

Історія

УДК 73.071.1(430)"19"Люперц

DOI <https://doi.org/10.5281/zenodo.16886564>

Скульптура в творчості Маркуса Люперця

Данііл Фрончко,

аспірант кафедри скульптури, Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури, Київ, Україна,
<https://orcid.org/0009-0000-4633-9382>

Прийнято: 23.07.2025 | Опубліковано: 31.07.2025

Анотація. У статті досліджено скульптурну творчість Маркуса Люпертца, одного з найвизначніших німецьких художників і скульпторів ХХ–ХХІ століть. Визначено основні риси та типи скульптур, що підпадають під визначення – монументальне мистецтво. Надано аналіз художніх, стилістичних та символічних особливостей творчості М. Люпертца. Акцентовано увагу на композиційному та естетичному навантаженні його скульптур, а також на їх значенні у формуванні сучасного мистецького простору. Зосереджено увагу на механізмах створення скульптур, їх функціональній та ідейній складовій. порушено питання художньої цінності та культурного впливу творчості М. Люпертца на сучасне мистецтво. **Методи дослідження:** У роботі використано мистецтвознавчий, аналітичний, систематичний методи, метод синтезу, моделювання та контекстуального аналізу для вивчення художніх, стилістичних та символічних особливостей скульптур Маркуса Люпертца. **Наукова новизна:** полягає у виявленні унікального методу Маркуса Люпертца, який через

навмисну деформацію античних образів та їхнє провокативне розміщення в публічному просторі трансформує традиційні уявлення про монументальне мистецтво й активізує суспільний діалог про травматичну історичну спадщину. Дослідження вперше системно аналізує цей феномен як художню стратегію подолання культурних табу, що поєднує естетичну десакралізацію з соціальною інтервенцією. **Висновки:** Скульптура Маркуса Люпертца є важливою складовою сучасного мистецького простору. Вона виконує не лише естетичну та комунікативну функції, а й відображає глибокий філософський та історичний підтекст. Творчість М. Люпертца характеризується синтезом класичних традицій та сучасних мистецьких напрямів, що робить його скульптури унікальними у контексті європейського мистецтва. Його роботи демонструють інтерактивність із історичною пам'яттю та естетичною виразністю, що робить їх важливими елементами культурної спадщини.

Ключові слова: скульптура, Маркус Люпертц, абстракція, символізм, фігуративність, сучасне мистецтво, монументальне мистецтво.

Sculpture in the work of Markus Lüpertz

Abstract. The article explores the sculptural work of Markus Lüpertz, one of the most prominent German artists and sculptors of the 20th and 21st centuries. The main features and types of sculptures falling under the definition of monumental art are identified. An analysis of the artistic, stylistic, and symbolic features of Lüpertz's work is provided. Emphasis is placed on the compositional and aesthetic significance of his sculptures, as well as their role in shaping contemporary artistic space. Attention is focused on the mechanisms of creating sculptures, their functional and ideological components. The artistic value and cultural impact of Lüpertz's work on contemporary art are discussed. **Research Methods:**

*The study employs art historical, analytical, and systematic methods, as well as synthesis, modeling, and contextual analysis to examine the artistic, stylistic, and symbolic features of Markus Lüpertz's sculptures. **Scientific Novelty:** The study reveals Markus Lüpertz's unique method, which transforms traditional conceptions of monumental art and stimulates public discourse on traumatic historical heritage through the deliberate deformation of classical motifs and their provocative placement in public spaces. For the first time, this research systematically analyzes the phenomenon as an artistic strategy for overcoming cultural taboos, combining aesthetic desacralization with social intervention. **Conclusions:** The sculptures of Markus Lüpertz constitute a significant component of contemporary artistic space. They fulfill not only aesthetic and communicative functions but also reflect profound philosophical and historical subtext. Lüpertz's work is characterized by a synthesis of classical traditions and modern artistic movements, making his sculptures unique within the context of European art. His works demonstrate interactivity with historical memory and aesthetic expressiveness, establishing them as important elements of cultural heritage.*

Keywords: sculpture, Markus Lüpertz, abstraction, symbolism, figurativeness, contemporary art, monumental art.

