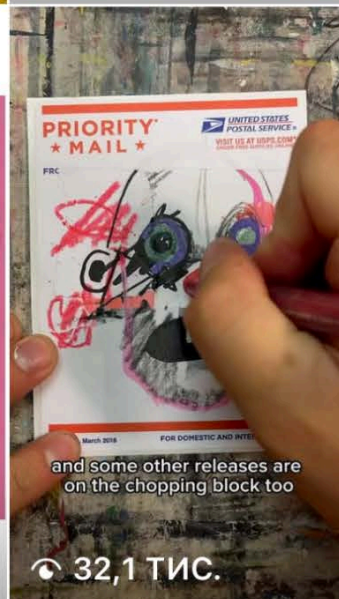
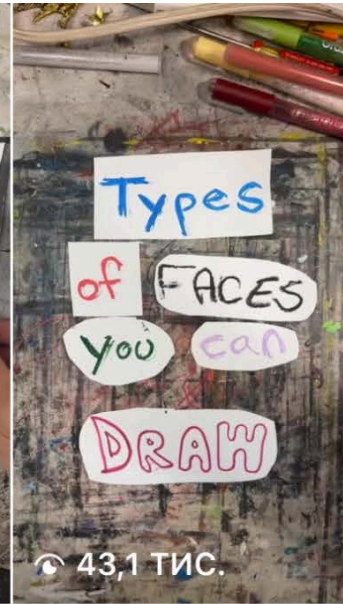
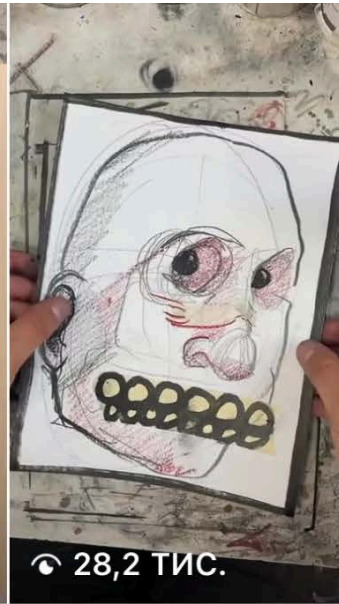
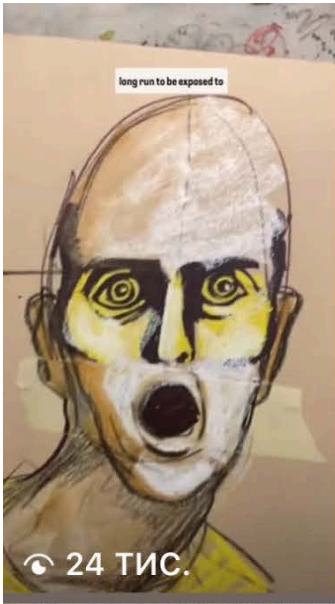


18. Cem A. @freeze\_magazine.

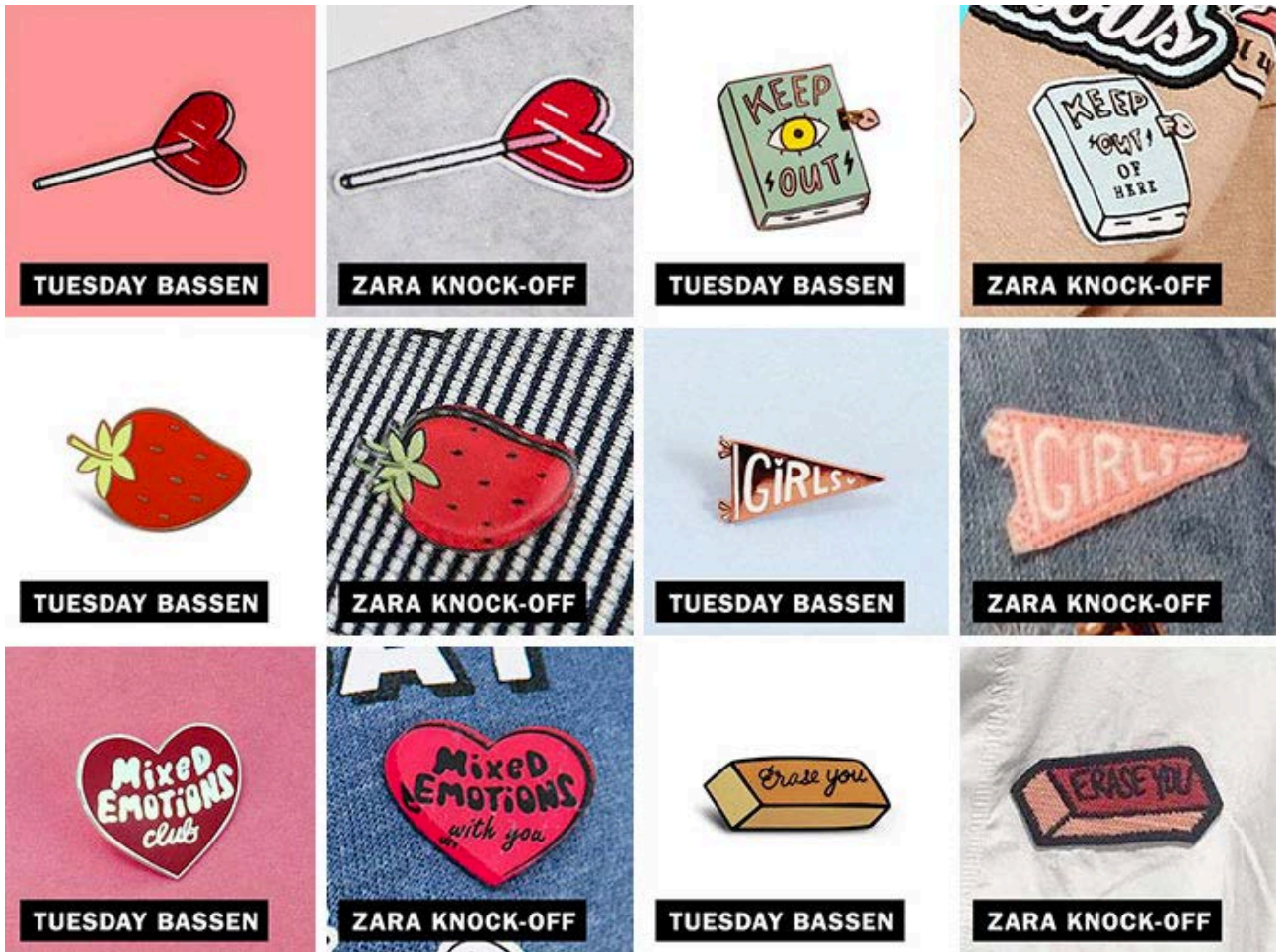
# How the art world supports minority artists