Постановка проблеми: Полягає у виявленні причин суперечливого сприйняття скульптур Люпертца, які, поєднуючи античні мотиви з навмисною дисгармонією форм і провокативним розміщенням у міському середовищі, стають інструментом подолання культурних табу та викликають поляризовані реакції, що потребує комплексного аналізу їхнього мистецького, історичного та соціального контексту. **Аналіз досліджень.** Було зосереджено увагу на матеріалах, що стосуються творчості Маркуса Люпертца, зокрема на наукових статтях, інтерв'ю та електронних ресурсах, які розкривають історичний, стилістичний та художній контекст його скульптур. Завдяки цим джерелам

було сформовано основу для нашого дослідження та виявлено наукову новизну. Важливий внесок у дослідження було отримано з інтерв'ю з художником (Dietrich, 1983; Neuendorf, n. d.), де М. Люпертц розкриває власний підхід до мистецтва та символічне наповнення своїх робіт. Окремі статті, такі як роботи Дороті Дітріх (Dietrich, 1989) та Дональда Куспіта (Kuspit, 1997), надають глибокий аналіз художніх особливостей та еволюції стилю М. Люпертца. Електронні ресурси, зокрема статті з Artnet News (Neuendorf, n. d.) та The New York Times (Slackman, 2010), містять фотографії останніх скульптурних робіт митця, що дозволяє простежити розвиток його творчості у сучасному контексті. Дослідження Бенджаміна Бухлоха (Buchloh, 1981) та Річарда Кірні (Kearney, 1992) допомагають зрозуміти вплив історичних та культурних процесів на творчість Люпертца, зокрема його зв'язок із постмодернізмом та національною ідентичністю. Стаття з Beaux Arts (Bindé, n. d.) розкриває діалог Люпертца з класичними майстрами, що підкреслює його унікальний підхід до традицій та інновацій у мистецтві. Додатково важливими для нашого дослідження стали роботи Джорджо Агамбена (Agamben, 2007), який розглядає філософські аспекти мистецтва, що знайшли відображення у скульптурах М. Люпертца. Генрі Гроссханс (Grosshans, 1983) досліджує вплив історичного контексту на творчість німецьких митців, що допомагає краще зрозуміти місце М. Люпертца у мистецькому просторі Німеччини. Також варто відзначити статтю Дороті Косінські (Kosinski, n. d.), яка аналізує міфологічні мотиви у творчості М. Люпертца, зокрема його інтерпретацію діфірамбів. **Мета статті** – з'ясувати як скульптурна практика Люпертца, заснована на навмисному порушенні естетичних норм і публічних інтервенціях, формує новий тип взаємодії мистецтва з історичною пам'яттю та сучасним соціокультурним простором. Відокремити символічне навантаження його робіт у контексті історичного та міжнародного мистецького простору.

Виклад основного матеріалу. Для післявоєнного європейського візуального мистецтва характерне уникання прямих згадок про недавнє історичне минуле, включаючи періоди до та після Другої світової війни (Art since 1900, 2016, p. 714). Однак розгромлена Німеччина потребувала як культурного переосмислення свого минулого, так і нового самовизначення у післявоєнний час. Нацистський режим та його крах призвели до розриву культурної спадкоємності та кризи національної ідентичності. Крім того, післявоєнна Німеччина опинилася ізольованою від європейських та американських культурних процесів. З метою відродження своєї культурної традиції та повернення її до загальноєвропейського контексту, у 1960-х роках німецькі митці починають відверто звертатися до нацистського минулого. Саме в цьому контексті з'являється фігура Маркуса Люпертца (1941).

М. Люпертц народився в місті Ліберець (Чехія), яке на той час було окуповане нацистами. У 1948 році, у віці семи років, він разом із сім'єю переїжджає до Західної Німеччини. Спочатку М. Люпертц займався самоосвітою, оскільки його стосунки з викладачами не склалися. Наприклад, один з його вчителів відмовив йому в уроках, посиляючись на «відсутність таланту» (Our guest on..., 2010). Проте він навчався у школі мистецтв у Крефельді (Німеччина) з 1956 по 1961 рік, а також у Академії мистецтв у Дюссельдорфі, звідки його виключили через скандал. У 1962 році М. Люпертц переїжджає до Берліну, де стає послідовником художника та скульптора Георга Базеліца (1938) (Art since 1900, 2016, p. 715). Базеліц був одним із перших німецьких митців, хто почав досліджувати тему німецької культурної ідентичності. Саме тому його вважають засновником неформальної художньої групи «Нові дикі» (нім. Neue Wilde), до якої зараховують М. Люпертца, Ансельма Кіфера (1945), Лейко Ікемуру (1951), Джірі Георга Докупіля (1954) та інших. Однак ця група була штучно створена директором музею Людвіга в Ахені Вольфгангом Беккером для виставки «Les Nouveaux Fauves — Die neuen

Wilden» у 1980 році (*Neue wilde Künstlerinnen*, 2021). Назва групи відсилає до французьких фовістів 1904–1908 років, таких як Анрі Матісс чи Андре Дерен, але не через схожість технік, а через шоковую реакцію, яку їхня творчість викликала в суспільстві (*Neue wilde Künstlerinnen*, 2021). Крім того, «Нові дикі» часто асоціюються з неоекспресіонізмом. Проте ця група сприймається критично через її внутрішню різноманітність. Історик мистецтв Беньямін Доденгофф зазначав, що самі художники не вважали себе єдиною групою, і їхня єдність полягала лише в «експресивності, що тяжіла до патосу» (*Neue wilde Künstler*innen*, 2021). Щодо зв'язку з неоекспресіонізмом, М. Люпертц заперечував приналежність свого покоління до цього стилю. В інтерв'ю Доротеї Дітріх для «Арт-журналу» (*Art Journal*) він зазначив, що термін «неоекспресіонізм» виник виключно через асоціації з німецьким експресіонізмом початку ХХ століття. М. Люпертц підкреслював, що різниця між експресіоністами та «неоекспресіоністами» полягає не в стилі, а в підході: якщо перші зображали військові сцени зі страхом смерті, то другі — без нього (Dietrich, 1983, p. 9).

Повертаючись до умовного табу на воєнну тематику в живописі, можна виділити одну з ключових причин цієї тенденції: побоювання естетизації, яка часто виникає при взаємодії мистецтва з історичним наративом. З часом художня форма залишається доступною для чуттєвого сприйняття глядача, але ідеологія, яку вона несе, слабшає, а ностальгія за минулим стає більш виразною. У цьому випадку жахливе минуле певною мірою сакралізується. Те, що стає сакральним, виходить за межі людського доступу: воно відокремлене і недоступне для привласнення, а отже, і для переосмислення. Проте, як зазначає філософ Джорджо Агамбен, існує «профання контагіозність, дотик, який розчакловує та повертає у використання те, що привласнило собі сакральне» (Agamben, 2007, p. 74). Саме такий профанний жест здійснює М. Люпертц, зокрема, у 1970-х роках у серії «Німецький мотив» (*Deutsches Motiv*),

яка включає живописні та графічні роботи. Це, як правило, своєрідні натюрморти з касками солдатів Третього Рейху, елементами зброї та військової техніки. Фактично, щоб спровокувати ту саму контагіозність, він діє одночасно з двох сторін: художньої та політичної. По-перше, він повертає фігуративне мистецтво в період, коли найбільш популярними були абстракція та концептуалізм. По-друге, на початку 1970-х років у Німеччині зростає кількість терористичних актів, скоєних ультралівими радикалами, зокрема у 1971 році сталося 555 трагічних випадків (Dietrich, 1989, p. 164). Це призвело до прийняття низки законів, що обмежували громадянські свободи, та посилення механізмів державного контролю (Dietrich, 1989, p. 164). Незважаючи на відверту гру М. Люпертца з недавнім німецьким минулим, серія прагнула підірвати не лише нацистську ідеологію, а й тиск влади та обмеження. Примітно, що саме права німецька преса найбільше засуджувала роботи М. Люпертца, називаючи їх «фашистськими» та «неотевтонськими» (Dietrich, 1989, p. 164). Однак критикували їх не лише вони. Наприклад, художній критик Дональд Куспіт (1935), рецензуючи виставку робіт з «Німецького мотиву» у галереї Майкла Вернера, критично оцінив спробу М. Люпертца критикувати нацистський режим. Куспіт зазначив, що у роботах митця більше войовничості, ніж пафосу, а іронія та осуд нагадують «демонстрацію сили та авторитету Німеччини» (Kuspit, 1997, p. 84).

Разом із тим, таке «повернення» табуйованих тем у мистецькі практики мало на меті відновити ту наступність німецької культурної традиції, про яку йшлося раніше. Це було важливим кроком до ренаціоналізації та ререгіоналізації культурного продукту (Art since 1900, 2016, p. 715). Хоча М. Люпертц стверджував, що єдиною ідеологією для нього є ідеологія мистецтва (Dietrich, 1983, p. 9), тобто мистецтво, яке не можна розглядати ані з академічної, ані з політичної точки зору (Neuendorf, n. d.; Markus Lüpertz: A Modern-Day..., n. d.), він все ж визнавав національний елемент як ключовий у

характері «хорошого» мистецтва та заперечував його інтернаціональний характер (Dietrich, 1983, p. 12).

Реактуалізація питання національної ідентичності умовними «Новими дикими» викликала критику, зокрема з боку історика мистецтв Беньяміна Бухло (1941). Він вважав регресивною тенденцію повернення національної мови, перш за все через її прагнення витіснити домінуючий «чужий» (американський) стиль (Buchloh, 1981, p. 62). Б. Бухло зазначав, що неоекспресіоністи не досягають належного рівня якості, а звернення до національної ідеології часто супроводжується схильністю до правої політики. Ймовірно, саме ця увага М. Люпертца та його оточення до національної ідентичності в мистецтві є головною перешкодою для прямого асоціювання їх із постмодернізмом. Адже останній прагне до множинності, включаючи множинність інтерпретацій історії (Kearney, 1992, p. 585). Крім того, як зазначає філософ Річард Кірні, постмодерністи не сприймають історію як наступність, яку потрібно відновити, як це робили «Нові дикі». Натомість вони бачать історію як колаж, якому властиві постійна рекреація та недогматичність (Kearney, 1992, p. 585).