19. Brian Huntress. Instagram Process Video (2023).



## 20. Tuesday Bassen vs Zara (2016).



We reject your claims here for reasons similar to those already stated above: the lack of distinctiveness of your client's purported designs makes it very hard to see how a significant part of the population anywhere in the world would associate the signs with Tuesday Bassen. This is our firm view, and being fully aware of the 3rd party notifications that you have brought to our attention. In this last regard, please note that such notifications amount to a handful of complaints only; when it is borne in mind that millions of users worldwide visit the respective websites monthly (Zara: 98,000.000 average monthly visits last year, Bershka: 15.000.000 average monthly visits last year), the figures clearly put those few notifications into sharp perspective.

## 21. Gorn Ceramics. Керамічні серії (2020–2025).



Душі



Корали



Полум'я



Храми



Танцюючі Камені



Обереги

22. Kehinde Wiley. Napoleon Leading the Army over the Alps (2005).



23. Olafur Eliasson. The Weather Project (2003).



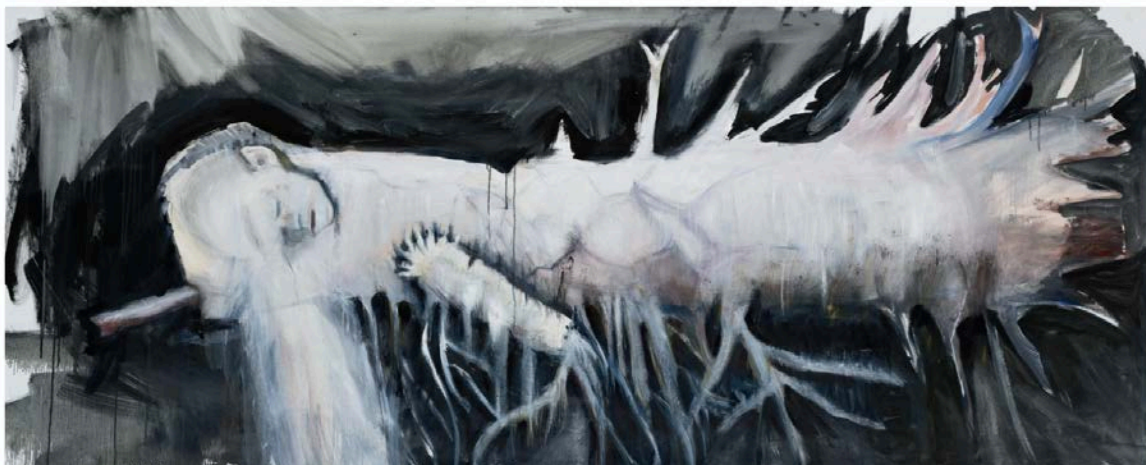
24. Дар'я Молокоєдова Халабуда (2022).



25. Оля Штейн. Ти годуеш їх, вони годують тебе (2024).



26. Оля Єремєєва. Коріння/Тіло (Серія).