Час від часу серед ілюстрацій у серії «Німецький мотив» можна зустріти зображення солдат у військовій формі, хоча їхні обличчя ніби стерті або ж замінені хаотичною сумішшю природних і технічних елементів. Деякі роботи під назвою «Чорне, червоне, золоте» (Schwarz-Rot-Gold) демонструють порожній простір у німецькому шоломі періоду Другої світової війни, а також панцирі лорика мускулата, що відсилають до римських анатомічних кірас. По обидва боки розташовані масивні колеса, що нагадують деталі колісниць. Варто зазначити, що у творчості М. Люпертца теми греко-римської давнини є настільки ж важливими, як і національні мотиви. Вони супроводжують художника протягом усього його творчого шляху, починаючи з 1960-х років і до сьогодні. Античний світ у його інтерпретації постає як своєрідна ностальгія,

прагнення «серцем повернутися в Елладу». Наприклад, в одному з інтерв'ю художник зазначив: «Класична античність – наше звичне місце проживання» (Bonnell, n. d.).

Однак у період до 1980-х років античні образи здебільшого асоціювалися з естетикою нацистського режиму, що яскраво ілюструють згадані роботи із серії «Німецький мотив». Відомо, що Адольф Гітлер відводив класичному мистецтву надзвичайно важливу роль. Ідеалізована, «вічна» Греція в дусі Вінкельмана, наповнена «шляхетною простотою та спокійною величчю», мала протистояти загрозливим тенденціям модерного мистецтва, яке зневажливо називалося «свинським» (Grosshans, 1983, p. 87). Його також вважали «забрудненим єврейськими впливами» (Grosshans, 1983, p. 86). Крім того, класична естетика відігравала ключову роль у формуванні ідеального образу німця, зокрема через підкреслення «досконалості» тілесності. А. Гітлер стверджував, що грецьке мистецтво є не стільки відображенням стилю життя давніх греків, скільки втіленням їхнього духу та фізичної форми (Grosshans, 1983, p. 83). У результаті лоричи мускулати в «Німецькому мотиві» у М. Люпертца виглядають або переможеними, або ж демонструють агресію та руйнівні наслідки ідеологічного конструювання античності.

Можливо, саме культ тілесності у Третьому Райху пояснює, чому у творчості М. Люпертца античні герої часто зображені диспропорційними, громіздкими, незграбними та розфарбованими. Це може свідчити про його вибір іншої, не вінкельманівської, а ніцшеанської античності. Така античність є «романтичною», хаотичною, повною діонісійської енергії та непередбачуваності. Вона втрачає гармонію через потужну силу, що в ній вібрує. Цей погляд Ф. Ніцше детально розкриває у праці «Народження трагедії з духу музики» (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872). У ній він акцентує на понятті «дифірамб», первісно – діонісійському екстатичному гімні, і застосовує його до мови Заратустри та музики Ріхарда Вагнера (1813–

1883). М. Люпертц не лише переймає це поняття, а й розвиває його у новому напрямі. Вперше він використовує термін «дифірамб» у 1963 році, визначаючи ним замкнену круглу форму, що симетрично розташовується по обидва боки від вертикальної осі (Dietrich, 1989, р. 166). Втім, окреслити дифірамб як конкретний образ чи абстракцію важко. Він може набувати різних форм: від геометричної композиції до фігури чоловіка у костюмі без обличчя або навіть елемента модерної архітектури. Радше дифірамб – це концепція, що вказує на сутність зображеного. Американська арт-кураторка Дороті Косиньски (1953) відзначає, що для М. Люпертца дифірамбічність – це своєрідна загадка. Вона наводить слова художника: «мистецтво живе тільки в загадках... митець повинен бути, як вимагає Ніцше, шукачем загадок, тому що тих, хто прагне розгадати загадки, багато» (Kosinski, n. d.).

Загадковість не лише пронизує творчість М. Люпертца, а й формує його публічний образ. Часте визнання художника «контroversійним» або «скандальним» значною мірою пояснюється неможливістю чітко класифікувати його творчість. Сам М. Люпертц уникає пояснень, наголошуючи на принциповій таємничості своїх робіт. В одному з інтерв'ю він зазначив, що його твори є «закодованими секретами для майбутнього» які залишаються незрозумілими як для сучасників, так і для нього самого (Dietrich, 1983, р. 9). Така стратегія надає художнику свободу вираження, адже унеможливорює обмеження його мистецтва певною стилістичною чи ідеологічною рамкою. Водночас вона виявляє основну рису постмодернізму – відмову від єдиної домінуючої ідеї або стилю. М. Люпертц постійно експериментує, створюючи нові форми, що балансують на межі взаємного заперечення. Він не намагається спростити сприйняття своїх робіт для глядача і тим більше не дає їм однозначних тлумачень. Його підхід радше схожий на гру, що підтверджує його поетична збірка «І я, я граю...» (und ich spiele, ich

spiele...), опублікована 1981 року та доповнена дванадцятьма фотолітографіями.

Тему гри М. Люпертц продовжує і в скульптурі. Сам він вважає її продовженням живопису (Neuendorf, n. d.) і підкреслює, що саме живописці створюють унікальні скульптури (Dietrich, 1983, p. 11). Його роботи часто містять відсилання до творчості попередників. Наприклад, у «Ганимеді» (1985) він іронічно переосмислює «Чоловіка з ягням» (El hombre del Cordero, 1944) Пабло Пікассо (1881–1973), замінивши ягня на курку. І все ж, центральним мотивом у скульптурі М. Люпертца залишається саме греко-римська античність. Окрім абстрактних фігур, на зразок згаданого «Дифірамбу» (1993), митець часто звертається до персонажів давньогрецької міфології. Причому, як уже зазначалося вище, їхні образи нерідко набувають «спаклюженого» вигляду, а тілесність стає дисгармонійною. Сам М. Люпертц пояснював це тим, що прагне «оголосити війну» і «зруйнувати ідилію, класичний перфекціонізм греків» (Bindé, n. d.). Таким чином, він апелює до діонісійського начала, яке дозволяє античному мистецтву поступитися перед емоційною експресією. Образ «класичної краси» у його інтерпретації трансформується в коротконогі істоти з непропорційно розвиненими, а іноді й надмірно мускулистими частинами тіла. До того ж, застосовуючи яскраве забарвлення античних персонажів, М. Люпертц ніби кидає виклик ще вінкельманівському уявленню про білизну грецької скульптури. Наприклад, можна згадати бронзові ескізи до формування скульптури Геракла (2009–2010). Однак, ще більш виразний контраст між змістом і формою проявляється у крейдяному малюнку «Аполлона» (1989). Грецький бог Аполлон, який традиційно уособлює гармонію та раціональність, у М. Люпертца виглядає збудженим, майже божевільним блазнем. Його не лише вдягнуто у розфарбований костюм, а й саме обличчя забарвлене, а волосся представлено у вигляді кількох чорних «головок», що стирчать із черепа. Очевидно, що М. Люпертц застосовує розрив



між словами та їх змістом, адже, дивлячись на малюнок, можна щиро сказати: «це не Аполлон».

У підсумку, варто зазначити, що, руйнуючи міфи про «ідеальну античність», М. Люпертц не просто діє всупереч усталеним уявленням. Ще важливішою за класичну спадщину для нього є вотивна скульптура, зокрема доби Мікен та Архаїки. Хоча вона також належить до античного періоду, вона не зазнала тієї політичної інструменталізації, яка торкнулася класичної, елліністичної та давньоримської скульптури. Тілесність мікенських і архаїчних статуй відрізняється жорсткістю й грубістю, їхні пропорції далекі від ідеальних, а візуальна мова статична. Наприклад, достатньо порівняти «Геракла» М. Люпертца, про якого йшлося вище, з архаїчним бронзовим Гераклом кінця VI ст. до н. е. з колекції Музею Метрополітен. В обох випадках герой постає кремезним, невисоким чоловіком із надзвичайно мускулистим торсом, тримаючи у руці дрюк.

Цікаво, що вотивні архаїчні скульптури, які використовує М. Люпертц, колись були частиною сакрального простору. Хоча вони не стали об'єктами ідеологічної інструменталізації у тоталітарних режимах, їхнє включення в сучасний мистецький контекст також є своєрідним викликом. Досі сприйняття античності асоціюється насамперед із класичним та елліністичним періодами, що нерозривно пов'язано з категорією «прекрасного». Проте М. Люпертц прагне зруйнувати цей канон і показати, що античність може бути інакшою. А разом із тим він також доводить, що мистецтво не обов'язково має корелювати з естетикою «прекрасного».