**Ola Yeriemieieva**

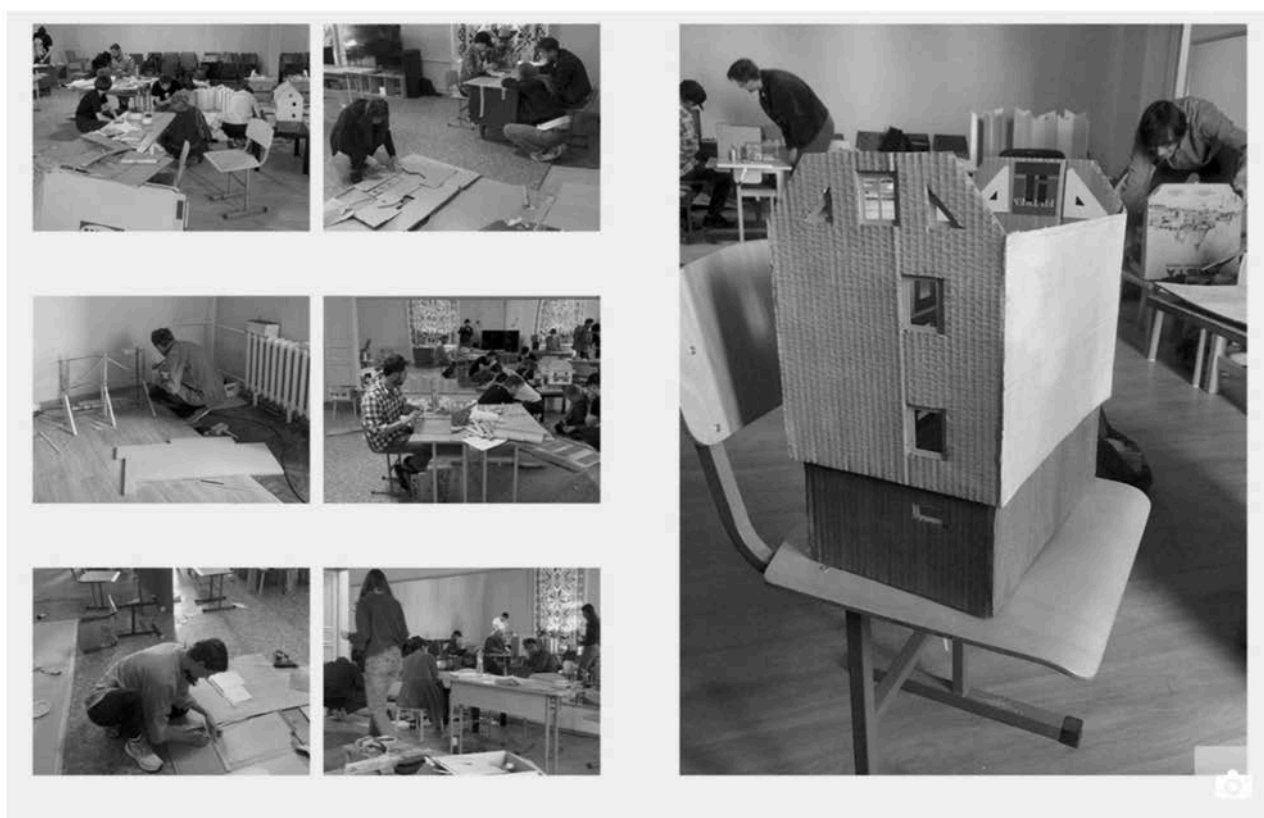
Dead, 2024 .:.



**Ola Yeriemieieva**

The "Body Returning Attempts" Series. Untitled,  
2024 .:.

## 27. Прикарпатський театр. Будування домів (2022–2023).



Майстерклас Прикарпатського театру в Коломиї, будинок колишнього товариства "Сокіл". Фото надане художнім колективом Прикарпатського театру

## 28. Феномен дитячих малюнків в окопах (2022-2025).



## 29. Феномен ІІІ-згенерованих молитов та ікон (2022-2025).



" МОЛИТВА - могутній засіб порятунку . Група УГКЦ " · [Приєднатися](#)

Віра Трунова · [Адміністратор](#) · 2 дн. · 🌐

🌟🙏🌟 МОЛИТВА ДО МАТЕРІ БОЖОЇ ПОСЕРЕДНИЦІ ЛАСК

(Молитва, яку відмовляв Отець Піо та радив іншим)

О, небесна Скарбнице всіх ласк! Мати Бога і моя! Ти є первородною Дочкою Отця Предвічного і маєш доступ до Його сили та могутності. Змилостивися над моєю душею і виблагай ці ласки, про які я так гаряче прошу...

Богородице Діво...

О, Наймилосердніша Розпоряднице Божих ласк, Пресвята Діво Маріє! Ти є Матір'ю Предвічного Воплоченого Слова, яке Тебе коронувало Своєю незбагненою Мудрістю; зглянься на великість мого страждання і виблагай біля Божого престолу ту ласку, якої я так потребую...

## 30. Ізотеричні предмети як масовий товар.



## 31. Фан-культура косплеїв. Comic Con LOTR (2019-2024).