Свої скульптури М. Люпертц прагне інтегрувати у публічний простір. Так, восени 2010 року він виставив монументальну статую Геракла, висотою майже 18 метрів, у шахтарському містечку Гельзенкірхен (Рурська область, Німеччина). Більше того, її було встановлено на вежу висотою понад 80 метрів. Ця версія Геракла відрізнялася від ескізів 2009–2010 років: у неї було

розфарбоване обличчя, синя борода, одна рука, а ноги, на яких стояла черепаха, здавалися надто слабкими, щоб витримати надмірно масивний торс. Крім того, у 2023 році одинадцять бронзових скульптур М. Люпертца були виставлені на вулицях Орлеана (Франція) у межах виставки «Творець богів» (*Le Faiseur de Dieux*, 2023). Таке представлення його творчості у міському просторі стало для художника звичним прийомом. Водночас цей жест часто викликає неоднозначну реакцію місцевих жителів. Наприклад, у 2002 році громадськість Аугсбурга (Німеччина) висловила протест проти встановлення скульптури Афродіти М. Люпертца, яку місту подарувала австрійська журналістка Еллінон Голланд (1928–2010). Мешканці не сприйняли «потворну» бронзову статую, особливо через її розташування перед церквою Св. Ульріха. Врешті, для вирішення суперечки місцева влада організувала референдум, на якому 90% містян проголосували проти встановлення скульптури (*Geliebte Aphrodite*, n. d.). Зрештою, М. Люпертц забрав «Афродіту» з Аугсбурга та перемістив її до Берліна.

Часом безкомпромісність творчості М. Люпертца викликає різку відмову у суспільстві, що подекуди виливається у прояви вандалізму. Так, у 2006 році подібна доля спіткала його скульптуру оголеного Моцарта, яку художник представив у Зальцбурзі (Австрія), рідному місті композитора. Декілька місцевих мешканців, вважаючи роботу «різновидом порнографії», обмалювали її фарбою та обсипали пір'ям (Van Gelder, 2006). Ба більше, скульптура стала предметом гострої критики з боку художника і скульптора Герарда Ріхтера (1932), який назвав її «розбещенням публічного простору» (Slackman, 2010).

Здавалося б, що у сучасному мистецькому дискурсі питання негативної естетики вже давно втратило актуальність. Проте настільки бурхлива реакція на роботи М. Люпертца, що інтегруються у міський ландшафт, свідчить про те, що ця тема залишається відкритою. Очевидно, що творчий жест митця є

свідомо провокативним, однак він несе в собі певний намір, який, по суті, залишається тим самим, що і в 1970-х роках – десакралізація канонічного.

Якщо згадати історію з «Афродитою», то ключовою причиною відторгнення з боку жителів стало саме протиріччя між образом та його виконанням. Втілення богині кохання в «надто потворній» формі, що «руйнує міське середовище» (*Geliebte Aphrodite?*, n.d.), видавалося для містян неприйнятним. Спільнота не могла погодитися з тим, що Афродита може бути зображена не як ідеалізована, піднесена постать, а як звичайна жінка, яка порушує класичні канони краси.

І все ж, лише створюючи подібні конфлікти всередині суспільства – тобто розміщуючи такий «збудник» у самому його серці – можна стерти межу між сакральним і буденним. Таким чином, місця, які традиційно вважалися винятковими і доступними лише для обраних, повертаються у поле сприйняття ширшої аудиторії, з життя якої вони були фактично усунуті.

Висновки. Скульптура Маркуса Люпертца є важливою складовою сучасного мистецького простору, яка виходить за межі традиційного розуміння монументального мистецтва. Його роботи не лише виконують естетичну функцію, а й формують інформаційну складову історичного та культурного розвитку, інтегруючись у публічний простір та викликаючи діалог між минулим і сучасним.

У результаті дослідження було виявлено багатofункціональність скульптур Люпертца, охарактеризовано їх художню виразність та стилістичне навантаження. Його твори, що включають як монументальні композиції, так і малі форми, демонструють синтез класичних, модерністських та постмодерністських елементів. Це дозволяє прослідкувати еволюцію художніх тенденцій, історичних наративів та культурних контекстів, які впливали на творчість митця. Художні та стилістичні особливості скульптур Люпертца відображають його унікальний підхід до мистецтва, що поєднує

інтерактивність з історичною пам'яттю. Його роботи, інтегровані в міський простір, стають не лише об'єктами естетичного споглядання, а й важливими елементами культурної спадщини, які формують нові горизонти для розуміння сучасного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Agamben G. Profanations / Giorgio Agamben. – New York : Zone Books, 2007. – 99 p.
2. Art since 1900: modernism, antimodernism and postmodernism / [H. Foster, R. Krauss, Y. Bois та ін.]. – London : Thames & Hudson, 2016. – 896 p.
3. Bindé J. Markus Lüpertz face aux grands maîtres, entre hommage et dynamitage [Електронний ресурс] / Joséphine Bindé // Beaux Arts. – n. d. – URL: <https://www.beauxarts.com/expos/markus-lupertz-face-aux-grands-maitres-entre-hommage-et-dynamitage/> (дата звернення: 08.11.2024).
4. Bonnell D. The Enchanted Mystery of the Art of Markus Lüpertz [Електронний ресурс] / Daniel Bonnell, Markus Lüpertz // ARTPULSE MAGAZINE. – n. d. – URL: <https://artpulemagazine.com/the-enchanted-mystery-of-the-art-of-markus-lupertz> (дата звернення: 08.11.2024).
5. Buchloh B. H. D. Figures of authority, ciphers of regression: notes on the return of representation in European painting [Електронний ресурс] / Benjamin H. D. Buchloh // October. – 1981. – Vol. 16. – P. 39. – URL: <https://doi.org/10.2307/778374> (дата звернення: 08.11.2024).
6. Dietrich D. A Conversation with Markus Lüpertz [Електронний ресурс] / Dorothea Dietrich, Markus Lüpertz // The Print Collector's Newsletter. – 1983. – Vol. 14, No. 1. – P. 9–12. – URL: <https://www.jstor.org/stable/24552542> (дата звернення: 08.11.2024).
7. Dietrich D. Allegories of power: Markus Lüpertz's «German motifs» [Електронний ресурс] / Dorothea Dietrich // Art Journal. – 1989. – Vol. 48, no. 2.

– P. 164–170. – URL: <https://doi.org/10.1080/00043249.1989.10792605> (дата звернення: 08.11.2024).

8. Geliebte Aphrodite [Електронний ресурс] // Sounds Vegan. – n. d. – URL: <https://soundsvegan.com/2009/06/geliebte-aphrodite/> (дата звернення: 08.11.2024).

9. Grosshans H. Hitler and the artists / Henry Grosshans. – New York : Holmes & Meier, 1983. – 145 p.

10. Kearney R. Postmodernity and nationalism: A European perspective [Електронний ресурс] / Richard Kearney // MFS Modern Fiction Studies. – 1992. – Vol. 38, no. 3. – P. 581–593. – URL: <https://doi.org/10.1353/mfs.0.0778> (дата звернення: 08.11.2024).

11. Kosinski D. What is a Dithyramb ? [Електронний ресурс] / Dorothy Kosinski // The Phillips Collection. – n. d. – URL: <https://www.phillipscollection.org/blog/2017-06-08-what-dithyramb> (дата звернення: 08.11.2024).

12. Kuspit D. Markus Lüpertz [Електронний ресурс] / Donald Kuspit // ArtForum. – 1997. – Vol. 35, No. 5. – P. 83–84. – URL: <https://www.artforum.com/events/markus-lupertz-3-211908/> (дата звернення: 08.11.2024).

13. Markus Lüpertz: A Modern-Day Romantic Artist - The Art Newspaper -- Ben Luke - News - Michael Werner Gallery, New York, London, Beverly Hills, Athens [Електронний ресурс] // Michael Werner Gallery, New York, London, Beverly Hills, Athens. – n. d. – URL: <https://www.michaelwerner.com/news/markus-lupertz-a-modern-day-romantic-artist> (дата звернення: 08.11.2024).

14. Neue wilde Künstler*innen / New wild artists [Електронний ресурс] // Leiko Ikemura. – 2021. – URL: <https://leiko.info/news/x/news/neue-wilde-kuenstlerinnen-new-wild->

artists/?tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=8a10c433f9e51ba5819a502a5441981e (дата звернення: 08.11.2024).

15. Neuendorf H. Painter Markus Lüpertz on why the Avant-Garde will always fail [Електронний ресурс] / Henri Neuendorf // Artnet News. – n. d. – URL: <https://news.artnet.com/art-world/markus-lupertz-interview-970580> (дата звернення: 08.11.2024).

16. Our guest on 25.04.2010 Markus Lüpertz, Artist and Former Director, Dusseldorf Art Academy [Електронний ресурс] // Deutsche Welle. – 2010. – URL: <https://www.dw.com/en/our-guest-on-25042010-markus-l%C3%BCpertz-artist-and-former-director-dusseldorf-art-academy/a-5451524> (дата звернення: 08.11.2024).

17. Slackman M. Artist Puts Hercules, and Himself, on Pedestals [Електронний ресурс] / Michael Slackman // The New York Times. – 2010, October 30th. – URL: <https://www.nytimes.com/2010/10/30/world/europe/30lupertz.html> (дата звернення: 08.11.2024).

18. Van Gelder L. Arts, Briefly; Two to Be Prosecuted In Sculpture Vandalism / Lawrence Van Gelder // The New York Times. – 2006, April 3rd. – URL: <https://www.nytimes.com/2006/04/03/arts/arts-briefly-two-to-be-prosecuted-in-sculpture-vandalism.html> (дата звернення: 08.11.2024).

REFERENCES

1. Agamben G. Profanations / Giorgio Agamben. – New York : Zone Books, 2007. – 99 p.

2. Art since 1900: modernism, antimodernism and postmodernism / [H. Foster, R. Krauss, Y. Bois et al.]. – London : Thames & Hudson, 2016. – 896 p.

3. Bindé J. Markus Lüpertz face aux grands maîtres, entre hommage et dynamitage [Electronic resource] / Joséphine Bindé // Beaux Arts. – n. d. – URL: <https://www.beauxarts.com/expos/markus-lupertz-face-aux-grands-maitres-entre-hommage-et-dynamitage/> [in English].
4. Bonnell D. The Enchanted Mystery of the Art of Markus Lüpertz [Electronic resource] / Daniel Bonnell, Markus Lüpertz // ARTPULSE MAGAZINE. – n. d. – URL: <https://artpulsomagazine.com/the-enchanted-mystery-of-the-art-of-markus-lupertz> [in English].
5. Buchloh B. H. D. Figures of authority, ciphers of regression: notes on the return of representation in European painting [Electronic resource] / Benjamin H. D. Buchloh // October. – 1981. – Vol. 16. – P. 39. – URL: <https://doi.org/10.2307/778374> [in English].
6. Dietrich D. A Conversation with Markus Lüpertz [Electronic resource] / Dorothea Dietrich, Markus Lüpertz // The Print Collector's Newsletter. – 1983. – Vol. 14, No. 1. – P. 9–12. – URL: <https://www.jstor.org/stable/24552542> [in English].
7. Dietrich D. Allegories of power: Markus Lüpertz's «German motifs» [Electronic resource] / Dorothea Dietrich // Art Journal. – 1989. – Vol. 48, no. 2. – P. 164–170. – URL: <https://doi.org/10.1080/00043249.1989.10792605> [in English].
8. Geliebte Aphrodite [Electronic resource] // Sounds Vegan. – n. d. – URL: <https://soundsvegan.com/2009/06/geliebte-aphrodite/> [in English].
9. Grosshans H. Hitler and the artists / Henry Grosshans. – New York : Holmes & Meier, 1983. – 145 p.
10. Kearney R. Postmodernity and nationalism: A European perspective [Electronic resource] / Richard Kearney // MFS Modern Fiction Studies. – 1992. – Vol. 38, no. 3. – P. 581–593. – URL: <https://doi.org/10.1353/mfs.0.0778> [in English].

11. Kosinski D. What is a Dithyramb? [Electronic resource] / Dorothy Kosinski // The Phillips Collection. – n. d. – URL: <https://www.phillipscollection.org/blog/2017-06-08-what-dithyramb> [in English].
12. Kuspit D. Markus Lüpertz [Electronic resource] / Donald Kuspit // ArtForum. – 1997. – Vol. 35, No. 5. – P. 83–84. – URL: <https://www.artforum.com/events/markus-lupertz-3-211908/> [in English].
13. Markus Lüpertz: A Modern-Day Romantic Artist - The Art Newspaper -- Ben Luke - News - Michael Werner Gallery, New York, London, Beverly Hills, Athens [Electronic resource] // Michael Werner Gallery, New York, London, Beverly Hills, Athens. – n. d. – URL: <https://www.michaelwerner.com/news/markus-lupertz-a-modern-day-romantic-artist> [in English].
14. Neue wilde Künstler*innen / New wild artists [Electronic resource] // Leiko Ikemura. – 2021. – URL: https://leiko.info/news/x/news/neue-wilde-kuenstlerinnen-new-wild-artists/?tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=8a10c433f9e51ba5819a502a5441981e [in English].
15. Neuendorf H. Painter Markus Lüpertz on why the Avant-Garde will always fail [Electronic resource] / Henri Neuendorf // Artnet News. – n. d. – URL: <https://news.artnet.com/art-world/markus-lupertz-interview-970580> [in English].
16. Our guest on 25.04.2010 Markus Lüpertz, Artist and Former Director, Dusseldorf Art Academy [Electronic resource] // Deutsche Welle. – 2010. – URL: <https://www.dw.com/en/our-guest-on-25042010-markus-l%C3%BCpertz-artist-and-former-director-dusseldorf-art-academy/a-5451524> [in English].
17. Slackman M. Artist Puts Hercules, and Himself, on Pedestals [Electronic resource] / Michael Slackman // The New York Times. – 2010, October 30th. – URL: <https://www.nytimes.com/2010/10/30/world/europe/30lupertz.html> [in English].

18. Van Gelder L. Arts, Briefly; Two to Be Prosecuted In Sculpture Vandalism / Lawrence Van Gelder // The New York Times. – 2006, April 3rd. – URL: <https://www.nytimes.com/2006/04/03/arts/arts-briefly-two-to-be-prosecuted-in-sculpture-vandalism.html> [in English].